

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

**Любов Стихун**

**Сценічна мова:  
техніка мови та художнє читання**

Навчально-методичний посібник  
для студентів спеціалізації 7.020201  
“Театральне мистецтво”

Рівне – 2006

ББК  
УДК

**Стихун Л.П. Сценічна мова: техніка мови та художнє читання:** Навчально-методичний посібник для студентів спеціалізації 7.020201 “Театральне мистецтво”. – Рівне: РДГУ, 2006. – 121 с.

У навчальному посібнику „Сценічна мова” розкривається методика роботи з техніки мови та принципи роботи над художніми текстами (вірш, байка, казка, монолог, літературна композиція), їх невичерпні виконавські та виховні можливості для розвитку професійних здібностей режисерів, акторів, майстрів слова. На основі аналізу науково-методичних джерел висвітлюються теоретичні основи сценічної мови як навчальної дисципліни, пропонується система вправ, рекомендована література. Посібник розрахований на викладачів та студентів інститутів культури і мистецтв.

Рецензенти: **Сніжний В.А.**, народний артист України, Рівненський обласний драматичний театр;  
**Богатирьов В.О.**, доцент, кандидат педагогічних наук, Рівненський державний гуманітарний університет.

Відповідальний за випуск

**Виткалов В.Г.**, професор, завідувач кафедри культурології.

Навчально-методичний посібник складено відповідно до навчальної програми курсу “Театральне мистецтво” для спеціалізації 7.020201 “Сценічна мова”.

Рекомендовано до друку Вченою радою Рівненського державного гуманітарного університету (протокол №4 від 25.11.2005р.).

Ухвалений на засіданні кафедри театральної режисури Інституту мистецтв РДГУ (протокол №8 від 24.02.2005 р.).

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2006 р.

## Вступ

*Художник повинен набути  
широкий культурний і творчий  
світогляд, стати мислителем і  
громадянином.*

*Б. Захава*

Відродження духовності й національної культури залежить від професійних якостей майбутніх працівників театрального мистецтва.

Культура мовлення – одна із складових частин духовної культури суспільства. Повага до мови – це повага до культури народу, повага до людини.

Питання культури мовлення на сьогодні – одне з найгостріших питань не тільки сучасного сценічного мистецтва, але й багатьох професій. Неможливо уявити собі культурну людину без знання мови, без уміння яскраво і точно висловити свою думку, без володіння засобами мовної виразності.

Особлива відповідальність за культуру мови покладається на акторів, режисерів драматичних театрів. Театр – це школа правильної вимови.

Сценічне мовлення – один із показників акторського професіоналізму, що визначає рівень культури театрального мистецтва в цілому.

Проблема мови займає чільне місце у творчій практиці українського театру. Значну увагу слову, чистоті мови, тому, як актор повинен працювати над словом, приділяли такі майстри української сцени, як М.Кропивницький, М.Старицький, І.Карпенко-Карий, І.Мар'яненко, Л.Курбас, А.Бучма, М.Заньковецька, П.Саксаганський і багато інших діячів українського класичного театру.

Основам словесної дії багато творчих праць присвятив К.С.Станіславський – реформатор театрального мистецтва. Головним принципом у роботі з техніки мови він вважав поєднання зовнішньої техніки (дикція, голос, дихання) із внутрішнім психологічним станом актора на сцені, з природним звучанням розмовної інтонації.

“Сценічна мова” як предмет навчання в інститутах культури і мистецтв закладає основи мовної майстерності майбутніх

режисерів – педагогів, акторів, читців. Специфіка предмета вимагає від студентів засвоєння знань і умінь, так необхідних у роботі над виставою і роллю. Студенти вчать виразно передавати на сцені різноманітність людських відносин, стосунків, думок і почуттів за допомогою багатьох інтонаціями, широкого діапазону голосу, чіткої дикції, літературно-грамотною українською мовою, усвідомленою логікою.

Мета навчально-методичного посібника – допомогти студентам III-V курсів режисерської та акторської спеціальностей обрати правильний напрямок у роботі над сценічною мовою: технікою та культурою сценічної мови, засвоїти елементи виконавської майстерності, набути теоретичні та практичні знання й уміння, вивчити методику роботи над словом у театральних колективах, студіях художнього читання.

Увесь практичний матеріал і програма курсу пов'язані з вимогами гуманітарних дисциплін і спрямовані на розкриття творчої індивідуальності студента.

Структура посібника складається з двох розділів:

I розділ – “Техніка мови” (дихання, голос, дикція);

II розділ – “Робота над текстом. Художнє читання” (оволодіння елементами внутрішньої та зовнішньої техніки словесної дії).

У першому розділі розроблені більш ускладнені вправи з голосомовного тренінгу на дихання, голос, дикцію, роботу над діалогами. Надаються методичні поради до прийомів голосового тренінгу.

Основний принцип, покладений у роботу над голосом і мовою, – підкорення всіх елементів техніки мови сценічній дії. Мовний характер вправ, використання рухів руки як рухливої системи кори головного мозку, тренування мови в русі, вигуки, прислів'я, вірші, ігрові мовні етюди – усі ці прийоми використовуються в голосомовному тренінгу. Студенти закріплюють систематичним тренінгом навички самостійної роботи над удосконаленням свого голосомовного апарату, оволодівають вправами на використання сили і легкості звука, на оволодіння різних темпів мови, розширення діапазону голосу. Будь-які досягнення у розвитку мовного голосу, дикції, орфоєпії перевіряють під час роботи над художніми текстами.

Комплекс вправ, які вміщені у першому розділі, запозичено з навчальних посібників викладачів провідних вищих навчальних

закладів України та Росії: професора Гладишевої А.О. (Київський інститут театрального мистецтва), професора Савкової З.В. (Санкт-Петербурзький інститут культури), професора Черкашина Р.О.

У другому розділі посібника розглядаються питання аналізу та втілення літературних творів у мистецтво художнього слова.

Студенти вчатьсЯ діяти словом на матеріалі літературних творів, різноманітних за стилем, жанром, формою: опановують специфіку виконання ліричних творів (вірш, поема, балада, сонет), комедійно-сатиричних (байка, казка), засвоюють методику роботи над драматургічним монологом, літературними композиціями і монтажами, роботу режисера над словом у виставі.

Важливий закон творчості, який сформулював К.С.Станіславський, наказує: “Підсвідома творчість природи крізь свідому психотехніку артиста”. Одним із таких свідомих прийомів є аналіз художнього твору. Тому особливу увагу в роботі над текстом слід приділяти питанням розкриття ідейного задуму автора, змісту твору. Аналіз будь-якого твору спрямований передусім на виявлення теми, ідеї, конфлікту, головної події, наскрізної дії та надзавдання виконавця.

Головне завдання педагога – навчити студентів на матеріалі різноманітних літературних та драматургічних творів, передати найтонші відчуття людських стосунків, розвивати навички самостійного образного мислення, творчої ініціативи, уяви, навчитися спілкуватися з глядачем, звільнитися від психофізичних затиснень, оцінювати факти і події, про які розповідає виконавець, уміло використовувати в мистецтві слова позамовні засоби виразності (жест, міміка, мізансцена та інші.). У роботі над текстом велике значення надається вибору навчально-творчого репертуару. До навчального репертуару слід включати твори з української класичної літератури та кращі твори сучасних авторів, видатних зарубіжних письменників. Робота над літературними та драматургічними текстами розвиває професійні якості майбутнього режисера-педагога, образне мислення, культуру мови, формує світогляд студента. У навчально-методичному посібнику розроблені теоретичні розділи, практичні завдання, методичні рекомендації, контрольні питання для засвоювання матеріалу, список рекомендованої літератури.

Важливою умовою засвоєння студентами програмного курсу “Сценічної мови” є самостійна позааудиторна робота. Робота зі

сценічної мови стає результативною тоді, коли зрозуміла і захоплююча мета. Педагог, який зумів зацікавити творчим процесом у навчанні з перших занять, спрямовує студента на самовиховання професійно-творчої та людської особистості.

Засвоєння теоретичних і практичних знань з розділів курсу “Сценічна мова” вимагає постійного спостереження педагога. Правильно зрозумілі під контролем досвідченого педагога принципи роботи забезпечують подальше удосконалення техніки та культури сценічного мовлення в театральних колективах, студіях художнього слова, підвищують майстерність художнього читання зі сцени.

## **Розділ I. Техніка мовлення**

Основні завдання голосо-мовного тренінгу на третьому курсі – володіти не тільки вільним звучанням голосу, але і його гнучкістю, діапазоном, силою, тембруванням, “польотністю”, темпоритмом, дикційною чистотою і культурою вимови.

Удосконалюється робота голосо-мовного апарату на ускладнених вправах з техніки мови. Надається завдання для самостійного засвоєння.

На які ж прийоми голосового тренінгу потрібно звернути особливу увагу?

### ***Тренування голосу в русі***

Розвиток голосу в процесі різних рухів не тільки допомагає правильно формувати навички звучання мови, але й виховує вміння поєднувати слово і сценічну дію, звільняє напругу голосового апарату. “Треба так розвинути своє тіло і рухи, щоб яскраво втілювалася емоція. Перша умова для цього – не повинно бути напруги ні в тілі, ні в голосі”, – стверджував К.С.Станіславський (К.С.Станіславський “Собрание сочинений”, в 8 томах, том 4, С.522).

Актор, який діє на сцені, виконує різноманітні складні фізичні дії разом зі словом. Наприклад, веде словесний діалог під час танцю, бігу, бійки, переносі вантажу.

Усе це вимагає майстерності володіння словом. Тому добираються такі вправи, які поєднують слово і різні рухи тіла, тренування голосу в різних регістрах, тренування дихання у поєднанні з рухами (з м’ячем, стрибалкою, бігом та інші).

### ***Мовний характер вправ***

У голосо-мовному тренінгу використовуються дві форми мови: наспівна та розмовна. На текстах гекзаметрів, віршованих рядків можна тренувати витривалість дихання і розширення діапазону голосу. Але довго тренуючи голос на читанні віршованих рядків у наспівній, одноманітній манері, підвищуючи, або понижуючи тон голосу, виробляється стереотип вимови. При природному розмовному тоні відбуваються різні темпо-ритмічні малюнки, які мають різні смислові значення. На гекзаметрі тренується логіка (паузи, наголоси, мелодика), тобто все те, що дозволяє у віршованих п'єсах, написаних гекзаметром, донести і смисл, і віршовану форму у своєму взаємодданні.

### ***Гра у процесі голосового тренінгу***

Ігровий метод перевтілює гру в мистецтво, розвиває творчу природу студентів, їхню фантазію, уяву, віру. Станіславський закликав своїх студентів-акторів до дитячої віри і правди. “І сьогодні ми будемо грати у темпо-ритм”. Технічні вправи і прийоми, які пронизуються “системою” Станіславського (елементами акторської майстерності), викликають позитивні емоції, звільняють фонаційні шляхи голосо-мовного апарату і допомагають правильно формувати вільне звучання голосу і мови.

### ***Вірші для тренування***

Вірші, як ритмічно-організована мова, легко збуджують нервову систему. Ритм породжує емоційний відгук, викликає ритмічну емоцію, яка організовує, доводить до активного стану весь організм людини, а отже, і голосовий апарат. Вірші для тренування ніби дають мовний наказ, психологічну готовність до дії, дають уявлення про місця верхнього і нижнього резонаторів.

### ***Вигуки в роботі над голосом***

Вигуки є словесними сигналами, за допомогою яких ми привертаємо до себе увагу об'єкта, діючи на його волю і почуття. Вигуки допомагають виразити почуття і вольові імпульси, такі, наприклад, “як жах, радість, гнів, обурення, загрозу, наказ, протест та інше”. Вигуки тренують опору звука, природний розмовний тон мови, голосову рухливість, тембральні нюанси,

модуляції голосу залежно від підтексту, ставлення. Станіславський пропонував своїм учням “покудкудакати”, “погавкати”, “квакати” та інше, а потім виправдати ці дії. Він називав це “внутрішньою акробатикою актора”. Педагоги вузів мистецтва, консерваторій при постановці голосу використовують цей принцип “тавкання”, досягаючи звільнення глотки від затиснень, рухливості діафрагми.

### *Мовноручний рефлекс у формуванні навиків звучання мови*

Мовний процес регулюється рухами, слуховими, зоровими аналізаторами, які містяться в корі головного мозку. Учені І.М.Сеченов, І.П.Павлов, А.А.Ухтомський довели у своїх дослідженнях про умовний рефлекс між рухами рук і словом, тому використовуючи у вправах на голос і мову рефлекс рук, педагоги тим самим досягають більшого ефекту в досягненні чіткої дикції, більшого звучання голосу, наприклад, “палець натискає на курок” і разом з проривним приголосним “п” вилітають “кулею”, розірвавши губи, звуки (піф-паф). Руки б’ють у “барабан”, ловлять “комара”, кидають жонглерські “тарілки” і т. інше.

У техніці мови звертається увага на голосовий тренінг тихого звучання, так необхідного для виконання ліричних творів, дикторського тексту.

Удосконалюється робота мовного апарату на матеріалі ускладнених звукосполучень і скоромовок. Студенти вчаться вести діалог, при цьому увага педагога спрямована на виховання професійного мовного слуху, так необхідного режисеру, уміння розуміти природу діалогу – його конфліктну ситуацію. На різноманітних текстах скоромовок тренується темпо-ритм (від повільного до швидкого), голосова рухливість, інтонування, логіка мови.

Отже, основний принцип роботи з техніки мови – підпорядкування всіх елементів техніки звучання сценічній дії. Реальна або уявна дія, яка включена в тренінг, потягне за собою всю органічну душевну природу, а природа рефлекторно викличе до дії весь голосо-мовний апарат. І другий принцип – комплексне тренування, коли тренуючи вільне звучання, водночас слідкуєте і за диханням, за дикцією, і за м’язовою свободою, і за виконанням певної дії.



Голосо-мовний тренінг слід починати з дихальної і голосової гімнастики, а потім виробляти дикцію, тобто артикуляцію голосних і приголосних, тому що дикція виробляється в органічному поєднанні з діями глотки і діафрагми. У вправах слід звернути увагу на ротову, глоткову артикуляцію, яка звільняє глотку від м'язових затиснень і добре тренує силу голосу.

Тренуючи дихання, слід опрацьовувати часті добори дихання. Практика свідчить, що довгий видих робить голос нерівним, слабким. Вдих треба робити тоді, коли виникає фізіологічна потреба поновити легені повітрям, пауза на вдиху не є інтонаційною, а скоріше звуковідтворюючою.

Студенти третього курсу повинні вміти самі провести з групою загальний голосо-мовний тренінг, знати методику проведення всіх вправ з техніки мови, чути недоліки кожного студента і методи їх виправлення. Кожному студентові дають асистентські завдання з техніки мови.

Засвоєння розділу “Техніка мови” перевіряється через контрольні питання, які виносяться на залік чи іспит.

У процесі тренування голосу і мови необхідно оволодіти такими компонентами професійного мовного слуху, як: *фізичний слух* (здібність сприймати голос і мову в різних діапазонах гучності); *фонематичний слух* (здібність розрізняти і відтворювати всі звуки мови в поєднанні з фонетичною системою мови і з орфоепічними нормами); *звуковисотний слух* (здібність чути і відтворювати мелодію мови); *тональний слух* (здібність сприймати зміни в тембральних малюнках мови залежно від зміни почуттів, оцінок, ставлень, відчувати загальний тон ролі, тон вистави); *ритмічний слух* (здібність відчувати і відтворювати в мові її внутрішній ритм, відчувати єдність темпо-ритму залежно від ситуації діалогу, монологу); *діагностичний слух* (здібність визначити причини відхилень від норм голосового мовлення, які порушують органіку мовної взаємодії).

Голосо-мовний тренінг проводять на групових та індивідуальних заняттях. Результативність групових колективних занять полягає в тому, що студенти за законами психології заряджаються єдиним позитивним настроєм, успіх одного передається іншим, стимулює їхню роботу, надає віру в свої сили. Оцінюючи під час групового тренінгу якість звучання голосу кожного студента, аналізуючи причини позитивного і негативного

в мові, даючи рекомендації, які ведуть до потрібного результату, педагог постійно звертає увагу на мету вправи, виробляючи у студентів професійну спрямованість у сприйманні мови.

Тренінг гри, слово-дії готує виконавця до виступу на глядача, до сценічного спілкування. Займаючись тренінгом в ігрових ситуаціях, в умовах сценічної дії, педагог швидше, точніше виявить природне звучання голосу учнів, повніше розробить його голосові дані та індивідуальні особливості кожного.

### **Комплекс вправ голосо-мовного тренінгу**

На III курсі пропонуються ускладнені вправи на опанування дихання, голосу, дикції, звертається увага на мову в русі, розширення діапазону голосу, сили, польотності темпо-ритму, вироблення чіткої дикції на текстових та ігрових вправах. Усі вправи підпорядковуються словесній задачі, меті, оцінці, спілкуванню, логіці. Починається тренінг із вироблення правильної постави, виведення звука в резонатори; артикуляційна, дихальна гімнастика, дикційні звукосполучення, нескладні прислів'я, скоромовки.

#### **Дихання в русі**

*Вправа “Стрибалка”*

Зі скакалкою стрибаю,  
Бо навчитися бажаю  
Володів диханням, щоб  
Звук тримати воно могло б.  
Я стрибаю без зупинки  
Швидко кожної хвилинки.  
Голос звучний  
Рівно ллється,  
Що літаю – всім здається!  
Ще раз! Ще раз! Ще раз! Ще!  
Я стрибатиму іще!

Стрибайте легко з уявленою скакалкою і вимовляєте текст ритмічно, по складах, не затримуючи дихання, під час стрибків спрямовуєте звук у резонатори. Закінчивши стрибати, сідаєте і

промовляєте текст:

Стрибати вже досить – присіла би я,  
А мова так легко лунає моя.

Перевіряєте свободу звучання при читанні яких-небудь віршів, прози. Якщо немає задишки, значить, ви правильно дихали.

*Вправа “Вітер”*

Віє вітер з-під воріт,  
У воротах – сірий кіт.  
Вітер сірому котові  
Чеше вусики шовкові.  
Ясне сонце вплива,  
Коту спинку пригріва.  
Кіт воркоче, кіт муркоче,  
Ніби щось сказати хоче.

(М.Рильський)

Сидячи, спокійно, не напружуєтесь читаєте кожний рядок на одному видиху. Повітря добираєте після кожного рядка. Потім промовляєте текст на одному видиху. Текст можна розподілити на двох виконавців, спілкуючись, досягаючи певної мети вислову.

*Вправа “Садок вишневий”*

Садок вишневий коло хати,  
Хрущі над вишнями гудуть,  
Плугатарі з плугами йдуть,  
Співають ідучи дівчата,  
А матері вечерять ждуть.

(Т.Шевченко)

Присідаєте, рахуючи голосно до 10, зупинилися і читаєте текст повільно по складам, добираєте повітря після кожного рядка, потім через два, три рядки, потім вимовляєте увесь текст на одному диханні.

*Вправа “Продавець кавунів”*

Червоні кавуни в шкірці зеленій  
Виросли на сонці, на городі в мене.  
Продаю їх бідним,  
Продаю багатим,  
Продаю їх навіть маленьким хлоп’ятам,  
Лукаю леді, що поруч проходить:

“Купуйте, леді, леді, підходьте,  
Вгощайте, леді, чоловіка і дітей,  
Запрошуйте, леді, ввечері гостей”.  
Червоні кавуни в шкірці зеленій  
Хто не куштував – бери повні жмені.  
Кавуни червоні скоріше купуйте,  
Це солодке диво швидше покуштуйте.

Дихання добираєте часто, але враження таке, що текст промовляється на одному диханні.

Словесна дія – закликати покупців, зацікавити своїм товаром, продати товар. Ясність і чіткість дикції, конкретність бачень і оцінок. Дихання поєднується з логічними паузами.

### *Хапай м'яча*

Сідаєте у крісло, уявіть, що відпочиваєте у шезлонзі на березі річки. Гріє сонечко, неподалік діти грають у волейбол. І раптом.

Ай! / Ай-ай-ай-ай-ай! /

М'яч летить у річку /

Тримай його! / Не відпускай! /

Розподіляєте текст ось так:

-Ай! (тіло напружується – побачили м'яча)

Ай-ай-ай-ай! (відірвались від спинки крісла)

М'яч летить у річку! (зіскочили з крісла)

Тримай його! (біжите)

Не відпускай! (схиляється, щоб вхопити м'яча)

Спочатку вправу робите повільно, синхронно – рухи і мова.  
Дихання добираєте автоматично.

### *“Дощик”*

Ідете по вулиці – і раптом пішов дощ. Скоріше заховатися від нього.

- Ах ти, дощик, /

Не женися ти за мною. /

Я сховаюся в кущі –

Й туди дістануться дощі. /

Я до горожі – плиг! /

Ти й тут мене застиг. /

А я додому та й у кімнату. /

Тобі мене тут не дістати!

Текст поєднує з діями, добирате дихання на логічних паузах.

“Голка”

Сидите, шисте:  
Ах, голка раптом впала.  
Як тепер її знайдеш?  
Стій!  
Куди ж це ти пропала?  
Від мене ти не втечеш!  
Тут, напевно?  
Ні, не видно!  
Під столом ти ?  
Ні.  
Як гидко!  
Сховалася, мабуть, ти у килим?  
Так, я бачу, мало діла,  
Голку я свою згубила.

Мета вправи – виконуючи фізичну дію (шукаєте голку), слідкуєте за вільним звучанням.

Схилили голову, схиляєтеся все нижче і нижче. Присіли. Повернулися до глядача спиною. Але глядач повинен чути вас при будь-якому вашому положенні тіла. Якщо звук “летить”, означає – збережена свобода фонаційних шляхів, є опора звука. Придумайте запропоновані обставини, наприклад, спішите на побачення, потрібно пришити гудзика до нового плаття – і раптом падає голка, активна оцінка того, що сталося. Треба її обов’язково знайти.

“Волейбол”

Граєте у волейбол удвох. Ведете діалог.  
*Перший:* – На! – сильніш нема подач.  
*Другий:* – Два! – відбиваю вдало м’яч.  
*Перший:* – Три! – ось цей ти не візьмеш!  
*Другий:* – Хоп! – мене не проведеш!  
*Перший:* – Спробуй м’яч такий відбий!  
*Другий:* – На тримай!  
*Перший:* – Молодець! – ти граєш вдало.  
*Другий:* – Мій! / На це у тебе сил немало.  
*Перший:* – Ріжу! (м’яч б’ється у сітку)

Ой, яка невдача.

В сітці м'яч!

Твоя подача (кидає м'яча під сітку).

У тексті підкреслені слова, вимова яких збігається з ударом по м'ячу. Слово летить уверх за “м'ячем” (не по тону, а по спрямованості звукової хвилі в резонатор). Не відривайте від наголошеного слова весь рядок. Граючи, слідкуйте за рухами “м'яча” вашого партнера. Тримаєте темпи гри: один темп, коли йде подача (переліт м'яча через усе поле), другий темп, коли один ріже, а другий бере чи блокує м'яч. Треба досягти синхронності рухів і мови. Дихання ритмічне, звук “летить”, рухи вільні.

### Вигуки в розвитку голосу

*“Квочка”*

Уявіть, що ви квочка. Стоїте, трохи схилилися вперед. Руки – це крила курки, які відходять від боків при словах і рухах. Треба знайти курчаток. Шукаєте і “квокчете”, не змінюючи тембру голосу.

Куд-кудах, тах-тах!

Куд-кудах, тах-тах! –

Заквокала квокчатка.

Куд-кудах,

Ах-ах!

Куд-кудах!

Ах-ах!

Заховалися курчатка.

На наголошених голосних звуках – руки відходять від боків, нахилиєтеся вниз до підлоги, особливо на вигуках “ах-ах”. Це дає свободу звучанню.

Вправа добре звільняє глотку, “опирає” звук на діафрагму, природно відкриває рота, тренує нижню щелепу. Добре працює грудний резонатор.

### Розширення діапазону голосу

*Вправа “Диво-сходинка”*

*Низький тон*

- Я по сходинках крокую.

*Вище*

- Висоту я опаную.

<i>Вище</i>	- Крок на гори,
<i>Вище</i>	- Крок на хмари.
<i>Ще вище</i>	- Піднімаюсь вище, вище,
<i>Ще вище</i>	- Не боюся і співаю,
<i>Найвищий тон голосу</i>	- Аж до сонця долітаю.

Текст промовляєте чітко по складам, підкидаючи їх уверх у головний резонатор, на “опорі”.

Розрахуйте свій діапазон, інтервали невеликі, щоб вистачило голосу, стримуйте голос, підвищуйте поступово, володієте своїми почуттями.

### *Вправа “Парашутист”*

Уявіть, що ви здійснили парашутний стрибок і повільно опускаєтесь на землю.

Опускаюсь повільно я -  
нижче  
і нижче...  
Земля піді мною все  
ближче  
і ближче.  
Продовжую опускатися...  
Зовсім вже низько...  
Опускаюсь іще...  
Як земля моя близько!  
З голубими озерами,  
Красою полів.  
Поруч  
Ось вона.  
Міцно стою я на ній.

Перевірте, чи на “опорі” ви говорите останню фразу, полетить вона в зал чи ні?

Запам’ятайте, чим вищий звук, тим працювати треба у змішаному регістрі.

### *Вправа “Стрибунець”*

Уявіть, що ваш стрибок у висоту через планку. Уявляєте лінію стрибка, малюєте її голосом, допомагаєте руками.

голосовий “загин” кручу

Стрибок                     І ось лечу                     тепер я мушу  
опуститись.

Розбіг

щоб ставить  
крапку  
научитись.

На слові “загин” загинає голос уверх. Потім спокійно опускає голос униз і кладете його на дно, тобто дуже низько.

### Розвиток сили голосу і темпу

Сила голосу – не тільки гучність мови.

Сила звука в мові – це і сила переконань, і сила почуттів, і сила бажання досягти поставленої мети. Тому говорити з силою – це говорити з великим душевним підйомом.

Коли людина кричить, виникають затиснення голосового апарату і можна “зірвати” голос. Тому важливо навчитися знімати надмірну напругу в моменти нервового і фізичного підйому.

#### *Вправа “Конвалії Ларі”*

1. Спочатку прохаєте. Видих рівний, спокійний.

- Конвалії, Ларі.

2. Застерігаєте з погрозою. Мова звучить із силою. Видих інтенсивний.

- Конвалії, Ларі!

3. Наказуєте. Повітря виштовхується з силою.

- Ларі! Конвалії!

Росте активність дії (примушуєте зробити те, що вимагаєте) – росте і сила звука. Звертайте увагу на роботу діафрагми. Слідкуйте за роботою резонаторів, не завищуйте голос, бійтеся зривів на верхніх тонах.

#### *Вправа “Пливе човен”*

Пливе човен, води повен,

Та все хлюп-хлюп-хлюп!

Іде козак до дівчини,

Та все тюп-тюп-тюп!

Пливе човен- води повен,

Так й накрився лубом...

Ой, не хвастай, козаченьку,

Кучерявим чубом.

(Народна пісня)

Прочитайте уривок з наростанням сили голосу до останнього рядка, але щоб не було крику. Прочитайте з найсильнішого до



найслабшого, але чутного для слухачів. Стежте за диханням. Перед посиленням голосу добирайте повітря.

*Вправа “Явдошка”*

Над шляхом Явдошка  
Шукала волошки.  
Явдошко, волошки  
Шукати облиш!  
Над шляхом ти знайдеш  
Один лиш спориш!

(Т.Бойко. Явдошка і волошки)

1. Прочитайте текст майже пошепки, але так, щоб вас почули всі присутні.

2. Уявіть, що ви читаєте у великій аудиторії тихо, але звук посилюється до останніх рядів. Темп середній.

3. Уявіть, що ви поспішаєте, але вам потрібно порозмовляти з Явдошкою, яка весь час від вас віддаляється. Швидкий темп і посилює голосу на відстань, то збільшуючи силу голосу, то активізуючи звучання.

*Вправа “Дві левиці”*

У селі хати в нас білі,  
Гарний льон та буряки,  
Бо сумлінні й щирі в ділі  
І дівчата, і жінки. – *низький регістр*  
Хліборобську мають душу,  
Честь і совість водночас.  
Тільки я сказати мушу,  
Що не всі такі у нас. – *середній регістр*  
Санька й Манька – дві левиці,  
Так їх в жарт прозвали ми.  
На роботу молодиці  
Не спішать разом з людьми. – *високий регістр*

(С.Воскресенко. Дві левиці)

Прочитати текст у низькому регістрі з силою, з меншою силою у середньому, тихо у високому.

Читаючи текст, посилюйте голос у межах одного рядка, утримуючи його звучання на одній висоті.

*Вправа “Доц”*

Грім гуркоче навкрути,  
Хмара доц несе в луги,

*нижній регістр*

Лийся, дощику, навкруг, На поля, Баштан <u>І луг.</u> ↓	<i>повільний темп</i>
Лийся, лийся над травною ↑ Молодою Запашною: ↓	<i>добір дихання</i> <i>середній регістр</i>
Лийся, лийся ↑ Густо-густо ↑ На розложисту капусту. ↓	<i>уповільнений темп</i> <i>добір дихання</i>
Лийся, лийся Наче з бочки: ↓↓ На зелені огірочки, На петрушку, ↑ На чернушку, ↑ На квасолю ↑	<i>добір дихання</i> <i>високий регістр</i> <i>темп мови швидкий</i>
І на мак, ↑ На коноплі, ↑ І на льон, ↑ На козелець, на пасльон, ↑↑ На буряк ↓ Гладкий, ↓ Чубатий, ↓	<i>добір дихання</i> <i>зниження тону голосу</i> <i>поступово</i>
І на сонях головатий, ↓ На червоні помідори ↓ І на рапс. ↓ І на цикорій. ↓↓ Дощик, лий! Дощик, лий! І на корзу, й на пирій. Кукурудзі вимий коси, Лопочи, шуми в покосі ↑ І у просі. ↓ В синьому люпині, У червоній конюшині Опустись на дині, ↓ На смугасті кавуни, ↓ Що ростуть на цілині. ↓↓ Всюди, дощику, співай ↑ І на щастя й на врожай! ↓ Прочитати текст логічно, визначити логічну перспективу,	<i>добір дихання</i> <i>середній регістр</i> <i>середній темп</i> <i>добір дихання</i> <i>нижній регістр</i> <i>повільний темп</i> <i>добір дихання</i> <i>верхній регістр</i> <i>уповільнений темп</i>

змінюючи темпоритм мови і реєстри. Підвищувати і знижувати тон голосу за вказаними позначеннями (↓↑). Робити часті добори при переліченні або по закінченій думці.

*Вправа “Земле моя”*

Земле моя, повниться долею кращою,  
Видзвонює щоглами, сміється травами,  
Сьогодні співаю рукам роботящим я  
Славу,  
Славу,  
Славу!

Земле моя, рано збудилась, ой рано,  
Відкрила уміті росинками віченьки,  
А вишні цвітуть і пливе, мов з екрана,  
Граційна постава білявої дівчинки.

(В.Юр’єв “Слава рукам роботящим”)

Читаєте кожний рядок на одному видиху. Повітря добираєте після кожного рядка. Змінюєте реєстри, починаєте з нижнього, переходите на середній, високий і знову – на середній, нижній. Розподіліть за текстом.

## **Тренування гучності й польотності звука**

*Вправа “Вигуки”*

Виголощується текст вірша П.Тичини “Дума про трьох вітрів”. Завдання читців – оголосити заклик Ясного Сонечка до Вітрів.

*Перший:* На ранній весні-провесні,  
Гей, на світання гук.  
*Другий:* Ой за горами, за високими,  
Там за морями та за глибокими,  
Ще й за шляхами несходимими -  
Рано-пораненьку Ясне Сонечко сходило.  
*Перший:* Ясне Сонечко сходило, братів своїх, Вітрів,  
До себе кликало.  
До них словами промовляло:  
*Другий:* “Брати мої!  
Вітри мої!  
Брати мої любі, милі,  
Вольні, прудкокрилі!

*Перший:* А станьте ви на рівні ноги:  
 На гори, доли, на людяні шляхи,  
 на перелоги.  
 Летіть, співайте,  
 Про мене, вашого брата старшого,  
 Ясного Сонечка,

*Разом:* Людям повідайте.

Текст промовляється в різних регістрах, на “опорі” звука, витримується віршована пауза. Вправа привчає слухати партнера і вміти підхопити його мелодику.

*Вправа “Глобус — крутиться”*

Ви – допитливий хлопчик. Підійшли до глобуса, розглядаєте його і говорите:

**1.** Круглий-круглий

Глобус маю,

Мовби м’ячик

Запускаю.

Ось він шар земний

Який!

Я штовхнув його рукою.

**2.** Поїхали.

Материки

З’явилися:

Дві Америки,

Африка,

Австралія,

Європа

І так далі.

**3.** Меридіани,

Лінії

І океани

Синії...

**4.** Закрутилась вся земля:

І ліси,

І поля,

І села,

І мости,

І дерева,

І кущі,

І дорога,

І народ,

І собака,

І город,

І хата, і кімната,

І шафа, стіл,

І кіт, і я.

Вправа на прискорення темпо-ритму.

Поділити вірш на чотири частини, чотири темпи.

*Перша частина* – підійшли, розглянули глобус. Темп мови помірний, до слів “Я штовхнув його рукою”.

*У другій частині* темп прискорюється: “Поїхали материки” до слів “І так далі”.

*Третя частина* – ще більш прискорюється темп. “Меридіани, лінії” до слова “синії”.

*Четверта частина* – ще раз поштовх рукою глобуса, і темп дуже швидкий:

“Закрутилась вся земля”...

Дихання добираєте після кожної частини.

## Дикційний тренінг

### *Ігрові вправи*

Починається дикційний тренінг з артикуляційної гімнастики. Тренуєте голосні і приголосні звуки у звукосполученнях, у словах, текстах, тренуєте важковимовляючі “пучки” приголосних, діалоги з конкретними завданнями до партнера. Основний принцип дикційного тренінгу – принцип дійової активності. Вимовляєте прості й ускладнені скоромовки у швидкому темпі, середньому і повільному. У кожного є загальне завдання, тренуєте на текстах скоромовок “питання-відповідь”.

### *Вправа “Індик”*

Індик відганяє від їжі всіх мешканців пташиного двору:

Капи-купи-капи-купи-капи-купи!

Кличете своїх індиків:

Габи-губи-габи-губи-габи-губи!

### *Вправа “Поросятка”*

Поросятка розповідають своїй мамі, як вони добре поводитися без неї і хочуть почути подяку:

Ніф-Ніф, Наф-Наф, Нуф-Нуф пішли до річки.

Ніф-Ніф, Наф-Наф, Нуф-Нуф прийшли до річки.

Ніф-Ніф, Наф-Наф, Нуф-Нуф стрибнули у річку.

Ніф-Ніф, Наф-Наф, Нуф-Нуф погралися у річці.

Ніф-Ніф, Наф-Наф, Нуф-Нуф вийшли з річки.

Ніф-Ніф, Наф-Наф, Нуф-Нуф повернулися додому.

### *Вправа “Змія”*

Уявіть, що ваша кисть руки – голова змії. Імітуючи рукою рухи змії, промовляєте текст:

Повзззу, шшшшепочу,

Шешешепочу комишшшу:

“Дружжжи зі мноююю,

Бо вкушшшу”.

### *Вправа “Молоток”*

Ваш молоток, ваш молоток

То тук-тук-тук, то ток-ток-ток,  
 То тук-тук-тук, то ток-ток-ток  
 Ваш молоток, ваш молоток.

Нервуєтеся, хочете, щоб сусіди перестали вас турбувати.

*“Дзвенять краплі”*

Звуком “п” передаєте падіння з даху весняних дощових краплинок. Спочатку повільно, потім швидко. “П-п-п-п-п”...

*“Крокування”*

Крокуєте на місці або ходите на рахунок “Один! Два!” – пі! бі! пбі! бпі! пе! бе! пбе! бпе! па! ба! пба! бпа!

*“Хто далі”*

Хто найдалі закине камінь у річку?

*I-й:* піпі-пі-пі-п (е, а, о, у, й).

*II-й:* бібібібі-б (е, а, о, у, й)

Робите замах рукою і кидаєте вперед. Звук летить на відстань і падає униз, уривчасто (п!).

*“Годинник”*

Звуконаслідування; тікає годинник: тік-так, тік-так. Спочатку повільно, потім швидко: тік-так-тік-так-тік-так-тік-так... Звуками “трр-трр-трр” передаєте, як сорока-пліткарка щось каже.

## Звуконаслідування

Звуком “В” відтворюєте, як гуде муха.

Звуком “З” – як дзвенить комар.

Звуком “Ш” – як шумить ліс.

Звуком “Ж” – як гуде джміль.

Придумайте самі звуконаслідування на інші звуки.

*Тарілочки*

Кпті, кпте, кпта, кпто, кпту, кпти.

Уявіть, що ви кидаєте звуками тарілочки на полицю. Голос підвищуєте і знижуєте за діапазоном, не забуваючи про добір дихання на кожному звукосполученні.

## *“Пучки” приголосних*

Робота над приголосними у звукосполученнях із двох, трьох, чотирьох приголосних звуків дуже потрібна. Вона виховує чіткість і мелодійність нашої мови. Спочатку вимовляйте звукосполучення із двох звуків – “пт”, добираючи повітря

декілька разів підряд: пт, пт, пт, потім змінюючи послідовність – на тп, тп. Додаєте три приголосних: птк, кпт, тkp. Роботу над “пучками” приголосних ведіть спочатку без участі голосу, потім голосно підключіть голосні (і, е, а, о, у, и). Кпті, кпте, кпта, кпто, кпту, кпти. Аналогічно тренуєте дзвінки приголосні: (бд, дб, гд, дг, гбд, дбг, кст, фтс, сшт, мкн, взб, нцн, тсн, двд, хвп). Тренуєте звукосполучення із чотирьох, із п’яти приголосних: пстр, мфст, рфск, бвбд, шсхв, мфпл, двдб, сфтпл, ктск, мздвл, тфптр, сфптл. Тренуйте звукосполучення у словах: схвильований, конструктор, пунктир, конспект, монстр, схопив, штуковина, хмарний, холопствувати, задніпровський, перспектива, вигострити, стрічення, різнобарвними, згромаджений.

### *“Імена”*

Беруться рідкісні імена. Ось вони: Євстигнея, Єфраксія, Голіндуха, Аскітрея, Ексакустодіан, Фелікссим, Павсиліп, Евсхимон, Іракламвон, Крискентіан, Варахній, Авдієс, Фомфіда, Євламфій і т.ін.

Уявіть, що ви на урочистому вечорі, ведучий оголошує ваше ім’я, ви відповідаєте, називаючи себе, повторюєте своє ім’я зрозуміло і голосно.

Гра виховує “почуття слова”, вчить вимовляти слово об’ємно, дикційно чисто.

## **Ускладнені скоромовки**

1. Купи купу пуху.

Пуху купу купи.

Купу купи пуху.

Купу пуху купи.

Купи купу пуху.

2. Стукотить, гуркотить, мов сто коней летить, треба стать, відгадать, котрому вперед їсти дати. Від тупоту копит пил полем летить.

3. Пильно поле пильнували, перепілок полювали. Перепел підпадьюкує, перепеля та перепелу, перепелиці переперепідпадьюкують. Наша перепеличка, мала й невеличка, під полукіпком розпідпадьюмкала.

4. Розкажи нам про покупки.

Про які там про покупки?  
Про покупки, про покупки,  
Про покупочки твої.

Купив купу пік, пік купу купив, купу пік купив. Не купуй kota в мішку.

5. Карл у Клари вкрав корали, а Клара у Карла вкрала кларнет. Якби Карл у Клари не крав корали, то Клара у Карла не крала б кларнет. Ні, Карл і Клара добра пара, кларнетисти Карл і Клара.

6. Голова до голови приїхав у гості. Голова голові головою розбив голову. Протокол про протокол протоколом запротоколювали, що курка у курки крупку вкрала і квоктати перестала, а Мурий з Муркою повечеряли цією куркою: “Мур-мур-мури! Гар-р-р-ні кур-р-ри!”

7. Йшло три попи, три Прокопія-попи, три Прокоповича. Говорили про попа: “Стоїть піп на копі, ковпак на попі, копа під попом, піп під ковпаком”. Говорили про Прокопія-попа: “Йшов Прокіп, кипів окріп, прийшов Прокіп – кипів окріп, як при Прокопі, так і без Прокопа кипить окріп. Говорили про Прокоповича: “Йшов піп борозною, лічив копи бороною, одна копа з ковпаком, друга копа з ковпаком, третя копа з ковпаком. Зшито ковпак, та не по ковпаківськи, перековпакувати б ковпак та перевиковпакувати”.

8. Босий хлопець сіно косить: “Коси, коса, доки роса, роса додому, то й ми додому. І жінці жито жали, жавши у жмурки грали, жали жартували, жали жмурились, роса росить ноги босі. Семен сказав своїм синам: “Сини -соколи, складіть сіно”. Сини склали сіно, Семен сказав своїм синам спасибі. У сини Мусій сіно носив, ніс не ніс, а до нас приніс. Сіяв, сіяв дід Мусій, вуса, вії у вівсі. Сіяв, вівяв, висівав, славну пісеньку співав: “Сію, вію, висіваю, бо вівсяні вуса маю!”

9. Лібретто-Ріголетто. Ріголетто-лібретто. Лібретто, лібретто, лібретто, Ріголетто, ріголетто, ріголетто. Ріголетто-лібретто. Лібретто-Ріголетто!

10. Ми ходили дещо, гуторили про що, тільки коли я хоч що або абищо, то нехай мені хтозна-що і от що, а не то що, а ви кажете, що я вам що абищо. Але я вам кажу, що ходить квочка коло кілочка, водить діток коло квіток, квочка каже: “Квок, ось золотий кілок!”, а ще був собі цебер та полуцеберився на



маленькі переполуцєберєнята, та була собі макітра, та переполумакітрилася на маленькі переполумакітрєнята.

Робота над скоромовками виробляє чіткість і легкість звучання слів у прискороному темпі. Починати роботу над ускладненою скоромовкою потрібно з осмислення тексту, з'ясування мети її передачі. Спочатку подолати труднощі у вимові складних звукосполучень повільним темпом, а потім поступово прискорювати вимову. Ускладнені скоромовки можна вимовляти групою, вести діалог, виправдовуючи різними намірами і завданнями.

### Робота над діалогом

Діалог у сценічній мові є засобом спілкування на сцені. К.С.Станіславський вважав, що основа успіху актора і читця – уміння діяти словом заради якогось об'єкта, заради якоїсь мети (живий об'єкт на сцені або в залі глядачів). Такий підхід до діалогу ми починаємо у перших вправах з дикції та орфоепії – приказки, прислів'я, скоромовки. Перед студентами ставляться вимоги логічного аналізу фрази, її цілеспрямованості. Студент вибирає прислів'я, звертається до товариша або до групи студентів, педагога і спрямовує на них свою дію. Наприклад:

“Коли стелиться доріжка-козакові не до ліжка!” Чинником до вимовляння цієї фрази можуть бути різні задачі: спонукати до дії, застерегти від лінощів і т.д. Можна нафантазувати безліч обставин, а значить, задач і підтекстів: “не будь лежнем”, “не барися!”, “це прекрасно” і т.д.

Настала черга для відповіді. Найлегший шлях – побудова діалогу за схемою: ствердження-заперечення, пояснення-перепитування-підтвердження, запитання-відповідь. Але це для І-го курсу. Наступний крок – це процес “обміну” приказками, прислів'ями. Добираєте кілька приказок, наприклад, на репліку: “Коли стелиться доріжка – козакові не до ліжка!” – “А коли б нашій попаді та попова борода, давно б благочинною була!” Конфліктність ситуації – недовір'я одного “співбесідника” до серйозності намірів або можливостей другого. Може підключитися третій партнер: “Наша верба найрозлоговіша, найкорчоломокуватіша!” (підтекст іронічний – “Куди тобі!”)

Далі роботу над діалогом можна продовжити на матеріалі

фольклорних текстів (українські народні казки, легенди, анекдоти, а також байки). Над байкою студент працює один, без партнера, використовуючи матеріал байки як етюд на словесну дію. Байка дає можливість цікаво розробити діалог, у ній є конфлікт, міцний сюжет, яскраві характери. Ось декілька приказок та прислів'їв для роботи над діалогом:

1. Сидить дід на стільці, обуває постільці, а баба мордується, що в чоботи не взується.
2. Улітку дощ іде не там, де ждуть, а там, де жнуть, не там, де просять, а там, де косять.
3. Як гуляв, так гуляв: ні чобіт, не халяв, поки додому дійшов, то й підошов не знайшов.
4. Хвалилась вівця, що в неї хвіст, як у жеребця, та ніхто тому не вірив.
5. Добре діло без віддяки не лишиться. Не одежа красить людину, а добрі діла.
6. Про землю піклуйся – золотим зерном милуйся. Сказав, як зав'язав. Менше говори, а більше діла твори.
7. Заклопотався, як квочка коло курчат. Без вірного друга велика туга.
8. Люблю свою Любку, як голуб голубку. Не краса красить, а розум.
9. Всім по сім, а мені таки вісім. І сам не гам, і другому не дам!
10. Чи купив, чи не купив, аби поторгувався. Не думав, не гадав, як в біду попав.
11. Мати Федя медом, а Федь усе Федьом. Не клеїться робота у Федота.
12. Щастя добре, а правда краще. Щасливі щастя не шукають.
13. Багато снігу – багато хліба. Не гарна хата кутами, а гарна хата пирогами.

Приказки і прислів'я розподіляєте між виконавцями, визначаєте мету, кому, для чого говорите. Приказки виконуються в розмовному тоні, у різних регістрах, темпоритмах (від повільного – до швидкого), не забуваючи про дихання і дикційну чіткість.

Робота над діалогом продовжується у роботі над навчальними уривками, виставою з майстерності актора і режисера.

Викладач сценічної мови не обмежується лише технічними зауваженнями (голос, дикція, логіка), а робить акцент на словесній дії.

Обов'язковою умовою сценічного діалогу є такі важливі елементи внутрішньої техніки словесної дії, “як внутрішній монолог” та “зони мовчання”. Працюючи над художнім твором (оповідання, вірш), уже перед виходом на сцену потрібно з'ясувати мотиви свого виходу, уточнити внутрішню задачу і переконатися в необхідності її виконання.

Для тренажу внутрішнього монологу добре використовувати нагоду самим оголошувати свій виступ.

Особливого значення набуває внутрішній монолог під час роботи над власне сценічним діалогом, над драматургічним матеріалом.

Отже, головний висновок, який можна зробити на підставі розглянутих методів роботи з техніки мови, є той, що голосомовний тренінг сценічної мови нерозривно пов'язаний з методикою режисури і майстерності актора, що виразне сценічне слово не можна шукати “відірваним від правдивого акторського існування в образі”.

## **Розділ II. Робота над текстом. Художнє читання**

Серед різноманітних засобів формування професійної майстерності майбутніх режисерів і акторів драматичних театрів визначне місце займає мистецтво художнього слова.

Художнє читання – мистецтво виконавське. Виконавець, надаючи художнім творам живого звучання, переключає їх у сферу театрального мистецтва, істотною особливістю якого є прилюдність творчості актора-читця і колективне сприймання словесної дії.

Щоб перетворити слова літературного тексту на живу словесну дію, потрібно перш за все творчо переосмислити текст, природно відчутти його образну змістовність.

Звертаючись до художньої літератури, студенти краще пізнають людей, життя, епоху, морально-етичні цінності.

Художнє читання – могутня сила ідейного й емоційного впливу на свідомість, душу і серце глядачів. Своїм мистецтвом артисти-читці художнього слова активно допомагають культурному й естетичному вихованню, розвитку та формуванню світогляду сучасної людини, її глибокого патріотизму і національної самосвідомості. Вони здійснюють неначе друге народження літературного твору, надають йому нову емоційну виразність, дохідливість і дієвість.

Мистецтво художнього слова розвиває творчу природу мислення акторів і режисерів.

Уміння мислити під час мовного процесу – головне знаряддя художнього читання. Працюючи над художнім читанням різних літературних жанрів (оповідання, вірш, байка, казка, літературна композиція), оволодіваючи монологічною мовою, діалогом у виставі, студенти набувають професійні навички й уміння: уміння діяти словом, оволодіння логікою і підтекстом, жанром і стилем твору, виявлення завдань і надзавдання, знаходження мовної характерності, образне бачення, спілкування, оволодіння темпо-ритмом мови, розвинення тембру голосу, інтонацією, знання культури сценічної мови.

Набуті знання на заняттях з художнього читання студент переносить у роботу над текстами ролей у виставі.

Отже, художнє читання відкриває для режисерів і акторів можливість удосконалити свою професійну майстерність і реалізувати її у своїй самостійній діяльності.

## **Методика роботи над віршованим текстом**

### ***Особливості роботи режисера над віршованим текстом***

За програмою зі сценічної мови студенти режисерської та акторської спеціальностей працюють над мистецтвом виконання віршів.

У театральних колективах помітно поширився потяг до віршованої драматургії. На афішах драматичних театрів ми бачимо назви п'єс: “Лісова пісня” Лесі Українки, “Ярослав Мудрий” І. Кочерги, “Троянки” Еврипіда і багато інших. Читають вірші у концертах, конкурсах читців, звучать вірші у передачах радіо й телебачення.

Звернення до віршованих текстів показує нам не завжди правильну методику роботи.

Поезія здатна у надзвичайно лаконічній формі, емоційно-образно відтворити багатогранність явищ, подій життя, внутрішнього світу людини.

Але не всі вміють виконувати вірші.

Сприймання справжньої поезії, особливо читання її зі сцени, справа складна. Це залежить від рівня освіти читця, від життєвого і духовного досвіду, від віку, від чуттєвості й темпераменту.

У процесі роботи над віршами читці впадають у дві крайності: одні зберігають чітку форму, вбиваючи природність мовлення, інші, навпаки, перетворюють вірш у прозу, і тим самим руйнують ритм, а саме природну інтонацію.

Сама природа віршованої форми народжує у виконавців ритмічне почуття, яке легко збуджує у глядача необхідний емоційний настрій.

Основне завдання студента – оволодіти мистецтвом виконання віршів і набути навички самостійної режисерсько-педагогічної роботи. Для цього студенти повинні:

- вивчити теорію віршування;
- проаналізувати вибраний для роботи вірш, поєднуючи його зміст із формою;

- уміти творчо використовувати свої знання під час самостійної роботи;
- познайомитися з сучасним становищем мистецтва виконання віршів на практиці.

***Перше завдання: вивчення основ віршування.***

Вірш є особливий тип мови, своєрідна виразна система, істотно відмінна від звичайної, повсякденної мови, а також від художньої прози.

Особливо своєрідна лексика вірша, слово в ньому більш самостійне, гіперболізоване, це суб'єктивно-емоційне ставлення автора до життя.

Основою віршованої мови є емоційно піднесений лад переживань, який підкреслює у мові всі форми передачі найтонших відтінків думок і почуттів.

Головна риса віршованої мови — постійність однорідної, емоційно забарвленої інтонаційної системи на відміну від прози, де інтонація змінюється з кожною фразою. Така постійність є основою для виникнення віршованої періодичності.

Ми знаємо, що зміст і форма художнього твору знаходяться у взаємозв'язку один з одним. Організація віршованої мови полягає в тому, що вірш розбитий на рядки. Віршовані рядки – це сумірні ритмічні одиниці, чергування яких і визначає собою ритм.

Порядок розміщення наголошених і ненаголошених складів у віршованих рядках підпорядковується особливому розміру, або метру.

В умінні підкреслити смисловий рух рухом ритму і виявляється майстерність поета, а також читця.

Залежно від того, які одиниці знаходяться в сумірності вірша, визначається система віршування.

Російські поети-класики користувалися в основному силабо-тонічним віршуванням.

Ритмічна організація мови в силабо-тонічних віршах включає як сумірність віршованих рядків за кількістю складів, так і постійну закономірність чергування наголошених і ненаголошених складів.

### *Розмір*

Залежно від того, як розміщені наголошені й ненаголошені склади, розрізняють розміри, або системи віршування.

Одиницею віршованої мови є віршований рядок – вірш, який закінчується паузою. Ця пауза відтворює ритм і тому має назву ритмічної. Не збереження читцем ритмічної паузи є грубим порушенням форми вірша і може призвести до перекичування всього метричного ладу твору. Інша справа, що вивчати ритм формально не можна, його треба поєднувати з ілюстрованим підтекстом і дією в цілому, адже думка і почуття поета відчуються не складами, а словами, тому ритм вірша – це ритм образів.

Найбільш поширені розміри силабо-тонічного вірша, які розрізняються на двоскладові і трискладові, такі:

*ямб* (двоскладова стопа з наголосом на другий склад U /),

*хорей* (двоскладова стопа з наголосом на перший склад / U),

*дактиль* (трискладова стопа з наголосом на перший склад / U U),

*амфібрахій* (трискладова стопа з наголосом на другий склад U/U),

*анapest* (трискладова стопа з наголосом на третій склад U U /).

Вірші, написані в розмірі ямба або хорей, часто вміщують у собі двоскладові стопи з пропущеним наголосом – *пірихії*. Суусідство хорей або ямба з пірихієм утворює чотирискладову стопу – *неон*.

Один бліндаж. Один моряк

Закрив у гори путь.

○ ○ ○   ○ ○ ○

Та| замовка́|є ку|лемéт,|

А німці йдуть і йдуть.

(М.Нагнибіда)

Метрично протилежна важка стопа – *спондей*. Спондей утворює два підряд наголошені склади:

○

Вперéд!| – крік тру́б| повторює луна.

(М.Бажан)

Ямбічний розмір з різною кількістю стоп у віршованих рядках і довільним розташуванням рим називається *баєчним* віршем.

Вірші, які не мають рими, але в них є розмір, називаються *білими*.

Не має рими верлібр – *вільний* вірш. У верлібрі об'єднуються віршові рядки з довільною кількістю складів і вільним розміщенням наголосів.

У віршах можуть сполучатися стопи різного роду, унаслідок чого утворюється мішаний розмір.

Виразним емоційним звучанням визначається розмір *гекзаметру і пентаметру*. У гекзаметрі чергуються стопи дактиля і хоря. Вірші, написані гекзаметром, знаходимо в поезії І.Франка, Лесі Українки, радянських поетів П.Тичини і М.Рильського.

Завдання читця – уміти визначати розмір і відтворити характерний для нього ритмічний малюнок.

Вірші, складені певним розміром, звучать інтонаційно по-різному, передають різні почуття, тому що кожний розмір – це передача ритму певних явищ, суть певної теми. Вірші, написані *хоресом*, передають бадьорий настрій.

Доки маю світом нудить,  
Доки маю люди гудить,  
Доки маю дождати,  
Заки Галич зможе встати?

(Ю.Федькович)

*Ямб* несе наступальний характер, ним добре вести розповідь, він енергійний, вміщує різні почуття.

Була весна весела, щедра, мила,  
Промінням грала, сипала квітки,  
Вона летіла хутко, мов стокрила,  
За нею вслід співучії пташки.

(Леся Українка)

*Дактиль* несе відтінок величності, уповільнення.

Земле моя, всеплодющая мати.  
Силу, що в твоїй живе глибині,  
Краплю, щоб в бою сильніше стояти,  
Дай і мені.

(І.Франко)

*Анапест* – поривчастий, стрункий, передає різку зміну рухів.

Мов билинонька в полі зів'яла,  
Сиротиною ти і зросла,  
Тебе лишенько рано спіткало  
І недоля лиха повила.

(Леся Українка)



*Амфібрахій* – надає віршу спокійну нерухливу течію. До нього звертаються поети, розповідаючи про події минулого.

Горить моє серце, його запалила  
Гаряча іскра палкого жалю.

(Леся Українка)

*Гекзаметр і пентаметр* створює враження величі.

Зброю віршем суворим // і війни співають я збирався.

Так, щоб до змісту пісень // був відповідний і лад.

(Овідій)

*Пірихій* надає віршам ритмічного забарвлення, він то прискорює, то уповільнює рядок.

*Спондей* підсилює смислову й емоційну виразність наголошеного слова.

*Білий віри* допомагає відтворити живу розмовну інтонацію.

*Баєчний віри* теж зближує віршовану мову з розмовною і в той же час зберігає всі особливості ритміки.

От, справді, світ тепер який  
Бридкий!..

(Л.Глібов)

Виконавець у вільних віршах повинен уміти відтворити простоту висловів, розмовну інтонацію.

Які є засоби визначення розміру? Одним з ефективних засобів, який дозволяє швидко визначити віршований розмір, це виробити в собі внутрішній метроном — скандування тексту. Для цього треба відволікатись на деякий час від змісту і різко підкреслювати розмір рукою, на рахунок: один-два, один-два...; читати по наголошених складах шляхом “тататування” – підкреслюючи поетичні розміри без слів так, як це радить З.Савкова в книзі “Речевой хор в массовом представлении”.

○ ○ ○

та-та́, та-та́, та-та́ – *ямб*

○ ○ ○

та́-та, та́-та, та́-та – *хорей*

○ ○ ○ ○ ○

та́-та-та, та́-та-та, та́-та-та – *дактиль*

○ ○ ○ ○ ○ ○

та-та́-та, та-та́-та, та-та́-та – *амфібрахій*

○ ○ ○ ○ ○ ○

та-та-та́, та-та-та́, та-та-та́ – *анapest*

І останнє – студенти самостійно добирають тексти з поетичних творів на кожний розмір і вписують їх на картки. Визначивши розмір у текстах, картки здають викладачеві.

### ***Контрольні питання до розділу “Теорія віршування”***

1. Що відрізняє віршовану мову від прозової?
2. Назвіть 5 розмірів силабо-тонічної системи віршування, покажіть їхнє графічне позначення.
3. Що таке “стопа”? Розкажіть про скорочену та нарощену стопу.
4. Розкрийте поняття “спондей” та “пірихій”.
5. Що таке стягнення?
6. Що треба знати про рими? Про клаузули?
7. Яке значення постійної паузи в кінці рядка і паузи-цезури?
8. Що таке “перенос” у віршах?
9. Що треба розуміти під строфою?
10. Чим позначається ритм вірша?
11. Розкрийте поняття “гекзаметр”, “пентаметр” .
12. Що ви знаєте про сонети, яка їхня форма?
13. Які вірші зветься “білими”?
14. Що треба знати про “баєчний”, вільний та мішаний вірші?
15. Які засоби допоможуть швидко визначити розміри віршів?
16. Яке значення слова у віршах?
17. Що означають звукові повтори?
18. На чому базується тонічна система віршування?
19. Назвіть головні типи віршованих інтонацій.
20. Які існують види і жанри поетичних творів?

### ***Друге завдання: аналіз віршованого твору у поєднанні його змісту і форми.***

*Мета завдання:* оволодіти мистецтвом читання віршів, виховувати бережливе ставлення до класичної спадщини, виховувати почуття єдності форми і змісту, аналіз ідейно - художніх особливостей твору.

Важливий закон творчості, сформульований К.С.Станіславським, виголошує: “Подсознательное творчество

природи через сознательную психотехнику артиста”. Одним із таких свідомих засобів і є аналіз художнього твору.

Оскільки цінність кожного виконавця залежить від того, наскільки у нього чітке і цікаве надзавдання, аналіз твору і спрямований передусім на виявлення теми, ідеї, конфлікту, головної події, наскрізної дії та надзавдання читця.

Однак чуттєвий світ ліричного героя неможливо зрозуміти лише ідейно-тематичним розбором змісту тексту без одночасного вивчення всіх особливостей форми твору. Дуже гарно висловився В.Солоухін про форму, говорячи, що “Втрачаючи форму, гине краса. А форма чітко вимагає закону”. Ті виконавці, які ігнорують форму, заради “простоти” і бажання щиро доносити думку, саме і порушують музикальність і лаконізм вірша, ламають ритм і гармонію. Але ж мелодійність вірша, його певний 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 і нічого немає зайвого. Перш за все треба зрозуміти логічну сторону, а потім вкласти це у віршований рядок, от тоді й буде поєднання змісту з формою.

Аналіз віршованої форми допоможе виявити взаємозв'язок ритму і змісту, ритму і дії.

Розглянемо для прикладу найважливіші елементи структури форми шедевр світової лірики “Чого являєшся мені...” І.Я.Франка.

Чого являєшся мені  
У сні?  
Чого звертаєш ти до мене  
Чудові очі ті ясні,  
Сумні,  
Немов криниці дно студене?  
Чому уста твої німі?  
Який докір, яке страждання,  
Яке несповнене бажання  
На них, мов зарево червоне,  
Займається і знову тоне  
У тьмі?  
Чого являєшся мені  
У сні?

Довільний “баєчний” чотирискладовий ямб, яким написаний цей вірш, чергується з двоскладовим ямбом (у сні, сумні, у тьмі, о

ні), а також у деяких рядках – зайвим ненаголошеним складом.

Але ж не можна зупинитись тільки на розмірі. Читець повинен вивчити ритмічні відтінки вірша, почути ритм, а це шлях до правильної дії читця.

Якщо прислухатись до того, як вимовляються всі рядки твору Франка, то можна відчутти різні ритмічні нюанси. Уже перший рядок – не чистий ямб, а вміщує в собі пірихій на третій стопі, а другий рядок – всього одну стопу.

Пірихій не руйнує розміру, не ламає ритму, а полегшує, урізноманітнює вірш, ліквідує монотонність, створює розмовну інтонацію. Звертання до своєї коханої через таку ритміку надають віршу м'якість, ніжність і плавність. Багатогранні переживання ліричного героя при такій побудові віршованих рядків (Чого являєшся мені у сні?): приливи і відливи його глибокого і бурхливого почуття, нерозділеного і відхиленого, болісного та безвихідного, складного людського почуття, почуття в мрії.

Виконавець повинен відчутти ці відтінки, врахувати їх при визначенні дійових завдань і наповнювати вірш глибиною і почуттям.

### *Постійна пауза у вірші*

Віршована мова – це мова з постійними паузами після кожного віршованого рядка, а також у середині рядка. Паузи в кінці кожного рядка підкреслюють ритм, риму, дають виконавцю можливість збагатити текст підтекстом, бути активним у думці, в уяві.

К.С.Станіславський у “Роботі актора над собою” висловив думку, що у віршованій мові потрібно вміти не тільки “ритмічно говорити, але й ритмічно мовчати”.

Логічні, граматичні, ритмічні паузи у вірші завжди повинні збігатися з рахунковим розподілом внутрішнього ритму, інакше вірш перетвориться на прозу.

Візьмемо для прикладу знову ж вірш І.Франка “Чому являєшся мені ...” Паузи в кінці рядків зовсім різної довжини і характеру. Ми помічаємо, що після першого рядка пауза менша, ніж після другого. Вона як би зупиняє увагу слухача, дає якийсь контраст почуттів ліричного героя. Після третього і четвертого рядків знову короткі паузи, після п'ятого (сумні) пауза більша. Чому це так? Треба пам'ятати: поети розставляють слова за їхньою значимістю так, що частина вірша з меншою кількістю стоп постає більш вагомою за змістом, ніж та, у якій більше стоп.

Отже, зрозуміла необхідність прочитати другий і п'ятий рядки з однієї стопи більш протягнуто, значуще, ніж інші рядки.

Знаючи, при яких життєвих обставинах створювався цей вірш, виконавець обов'язково відчує душевний настрій героя. Ліричний герой вразливий; постійні коливання настрою, “вершини і низини” – протилежні емоції, позиції передають драматизм емоційної життєвої атмосфери. Від цього і буде залежати характер і довжина пауз.

### *Цезура в середині вірша*

Цезура – це ритмічна пауза, яка поділяє багатостопні рядки на дві частини. Така цезура зветься великою. Наприклад:

Така її доля!!! О боже мій милий,  
За що ти караєш її, молоду?  
За те, що так щиро вона полюбила  
Козацькї очі?!!! Прости сироту!

(Т.Г.Шевченко)

Ці рядки вірша Т.Шевченка передають складну думку, яку без розподілу на цезури неможливо зрозуміти. Якщо перенести цезуру в інше місце, то зруйнується думка.

Однак цезура – не обов'язково зупинка, перерва у звучанні. Новий характер вимови слів (зміна тону, тембру, темпу) сприймається як новий такт мови. Тому цезури різні: одні коротенькі, інші більш довгі, треті – взагалі помітні тільки по зміні тону або характеру інтонації. Усе залежить від конкретних завдань, мети і прагнень виконавця.

Між нами ріки # й зелені буки,  
Поля між нами # і шум дїбров,  
А ще між нами # чиясь розлука,  
А ще між нами # чиясь любов.

(М.Сом)

Завдяки малій цезурі в цих віршах вони вимовляються не разом, як у прозі, а звучать струнко й розмірено.

### *Перенос*

Часто трапляються такі вірші, у яких думка закінчується на середині віршованого рядка, а не в кінці його. Таке явище називається *віршованим переносом*.

Перенос надає віршам неспокійного характеру, наближає до простої розмовної мови, підвищує експресію вірша, особливо у трагедіях, байках, сатиричних комедіях. Наприклад:

...Я бачила його (перенос)  
останній раз, як ми були в Кадіксі  
він жив тоді, ховаючись в печерах...  
жив контрабандою... а часом плавав (перенос)  
з піратами.

(Леся Українка)

У цих віршах перенос психологічно виправданий динамізмом, напругою почуттів. Читцю треба обов'язково зберегти перенос і в той же час витримати паузу в кінці рядка, інакше порушиться ритм вірша, і вірш обернеться прозою. Не можна прочитати “Чого являєшся мені у сні?” в одному рядку, тому що порушиться і ритм, і характер емоційного сприймання суті душевного настрою ліричного героя.

Як же поєднати синтаксис із вимогою “тримати вірш” і нести думку при такій складній ритмічній побудові?

Перенос треба витримати, як і іншу паузу, у кінці рядка засобом добору дихання, прослідкувати, щоб пониженням голосу не поставити в кінці рядка крапку, бо крапка є закінченням думки, а навпаки, голос треба підвищити в кінці рядка, щоб було зрозуміло, що треба чекати продовження думки.

### *Рима*

*Рима* – це звукове повторення в кінці рядка, але буває і на початку.

Вивчення рими твору потрібне для сприймання його емоційного змісту, музики вірша.

Стояла я і слухала весну,  
Весна мені багато говорила,  
Співала пісню дзвінку, голосну  
То знов таємно-тихо шепотіла.

(Леся Українка)

Сонорні р, н, л, які вміщуються в римах цього вірша, створюють музику весни, піднесений, радісний настрій оновлення життя.

Ритмічна функція рими полягає в тому, що вона сигналізує про закінчення рядка, допомагає об'єднати рядки у строфи.

Рима виконує і логічну функцію. Слова рими завдяки її звуковим повторенням і паузі після них завжди підкреслюють

головну думку. В аналізованому творі І.Франка римуються слова (страждання – бажання, червоне – тоне, згордувала – надірвала). Як влучно ці рими підкреслюють драматизм і конфліктність почуттів героя.

Рими бувають різні. За характером звучання рима вірша “Чого являєшся мені...” точна (мені – ясні, у сні – сумні); усі рядки оформлені однією думкою і тримаються разом, і тим самим полегшують сприймання суті віршованого тексту.

За положенням у вірші рима – кінцева, за засобом римування – перехресна (до мене – студене) і суміжна (тужити – не жити). Усе це допомагає сприймати розвиток думки, чекаючи її завершення, породжує музику, мелодійність.

Чергування чоловічих і жіночих рим виявляє багатозначність думок і почуттів, боротьбу протилежних бажань героїв. Жіночі клаузули передають душевний біль, безнадійність і в той же час ніжність, кохання (без тями – ночами, не знаєш – минаєш), а чоловічі – силу почуттів, упевненість у міркуванні, контрастність висловів (не зирнеш – не кивнеш, пісні – на дні).

Часто виконавці надмірно наголошують риму. Цього робити не слід, тому що не завжди збігаються логічний наголос і слово, яке стоїть перед римою. Але зовсім не допустиме ігнорування рими. Рима частіше виділяє найбільш значущі слова. В.Маяковський писав: “Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало” (В.Маяковский. Сочинения в трех томах).

Читець тоді підкреслює риму, коли вона допомагає виявити головну думку і образний зміст вірша.

### ***Звукова інструментовка вірша***

Звуки мови у віршах насичені емоційним змістом, мають дві функції: смислову й естетичну. Тому знайти звукові повтори (*асонанс*, *алітерацію*, *дисонанс*) у віршованому творі, зобов’язує виконавця розкрити їх смислову й емоційну функції, відчутти красу звукової форми і вміло передати її глядачу.

*Асонанси* – повторення однакових голосних звуків у словах та фразах.

*Алітерації* – таке ж повторення однакових приголосних.

*Дисонанси* – неточна рима, у якій збігаються тільки ненаголошені, наголошені голосні не збігаються.

Звуконаслідування здатне викликати образне уявлення про природні звуки і шуми – свист вітру, грім, шум дощу, тиші, характерні звуки – постріли, гуркотіння поїзда, а також імітують голоси тварин.

Різного роду звукові повтори окремих мовних звуків, звукосполучень, слів і фраз, цілих структурних компонентів стають важливими стилістичними засобами музичальності художньої мови.

Багата на фонетичний звукопис поезія Павла Тичини.

Арфами, арфами -  
золотими, голосними обізвалися гаї,  
самодзвонними:  
йде весна  
запашна,  
квітами-перлами  
закосичена.

(П.Тичина)

Світлий колорит, радісний настрій першої строфи, її образність, емоційність епітетів *золоті, голосні, самодзвонні* арфи посилюються світлим колоритом, звучанням голосної а.

В аналізованому творі “Чого являєшся мені...” часто трапляються питальні конструкції (Чого? Чому? Який? Яке?), риторичні заперечення (О, ні!, хоч в сні!). Ці звукові повтори виявляють суть думки, дають можливість обґрунтувати її, розгорнути міркування, пожвавити, урізноманітнити висловлювання. Це яскраві засоби розкриття інтимних емоцій. Повторюються сонорні звуки м, н, р, які надають віршу мелодійності, легкості, ніжності. Хоча наше вухо ловить звуки ч, т, к, ж, ш (звертаєш, ти, ті, тоне, у тьмі, бажання, знаєш, минаєш і т.д.), вони не порушують гармонії настрою, а навпаки, створюють відчуття світлої туги.

Посилюється трагізм становища ліричного героя за рахунок контамінації різних понять, які будуються на інтонаційному, логічному та синтаксичному запереченні, антитезах. (В життю тужити – не жити, в життю мене ти знать не знаєш, ідеш по вулиці – минаєш, Вклонюся – навіть не зирнеш).

Зверніть увагу на слово “пісні”. Це слово, як образ горя-скрути, болей і мук. Це повна розлука та зневіра (Пісні – ридання голосні). Взагалі вірш насичений образами-порівняннями (чудові очі, зарево червоне, зіронька, криниці дно студене). У душі



народної пісенності звертається герої до своєї милої. І як би важко не було йому – відчувається захопленість коханням, жадаба життя і надія. Кульмінація твору (О, ні! Являйся, зіронько, мені хоч в сні!) підводить нас до головної думки, яку висловив поет у цьому вірші: Кохання – найдорожче й непорушне (вічне) почуття в житті людини.

Отже, читець повинен дбайливо поставитись до віршованої музикальності, яка складається з ритму і звукової інструментовки.

Однак треба запобігати грубого формального підкреслювання звуків, це суперечить художньому смаку; важливо, щоб звукове повторення для читця було одним із засобів вирішення сценічного завдання, як для поета свідомий дійовий добір звуків для чітко поставленої мети.

### ***Інтонація і головний тон твору***

Пізнання елементів віршованої форми (розміру, переносів, стилістичних особливостей, ритмічних фігур і т.д.) відкриває можливість визначити те, без чого неможливе виконання віршованого твору – інтонацію. Відомо, що інтонація грає дуже велику роль тому, що віршована мова емоційна, вимагає уваги до характеру пауз, мелодії, вона темпоритмічна. Кожному віршу властива неповторна інтонація, а віршам автора надає особливої творчої індивідуальності. Завдання читця полягає в тому, щоб передати у виступі цю неповторність інтонації, “зігріти” її своїм ставленням. Знайти правильний тон виконання і головну інтонацію вірша – означає наблизитися до внутрішнього ритму життя поета, дихати його диханням, звучати його звучанням, а не підм’яти його під себе, як часто буває. Є твори, наприклад, Шевченкові, у яких настільки виразно і точно задано інтонацію, що відійти від неї просто неможливо. Вони різні: ліричні, героїко-патріотичні і т.д. І от частенько виконавці додають власну наспівність до тієї неповторної своєрідної мелодійності, яка закладена в самій тканині шевченківського вірша, а по-друге, виконавцю треба вивчити темперамент, насиченість, дійовий гострий хід думок Шевченка, високо принциповий ідейний зміст його творів. Якщо це усвідомити, то стане зрозуміло, яке зайве оте наспівування творів Шевченка. Твори Шевченка є яскравим прикладом гармонійного поєднання змісту з формою, тому і виконання його творів потребує саме такого втілення.

Проте яка б виразна не була інтонація поета, вона не знімає потреби діяти словом “тут, сьогодні, зараз”. В.Маяковський говорив: “Треба завжди мати перед собою аудиторію, до якої цей вірш звернений”.

Існують типи інтонацій, обумовлені об’єктивним характером вірша незалежно від індивідуальної, суб’єктивної манери його виконання.

За інтонаційними змінами вірші поділяють на два головні типи: *наспівний і розмовний*. Наспівний тип включає в себе пісенні і романсні вірші; розмовний – ораторські й розповідні. Наспівні вірші більш симетричні як ритмічно, так і інтонаційно. Розмовний вірш, як сама жива мова, надзвичайно різноманітний у відтінках інтонацій: від побутової простої розмови до високої патетики ораторської мови.

До якого ж типу інтонацій віднести вірш І.Франка “Чого являєшся мені...”?

Очевидно, що його можна віднести до *розмовного* вірша, але з філософсько-роздумливою інтонацією.

*Головний тон* (“лейтмотив”, “домінуючий акорд”, “цілеспрямована пристрась”, на фоні якої і відбувається життя героя) можливо визначити, як *ліро-драматичний*.

Саме в такому ключі й повинна проходити мовна дія виконавця.

Щодо тих виконавців, які люблять наспівувати вірш або рубати кінцівки рядків, то така манера вважається дуже архаїчною, сучасна аудиторія потребує неудаваного пафосу, а якщо є, то темпераменту, який виникає від змісту самого твору, від динамічної дії, гостроти подій; по-друге, наспівна декламація заради самої наспівності – це зовсім не та справжня музикальність і мелодійність, яка закладена в самому вірші. Музикальність, ритмічність, мелодійність, властиві поетичній мові, – звичайно, не самоціль, а засіб розкриття авторського задуму, тому що форма поетичного твору обумовлюється змістом і ставленням автора до зображуваної дійсності.

### ***Виконавське завдання***

Ви познайомилися з основними елементами віршованої мови. Однак знань їх недостатньо для майстерності читання поезії. Визначення форми вірша треба поєднувати з головним

завданням – донесенням до глядача поетичного змісту.

Початком читецького мистецтва є вміння донести у звучному слові думку. Читець повинен розуміти цілісний зміст твору, його тему, ідею, надзавдання, логіку наголосів і пауз, інтонаційних ходів, образи, використовуючи поетичну техніку як “підказку”, як допомогу автора. Читець повинен у формі вірша бачити засіб для художньої передачі його змісту.

Нагадаємо, які моменти в практичній роботі над віршами треба мати на увазі:

1. “Біографія” твору (короткі відомості про обставини створення вибраного вірша). Відомості про автора і його стиль.
2. Аналіз особливостей форми віршованого твору (розмір, рима, клаузули, цезури, наявність переносів, строфічність, звукопис, головний тип віршованої інтонації, тон твору, вид і жанр поетичного вірша).
3. Аналіз ідейно-тематичний: ідея, конфлікт, головна тема, подія, виконавське надзавдання.
4. Аналіз дійовий (п’ять частин: експозиція, зав’язка, розвиток дії, кульмінація, розв’язка). Задачі виконавця в кожній частині визначити влучними дієсловами.
5. Створення “кінострічки бачень” точних, яскравих (перерахувати комплекс почуттів і відчуттів: зорових, слухових, м’язових і т.д.).
6. Логічний аналіз тексту вірша: здійснити “скелетування” думки, а саме, визначити логічні центри, виявити другорядні логічні наголоси за їхньою силою, розібратися в логічній побудові думки в розвитку, яка веде до логічної перспективи. Бути уважними до пауз при інверсії у віршах.
7. Берегти слово у віршах, пам’ятати, що за змістовністю і силою почуттів воно нерідко рівняється цілій фразі. Тому бережіть чіткість кожного слова, не прискорюйте його, робіть паузи.

Розбивка на частини і добір до кожної точного дієслова обов’язкові не тільки для сюжетних творів, але й для невеликих ліричних віршів, де зображується рух думки і почуття героя, найтонші нюанси його переживань. Тому в роботі над ліричними віршами треба підходити з позиції мовної дії, пов’язаної з монологом. Адже ліричний твір – це і є монолог у віршах.

На завершення підкреслюємо, що аналіз твору не слід різко відривати від втілення. “Розвідку розумом” треба перевіряти і закріплювати практичною дією, а саме моментами втілення. Запропонована послідовність етапів вивчення віршованого твору умовна і зумовлена метою полегшити студентам виконання самостійної роботи над віршами.

### ***Третє завдання: ознайомлення із сучасним становищем мистецтва виконання віршів на практиці.***

*Мета завдання:* закріпити теоретичні знання, виробити установку на естетичне сприймання звучання поетичного твору, формувати критичні здібності, тренувати ритмічний, тональний, звуковисотний слух, виховуючи тим самим естетичний смак, культуру думок, почуттів.

#### ***Перелік практичних завдань:***

- націлити свій професійний мовний слух на сприймання й оцінку віршованої мови у виставах професійного і самодіяльного театрів, усіляких поетичних видовищах, композиціях, концертах, виступах літераторів, а також у передачах радіо і телебачення;
- критично оцінити якість володіння виконавцем елементами віршованої форми (чи органічно виконавець живе у вірші, чи тримає паузи в кінці та цезури в середині вірша чи ні, чи виправдовує ці “перерви” у звучанні внутрішньою дією, чи наповнює слово (особливо те, яке винесене на окремий рядок) глибиною думки і почуття, чи правильно знайдено тон поетичного твору і т.д.);
- визначити найбільш розповсюджені помилки у виконанні віршів зі сцени самодіяльного мистецтва. Частіше за все це або формальне зовнішнє виконання вимог законів віршованої мови (скандування або наспівування, “виття”, зверхмірне підкреслювання елементів форми, яке вбиває життя), або зовсім ігнорування віршованої форми, переведення вірша в прозу (шляхом руйнування ритму, перевантаження вірша складними підтекстами, затяжними паузами і т.д.);
- частіше знайомитися з кращими зразками мистецтва читання поезії, прослуховувати магнітофонні записи читання віршів

майстрами сцени й естради, усвідомлювати естетичну цінність форм поетичного твору.

Результати навчально-пізнавальної діяльності з третього завдання коротко описати в контрольній роботі, відповівши письмово на два запитання:

1. З якими віршованими творами і у виконанні яких артистів, читців, колективів вам вдалося познайомитись?
2. У чому ви помітили недоліки і переваги в читанні поетичного твору?

### ***Принципи вибору навчального репертуару***

Навчальний репертуар на III курсі з віршованої форми складається з двох творів. Один вірш – із класики, другий – із сучасної, радянської поезії. За тематикою і жанром – це інтимна і громадянська лірика.

Треба сказати, що лірику поділяють на окремі жанри залежно від її тематики: громадянська, патріотична, філософська, пейзажна, інтимна. Але цей розподіл можна вважати умовним.

Вірш Пушкіна “Я помню чудное мгновенье” належить до любовної лірики. Але тема кохання в цьому вірші нерозривно пов’язана із загальним поглядом поета на життя як на діяння, творчість, з думкою про силу краси, яка надихає людину. Не можна виділити окрему філософську лірику, оскільки це може бути розповідь і про природу, і про сцену, і про театр.

Різниця форм ліричного жанру базується, головним чином, на тематичному принципі. Вірші М.Рильського, П.Тичини, В.Маяковського, Р.Рождественського, В.Коротича, Д.Павличка, Л.Дмитерка, А.Малишка, І.Драча, В.Симоненка, Е.Межелайтіса, Р.Гамзатова, Л.Костенко і т.д.

Інтимна лірика не обмежується лише віршами про любов, а розкриває ширше весь інтимний світ душі людської. Наприклад, вірш Д.Павличка “Коли ми йшли удвох з тобою...” Цей вірш – не тільки про кохання. Його ідея набагато глибша. Можна навіть розлюбити, якщо предмет кохання не розуміє, що таке світлі ідеали, недбайливо ставиться до праці, до людей, до життя.

У чому складність читання віршів з інтимної лірики? Автор – ліричний герой. Це його монолог-сповідь. Читцю треба знайти правильне самопочуття і стати поруч з поетом або ним самим.

Студенти приносять вірші і дуже довго їх вибирають, або

взагалі не можуть вибрати. Викладач тонко, тактовно спрямовує студента на той чи інший репертуар. Краще, коли студент вибирає не один, а декілька віршів, щоб можна було виявити себе (на 8-12 хвилин). Які? Перш за все – високої художньої якості, хороші за змістом, за почуттями, вірші, які кличуть до доброти.

Це можуть бути вірші з української або зарубіжної літератури. Вірші громадянського жанру можуть бути різної тематики. Це вірші про Батьківщину, про людину, працю, про екологію, про духовний світ, про наше суспільство і т.д.

Вірші можуть бути одного або декількох авторів, але об'єднаних однією тематикою. Наприклад, Леся Українка “Давня весна”, “О, знаю я...”, “Мріє, не зрадь” – тема волі.

У кожного поета можна знайти вірші, які дуже пов'язані однією думкою, вдало монтуються один з одним.

Наприклад, з громадянської лірики вірші В.Гуртовенко:

“Моїй уяві”,  
“Коли життя навчишся розуміти”,  
“Посилає життя по квіти”,  
“Шукайте все в собі”,  
“Прекрасним ніхто не народжується”.

Тема захисту дітей від війни та всіляких інших нещасть, яка компонується дуже добре у вірші П.Бровки “Коли б знову”, С.Йовенко “Тубами тиша сни перебирала”, К.Кулієва “Нехай ніколи не вмирають діти”.

Лінія підтексту змушує студентів тримати перспективу в розповіді, діяти словом. Єдина тема композиції цілеспрямовано розвивається у розповіді, і тому легше уникнути декламації.

Композиція на тему про час створена з віршів двох поетів: Р.Гамзатова “Дні дитинства – наче плин води” та Б.Олійника “Літа вже не мчать”, “Страшно зустріти смерть”, “Гарні люди вмирають”, “Зрадити може гвинтівка”.

На вірші поета О.Олеся можна скласти композицію на тему історичного минулого України або цикл віршів з інтимної лірики. На вірші Д.Павличка вдало будується композиція з інтимної лірики:

“Я зрозумів у той шалений вечір”,  
“Ми будем просто як товариші...”,  
“Ти мене гуцулом називала”,  
“Чого ти мною так гордуєш...”,  
“Матусенько, було на терня ногу”,

“Мій синку”,  
“Я тільки раз, єдиний раз любив”.

Вибираючи віршований твір для роботи, не забувайте головного принципу вибору репертуару: визначення *про що* я хочу повідомити слухачам.

Робота над інтимною та громадянською лірикою розвиває вашу індивідуальність, виховує природні дані, світогляд, громадянську позицію.

Робота над ліричним віршем вчить виконавця цінувати слово, тому що в ліриці поетичне слово несе на собі велике навантаження.

Усі компоненти у вірші привертають увагу до себе – це його ритм, рима, паузи і т.д., тому, що служать виразом ідеї твору. Але, звичайно, сила впливу лірики визначається передусім її змістом.

### **Особливості роботи над байкою і казкою**

Робота виконавця над байкою й казкою є у програмі навчання з курсу “Сценічна мова”.

Байка й казка мають невичерпні можливості для набуття професійних навичок у розвитку особистості актора й режисера. Працюючи над байкою, режисери набувають почуття гумору, так необхідного їм, розвивають уяву, аналітичні здібності, вчать виконавській майстерності, а саме:

уміти правдиво спілкуватися з глядачем, виявляти конфлікт у творі, оволодівати діалогом, яскравою характерністю, уміти розповідати, засвоювати палітру комедійного. Байка і казка – прекрасний тренінг з техніки актора: збагачує голос інтонаванням, тембральним забарвленням, темпо-ритмом.

Вагоме місце займає байка і казка в репертуарі самодіяльних театральних колективів, у дитячих гуртках з художнього читання в школі, на уроках літератури. Оволодіваючи майстерністю виразного читання, учні пізнають інтонацію розділових знаків, привчаються до живої побутової мови, до пауз, до перегукування голосів у діалогах байки.

Чому ж байка й казка популярні? Вічність, стійкість цього жанру пояснюється тим, що байка й казка завжди актуальні: вони допомагають людям звільнитися від усіяяких хиб і недоліків.

Байка й казка збагачують, виховують моральні якості: почуття справедливості, розуміння добра, осудження негативних явищ у житті суспільства.

Байка й казка – важливі й необхідні в навчально-творчому процесі студентів режисерської та акторської спеціалізації.

### Робота над байкою

*Байка – невеликий алегорично-епічний твір, який має повчальну спрямованість.*

Перш ніж приступити до пізнання байки як жанру, розглянемо джерела виникнення байки. Байка належить до найдавніших видів епічної творчості. Своїм корінням вона сягає глибинних фольклорних джерел. Байка народилася з первісних міфів про тварин як твір народної фантазії, літературною байка стала з появою письменності.

У своєму історичному розвитку байка пройшла складний шлях від умовно-дидактичного до художнього жанру, від античної моральної алегорії до соціально-насиченої сатири. Однак своєрідність її полягає в тому, що вона зберегла чимало сталих специфічних рис, структурних ознак і принципів. В.Белінський називав байку “поезією розуму”, підкреслюючи тим самим раціоналістичний, моралістичний початок у ній. Байка – це передусім інакомовність, двопланове оповідання, із сюжету якого завжди впливає моральне повчання. Такою є художня структура творів давньогрецького байкаря Езопа, німецького поета Лессінга, збагачена конкретними життєвими подробицями у французького байкаря Лафонтена, а також у Крилова. В основі сюжету байки лежить розповідь про якусь подію, де алегорично зображуються людські вчинки і соціальні відносини. Персонажами байки, крім людей, найчастіше бувають тварини, птахи, риби, рослини.

Одна з найдавніших українських поетик “Касталійське джерело”(1685) визначає байку як “вигадану розповідь, що веде до пізнання істини” (буквально: “що творить істину”).

У розвитку жанру байки намітилися дві головні тенденції.

Перша з них – Езопові байки-притчі, написані прозою, лаконічні моральні алегорії. В історії світової байкарської традиції твори Езопа відігравали особливу роль: до них зверталися байкарі всіх часів і літератур. Протягом двох



наступних тисячоліть байка зазнає значних еволюційних змін. Під пером Лафонтена, з ім'ям якого пов'язаний наступний етап у розвитку світового байкарства, цей жанр набув якісно нових рис і властивостей. Ж.Лафонтен порушив умовно-алегоричну античну традицію, надав їй життєвої змістовності. Його байка – це справді художня картинка, сповнена життєвої гостроти, реальних характерів, лукавого гумору. Спадщина Езопа і Лафонтена була багатющим джерелом тем, мотивів, сюжетів для творів наступних поколінь, зокрема українських.

Цілком самобутнім явищем в історії байкарства була російська байка, генетично пов'язана з народно-національною основою. Бурхливого розвитку вона набуває у XVIII – на початку XIX століття у творчості А.Кантемира, О.Сумарокова, В.Тредіаковського, І.Хемніцера, І.Дмитрієва та інших письменників. Родоначалником теорії російської байки вважається М.В.Ломоносов. Він уперше застосував для написання байки шестистопний ямб і надав байці сатиричної розповіді. Байка набуває певного морального спрямування.

У 1805 – 1807 рр. російський байкар І.Крилов пише свою першу книгу байок.

Новаторство Крилова і засноване на життєвості, фольклорі, байка під його пером перетворилась на реалістичну сатиру.

На Україні жанр байки також має давню і багату традицію. Ще у шкільних риториках і поетиках XVII-XVIII ст. – Митрофана Довгалевського, Феофана Прокоповича, Георгія Кониського – було чимало байок навчального призначення. Досить плідно працював у цьому традиційному жанрі видатний філософ Сковорода.

Уперше на реалістичний ґрунт українська байка стає у творчості П.Гулака-Артемівського, Л.Боровиковського і особливо Є.Гребінки.

Найвищого розвитку на Україні байка досягла під пером одного з найкращих представників різночинної демократичної інтелігенції, видатного поета-байкаря Л.Глібова.

Перші байки Глібова були перекладами творів І.Крилова. А на початку 60-х років Глібов, використовуючи криловську фабулу, докорінно переробляє її, змінює ситуації, вводить ліричні відступи, по-новому формулює мораль.

Ліризм – особлива індивідуальна риса Глібова-байкаря; його байки гостро сатиричні, дієві. Байкар розкриває антагонізм

класового суспільства, жорстокість урядовців, тушість титулованих царських чиновників, поміщиків-самодурів (“Лев на облаві”, “Жаби”, “Кундель” та ін.).

У 50-70-х роках, коли Л.Глібов-байкар став уже доволі популярним, до жанру байки звернулися С.Руданський, П.Свенцицький, Ю.Федькович, М.Старицький.

Традиції криловсько-глібовської байки, передусім як жанру сатирично-викривального, продовжують в українській літературі І.Франко та В.Самійленко.

Франкові байки (“Звірячий парламент”, “Вівця і цап” тощо), як і його сатиричні твори (“Оси”, “Свинська конституція” тощо), написані у дусі революційної сатири Т.Шевченка і М.Салтикова-Щедріна та кращих традицій політичної байки І.Крилова. З уїдлигим сарказмом Франко викриває у своїх байках існуючий соціальний лад, вовчі порядки в цісарській Австро-Угорщині.

Широкий і плідний розвиток байки як жанру сатири починається із середини 50-х років. На ниві байкарства працює великий загін літераторів різних поколінь. Тут і М.Годованець, тут і П.Ключина, А.Косматенко, І.Манжара, І.Сварник, П.Шабатин, Ю.Кругляк.

Українська байка стає одним із найактивніших учасників боротьби за народну справу в жанрі сатири.

Перш ніж приступити до втілення байки зі сцени, треба уявити собі специфіку того жанру, над яким ви будете працювати. Знання жанрових особливостей твору не тільки полегшує його вивчення, але й орієнтує виконавця в його творчих пошуках.

*Що ж характеризує байку як жанр епічного роду літератури?*

1. Комедійно-сатиричний зміст, інакомовне зображення людей, їхніх характерів, вчинків і ставлень.
2. Розповідь про якусь подію, мета якої затвердити морально-соціальну істину.
3. Яскраво змальоване ставлення автора до позитивного й негативного.
4. Простота композиційної побудови: часте збігання кульмінації розповіді з кінцівкою.
5. Цікавість, динамізм і лаконізм сюжету.
6. Стійка характеристика образів (багатий-бідний, правдивий-

брехливий, добрий-злий тощо).

7. Формулювання ідеї у моралі.

8. Віршована форма мови.

В особливостях жанру легко переконатися на прикладі будь-якої байки. Прочитавши її, видно, що композиція дуже проста, зміст захоплюючий, динамічний, мова теж проста, народна, демократична, багата говірками, прислів'ями; персонажі байки активні, дійові, розкривають точну рису характеру людини, а мораль зрозуміла, конкретна і, як правило, висвітлює ідею всього твору.

Читцю треба дуже ретельно вивчити, у чому полягає комедійно-сатиричний зміст байки.

Сатиричний зміст байки передається викриттям соціального чи морального зла, людських хиб.

*Якими ж засобами домагається байкар комедійного ефекту?*

### **1. Засіб алегорії, інакомовності**

Комедійний ефект створюється від того, що люди, зображені Ослами, Лисицями, Вовками, наділені мовою:

“Свиня у панський двір залізла”,

“В Котових лапах пищала Миша”.

Якщо замінити в тексті Свиню, Кота, Мишу іншими назвами, наприклад, Петром Івановичем і замість “Свиня у панський двір залізла” скажемо, наприклад, “Петро у панський двір заліз”, як гумор одразу пропаде, тому що алегорія у назві Свиня – це хамство й грубість, а зображення цих людей в образі тварин більш смішне тому, що ідею твору й ставлення автора ми розуміємо одразу ж.

**2. Засіб не співпадання між зовнішністю і тим, що за нею криється, між уявним і реальним**

У житті буває так, що людина має про себе дуже високу думку, а насправді вона інша.

У байках ми зустрічаємо багато самовпевнених Ослів, самозакоханих Зозуль, хвалькуватих Зайців, які вважають себе вищими за всіх.

Визначення цього не співпадання придуманого й справжнього в персонажах байки допомагає створити ефект комедійного.

### **3. Засіб перебільшення й зменшення**

Перебільшення й зменшення є елементами пародії. Суть

цього засобу – у деформації явищ, або гіперболізації рис характеру, зовнішнього обличчя, нахилів, які доведені до неймовірних розмірів, деформують внутрішнє та зовнішнє обличчя людини, або у спрощенні, зменшенні явищ, які вважаються гідними, ті, що заслуговують повагу. Прочитайте, наприклад, байки Л.Глібова “Осел і Соловей”, І.Сварника “Байка і Ода”, і ви побачите, що доведення автором до абсурду, до повної деформації окремих рис і вчинків героїв завжди породжує комедійне.

#### **4. Засіб розкриття контрасту**

У байці завжди зображені протилежні людські типи. Ми бачимо контрастних персонажів: тупий Осел, який нічого не розуміє в музиці, і розумний, освічений Соловей у байці Глібова “Осел і Соловей”.

#### **5. Засіб зміщення стилів**

Суть цього засобу – у неспівпаданні стилю мови з тим середовищем, у якому вона промовляється. Неспівпадання стилю мови і її змісту можна побачити в багатьох байках Л.Глібова й І.Крилова.

#### **6. Засіб натяку**

Натяк як засіб гострої думки народився в епоху тиранії, тоталітарного режиму, коли говорити відкрито було неможливо.

Наприклад, у байках Л.Глібова “Щука”, “Громада”, “Вовк і ягня” відображені відносини кріпаків і багатіїв, несправедливість суду, чиновницьке свавілля тощо. У багатьох сучасних авторів натяк виконує функцію підтексту й знаходження правди. Читайте байки І.Манжари “Вибори”, П.Сліпчука “Критична пригода”, П.Красюка “Баранячий підхід”.

#### **7. Засіб несподіванки**

Будь-який сюжетний хід, поворот думки, непередбачений читачем, утворює враження несподіваності.

Пригадаємо байку Л.Глібова “Щука”:

“Послухали Лисичку  
І щуку кинули у річку”.

Несподіваний сюжетний хід справляє ефект комедійного – коли хижий зубастій щуці виносять такий вирок!

Отже, усі ці засоби комедійного, які використовуються в байках, свідчать про те, що джерелом смішного в байці є завжди протиріччя між уявним і суттю, між формою й змістом. Тому

виконавцю треба вміти виявити, в чому є протиріччя, конфлікт, дія і контрдія в байці. Виявивши, у чому суть комічного, розглянемо форму вияву комічного в байці.

Комічне завжди пов'язане з емоційно-чуттєвою сферою людини.

Існують дві форми комічного: сатира й гумор, сатиричний і гумористичний сміх. Гумористична позиція – це позиція примирення, доброзичливості й прощення. Гумор розглядає такі людські слабкості, із якими можна примиритися. Осуд гумориста має м'якість і симпатію.

Сміх гумористичний – це дружня, добра усмішка.

Сатирична позиція – це позиція не примирення, безкомпромісна боротьба зі злом. Сміх перевтілюється в гнівний протест і обурення на негативні явища.

Ставлення автора до дійсності в сатирі й гуморі однакове – насмішка. Але насмішка – різна: у гуморі – м'яка, співчутлива, у сатирі – гнівна, презирлива, непримиренна.

Перехідним між сатирою й гумором є іронія.

Байка не буває в чистому вигляді: в ній може бути і сатира, і гумор, і іронія. Тому виконавцю треба вловити всі нюанси комічного: похвала у вигляді насмішки, або насмішка у вигляді похвали. Наприклад, спритний Лев, обдуривши громаду, досягає свого (“Громада” Л.Глібов).

Зійшлись... Ніхто нічого не сказав...

І Вовчик старшиною став.

Ставлення автора до такого “Вовчика” – прихована іронія. Яку б байку ми не взяли – велику чи маленьку, з прямою мовою персонажів чи без прямої мови – у ній завжди буде розповідь про якусь подію. І веде цю розповідь дотепна, добра, весела людина, то іронічно, то лукаво, то з м'якою посмішкою, а то з гнівним сарказмом. І цього оповідача веселої й повчальної історії ніколи не треба втрачати.

Характерна особливість байки як жанру художньої літератури – це ставлення автора до своєї розповіді. Це ставлення завжди точно й відкрите.

За якими ж орієнтирами з'ясуємо ставлення автора?

По-перше, у назвах дійових осіб. Герої байок – Леви, Лисиці, Осли, Орли мають свої якості характеру. Собака – це вірність і дружба, Вовк – жорстокий і нахаба, Вівця – тупість, Ягня –

слабкість, Лисиця – хитрість. У цих назвах ми розпізнаємо ставлення автора.

По-друге, у моралі. Вона може бути відкритою й прихованою.

Наприклад: “Коли ти маєш перли, Той розум май і перед свинями не розсипай” (“Перли і Свині” Л.Глібов). Мораль може бути прихованою, як би не оформленою у висновок, але зрозумілою через усе оповідання.

Наприклад: “Сказав би щось про Квачана такого – і що воно, й до чого, – Та цур йому, бо ще порве!..” (“Собака і Кінь” Л.Глібов).

По-третє, за мовою авторського оповідання. Думки, почуття, ставлення автора передаються в мові, у доборі слів, якими автор користується.

Придивіться до тексту байки, скільки тут дієслів, порівнянь, епітетів, через які ми відчуваємо ставлення автора.

“Вовк страшений, та здоровенний,

А як почне тебе судить,  
то так оббреше, обчернить...”,

“Лисичка зараз хап та хап –

Прехорошенько всіх поїла...”,

“Свиня... посновигала, залізла, полежала  
в багні...”

“І треба ж долі так зробіть...”

Із цих характеристик яскраво видно, що автор зі співчуттям ставиться до Ягнятка, гнівно до Вовка, презирливо до Свині.

Особливістю байки як жанру є простота композиційної побудови.

Як ми вже зазначали, у кожній байці є протиріччя, яке розвивається у двох планах і обидва ці плани набувають розвитку одночасно. Чим сильніша правда Ягняти (“Вовк та Ягня”), тим страшніший, нахабніший Вовк, а звідси й неминуча смерть безвинного. Обидва ці плани, ці дві лінії прагнуть до кульмінації, а кульмінація майже завжди співпадає з кінцівкою. Ця особливість байки вимагає від читця ведення дії до кульмінації, найвищого злету конфлікту.

І остання особливість байки – її віршована форма. Більшість байок написані вільним розміром, частіше – це мішаний ямб, який наближує байку до розмовної інтонації. Байка – це

віршована розповідь, і тому потрібно зберігати всі закони ритміки й римування вірша. Виконавець повинен уміти тримати паузи, цінувати риму, дотримуватися акцентології у наголосі, правила переносів і таке інше.

### ***Розкриття авторського задуму***

Зрозуміти автора і його мету допомагає ідейно-дійовий аналіз твору. Він складається з двох частин: літературний (ідейно-тематичний) і дійовий.

Літературний часто називають підготовчим, логічним. Мета літературного аналізу – зрозуміти думки автора. Цей важливий етап роботи К.С.Станіславський називав “розвідкою розумом”. Найближчі завдання літературного аналізу байки: визначення теми, ідеї твору, виявлення конфлікту, кульмінації, дії і контрдії, ставлення автора, розкриття характерів персонажів, розуміння стилю й жанру твору.

Розмова автора з читачем починається з назви твору. Назва вміщує в собі ідейно-образний зміст. Точно визначити тему й ідею допомагають дієслова. Кожна байка має чітку композиційну побудову: експозицію, зав’язку дії, її розвиток, кульмінацію, розв’язку й мораль, яка іноді розташована на початку. Наприклад, байка Л.Глібова “Лисиця і виноград” – голодна лиска прибігла у садок (експозиція), побачила спілий виноград (зав’язка дії), хоче дістати і не може (розвиток), насмішка Горобця й сварка Лисички, кислючий (кульмінація), розсердилась (розв’язка) і мораль.

В основі сюжету байки лежить розповідь про якусь подію, герої розповіді відтворюють якісь дії, вчинки. Наміри й вчинки виконавець розкриває через діалоги персонажів, у яких приховується конфлікт, внутрішня боротьба. Зрозуміти наміри двох протидіючих осіб означає зрозуміти конфлікт.

Тема байки пов’язана із предметом конфлікту.

Ідея байки чітко визначена в моралі.

Мораль виносить присуд негативному явищу, роз’яснює, застерігає.

Творчий процес пізнання байки тісно пов’язаний з визначенням ставлення автора до своїх героїв. Визначається ставлення автора через назви персонажів, алегоричність. Автор характеризує своїх героїв через готові поняття, стереотипи: Лисиця – хитрість, Осел – тупість, Вовк – нахаба й інше.

Ставлення автора доноситься виконавцем через словесну дію, він стверджує чи засуджує, викриває чи висміює.

Отже, дійовий аналіз байки допомагає виконавцю намітити логіку, послідовність і перспективу розвитку думки автора, виявити лінію наскрізної дії і наблизити ідею автора до надзавдання виконавця.

### ***Втілення авторського й виконавського задумів у живе слово на сцені***

Виконання байки – складне й вимогливе мистецтво. Не всі читці можуть прочитати байку зі сцени. Тому в процесі репетиції виконавець повинен накопичити в собі почуття гумору, усі якості комедійно-сатиричного зображення персонажів і подій, відтворених у байці, досягти комедійно-сатиричного ефекту.

Мета четвертого етапу роботи над байкою: зробити авторський текст своїм, наповнити авторський зміст власними почуттями, уявленнями, ставленням і досягти цього насамперед через активну роботу уяви.

Виконавцю байки потрібна не реальна “кінострічка” бачень, як, наприклад, в оповіданні, а щось подібне до мультиплікаційної стрічки, де тварини живуть і діють за законами життя людей, одягаються, розмовляють як люди. Створення нового образу шляхом склеювання обличчя тварин з людськими рисами і якостями зветься аглютинацією (від латинського слова – приклеювати). Бачення у байці підпорядковується наскрізній дії і надзавданню. Виконавець відтворює персонажа байки через динаміку його дії (до головної події і під час кульмінації), зовнішню і внутрішню характеристику. Для того, щоб викрити будь-кого, необхідно знати його справжню суть і переконатися, що він говорить протилежне тому, що робить.

Виконання байки здійснюється під час прямого спілкування з глядачем. Цьому часто допомагає сам текст твору: “Послухай баєчку мою...” На мові сцени справжнє спілкування означає справжню дію, і навпаки. Без спілкування не може бути творчості. Зала повинна бути освітленою – оповідач бачить очі слухачів і їхню реакцію. Не забувайте про головну умову у виконанні байки – розповідь.

Особливу роль у виконанні байки відіграє *образ оповідача*.



Він є то учасником подій (“Синиця”, “Щука”), то свідком (“Лебідь, Рак і Щука”, “Осел і Соловей”). Оповідач у байці є своєрідним ідеалістичним центром, мудрий, хитруватий, дотепний, спостережливий, в уста якого вкладено найважливіші думки. Він переконує, усе бачив, слухав, оцінив і передає своє ставлення слухачам. У моралі оповідач теж різний: то лукавий, то жартівливий, то суворий, то гнівний, обурливий, саркастичний. Після моралі чи перед нею обов’язково витримується психологічна пауза, яка готує слухача до сприймання важливої думки. Мораль не нав’язується слухачам, а є органічною, невід’ємною частиною всього сказаного оповідачем. Він лише наголошує на ній, повертає до неї увагу слухачів, як до відомої усім істини.

Закінчивши підготовчу роботу над байкою, сміливо виносите її на глядача, не забувайте основні правила виступу перед глядачем: підготовку до виходу; вихід на сцену; дія словом і обговорення виступу.

*Перед виходом на сцену* готуйтеся виконати основне надзавдання: для чого я виходжу на сцену і як? Накопичуйте веселий, радісний настрій, навіть якщо байка не весела, а філософсько-мудра. Ви збирайтесь до легкого жарту й насмішки. Далі звільняєте м’язи від напруги.

*Вихід на сцену* – це початок творчості.

Вихід може бути різний. Можна вийти швидко, а можна повільно, усе буде залежати від жанру байки і ставлення читця до своїх персонажів і подій, зображених у байці. Потім ви дбаєте про те, як налагодити спілкування й оволодіти увагою слухачів.

*Дія словом* – це активне, справжнє спілкування з аудиторією.

Обговорення виступу завжди потрібне, як би вдало ви не прочитали байку. Ви запитуєте себе: Чи виконав я надзавдання? Як я вийшов на сцену? Чи слухали мене? Яка була реакція?

Усі ці компоненти опрацювання байки допоможуть вам оволодіти професійною майстерністю в жанрі гумору й сатири.

### ***Контрольні питання***

1. Які історичні витоки виникнення байки?
2. Що характеризує байку як жанр епічного роду літератури?
3. Чим обумовлений комедійно-сатиричний зміст байки?
4. Які засоби створення комедійного ефекту в байці?

5. Яка роль оповідача в байці?
6. Які особливості конфлікту в байці?
7. За якими параметрами ми розпізнаємо ставлення байкаря до всього зображеного?
8. Як виконується мораль у байці?
9. Які функції виконує літературно-дійовий аналіз байки?
10. Яка “кінострічка бачень” у байці?
11. Які основні правила виступу з байкою на сцені?
12. Які здібності та якості виховуються у виконавця в роботі над байкою?
13. Чим пояснити довголіття байки як жанру?

### **Робота над казкою**

Казка – дуже давня форма народної творчості.

Терміну “казка” підходить слово “байка” – від дієслова “баяти”, тобто говорити. Виникла казка у VII столітті. Першими творцями казок були селяни, робітники, солдати. Їх розказували і в селянських хатах, і в царських спальнях, тішили і дітей, і дорослих.

Боротьба за існування казки у процесі виховання людини має теж давню історію. У 40-60-х рр XIX століття і в 20-х роках XX століття деякі педагоги виступали проти використання казки у вихованні дітей, запевняли, що казка відволікає дітей від дійсності.

Проти такого холодного практицизму виступив А.Франс. Він відстоював світ казки як світ мрій, краси, добра, високих благородних вчинків і стверджував право людини на фантазію, почуття і любов.

На захист казки виступали також К.Ушинський, М.Горький, С.Маршак, К.Чуковський і багато інших діячів культури.

Казка є найшвидшим засобом відкриття істини і моралі у дитячих душах. Тому казка знову відродилася і знайшла своє достойне місце в репертуарі майстрів художнього слова.

### ***Пізнання казки як жанру***

Казки, як твори народної і літературної творчості, – жанр складний і цікавий. Г.Х.Андерсен говорив, що майстер казки повинен уміти вкласти в цей жанр трагічне, комічне, наївне, іронічне і гумористичне.

Казки народні і літературні мають різницю, але як єдиний жанр мають спільні якості.

Основні якості цього жанру такі:

- “вігадка”, тобто фантастичність змісту;
- оптимізм розповіді, мета якої забавка і повчання;
- деякі композиційно-стилістичні особливості.

Фантастика у казці з'являється в одухотворенні явищ природи, (Господарка мідної гори, Морозко, Снігова Королева, чорти, водяні, лісовики); у наділенні їх надприродною силою (Чарівна люстра, Кіт у Чоботях, Котигорошок); в ідеалізації, гіперболізації та простоті зображення героїв і подій (Росте не за днями, за годинами); в умовності (Близько чи далеко, Довго чи коротко, Низько чи високо...) і т. ін.

Правду в казці складає народ, люди, їхня праця, побут, звичаї, соціальне становище, взаємини між людьми, віра в добро, перемога добра над злом, розуму над темінню, краси над потворністю. Казка невідривна від життя.

Для казки характерним є оптимізм. Тон розповіді – завжди життєрадісний. Мета казкаря – розважити і повчити. У кінці казки перемагають високі моральні й етичні цінності.

Особливість казки полягає в її композиційній побудові, повтореннях і поетичних формулах. В основі казки завжди лежить сюжет, тому в ній легко виявити зав'язку, розвиток дії, кульмінацію і завершення, висновки. Сюжет завжди конфліктний. Дія у казці динамічна (ішов, ішов...).

Характерною рисою казки є трикратність повторень. Головний герой долає три різні перешкоди і досягає мети.

Художні формули у казках – це свого роду поетичні штампи, тобто однакові початкові і кінцеві речення (жили-були..., ось і казці кінець...). Казкові формули бувають і в середині сюжету казки: змальовують зовнішність героя (красоти несказаної...), звернення (хатинко, хатинко!), описи (пішов куди очі бачать...).

Усе це надає казці мудрості, фантастичності, пізнавально-виховного значення.

У читецьких програмах використовуються як народні, так і літературні казки.

При виборі казки необхідно знати, яка казка за жанром і стилістичними особливостями.

Казки всіх народів прийнято розподіляти на три основні групи. *Чарівно-фантастичні казки* прагнуть до відтворення

громадянського ідеалу, до вирішення проблем добра і зла, любові й ненависті.

Герой чарівної казки втілює в собі народні уявлення про справедливість, справжню красу.

Фантастика є головним елементом змісту чарівних казок. У них персонажі, предмети, сама дія проникнуті атмосферою незвичного, дивного.

Національна специфіка у чарівній казці відчувається особливо. Вона виявляється у доборі сюжетів, образах позитивних героїв, описах місцевості, тварин, конкретних поетичних формулах і т. інше. (Леся Українка, М.В.Гоголь, О.С.Пушкін).

*Побутові казки* наближені до реальної дійсності. В них яскраво відображається побут народу, його моральні поняття. Побутові казки спрямовані на викриття загальнолюдських хиб і недоліків.

Герої побутових казок живуть у реальному світі і мають точну соціальну характеристику.

Дійові особи – узагальнені типи селян, кріпаків, попів, панів тощо.

Фантастика побутової казки – у надмірному загостренні соціальних і побутових конфліктів. Природа усякого “дива” знаходить пояснення і завжди виявляється брехнею.

Знарядям побутової казки є сатиричний і гумористичний сміх. Побутова казка прагне до розмовної інтонації.

*Казки про тварин* – найбільш давні з усіх груп казок. Вони знайомлять людину з першими важливо-життєвими уявленнями і орієнтуються більш на дитячу аудиторію. Центральними героями є тварини. Казки лаконічні, прості і, як правило, одноепізодні. Фантастичність у цій групі казок у тому, що тварини в них думають і говорять. Національні риси виявляються у виборі типу тварин, показі місцевих природних середовищ, у характері робіт, які виконуються народом.

Отже, розподіл казок на чарівно-фантастичні, побутові і про тварин визначає внутрішньожанрові різниці у тексті розповіді.

Існує багато казок перехідного типу, у яких є риси різних груп. Вони мають свою специфіку, художні образи, композицію, поетичні прийоми і значення для життя суспільства.

Літературні казки є оригінальним творенням одного конкретного художника. Але витoki її в народній казці. Казки творили такі письменники і поети, як О.С.Пушкін, Леся Українка, І.Франко, Л.Толстой, Г.Андерсен, А.Франс, Сухомлинський, Ліндгрєн, Бажов, брати Грімм, Шварц і багато інших. Літературна казка більш реальна, відображає епоху, наповнена соціальним і політичним змістом, стилістичним і жанровим розмаїттям.

### ***Підготовча робота над казкою***

Підготовчий етап роботи над казкою складається з літературного та дійового аналізу.

Потрібно проникнути у суть твору, визначити тему, ідею, конфлікт, визначити завдання, наскрізну дію і зажити ними.

Специфіка цього жанру вимагає вирішення *образу оповідача*.

М.Горький писав, що у казці є “хтось такий, хто добре бачить все зле, смішне, безглузде, хтось чужий чортам, царям, попам, хтось дуже розумний і сміливий” (М.Горький. О літературе. – М., 1955. – С. 339). Оцей “хтось” і є образ оповідача, який має особливу мудру прозорливість, соціальну спрямованість, морально-етичну зрілість і оптимізм.

Оповідач у казці – це мудрець, але наївний і довірливий, потрібна особлива віра у те, про що він розповідає, повірити й уявити, як “відра” самі добираються до хати, відчутти смак молочної річки, пиріжків із пічки і т. інше. Образ оповідача у казці – це узагальнене “обличчя народу”, яке дивиться на світ очима епохи й ідеї.

Щоб досягти правдивості розповіді, читцю-оповідачу необхідно розібратися, у чому вигадка казки і в чому правда, визначити до всього точне ставлення, від якого і почнуться правильні почуття. Виявивши все це, оповідач перетворює свої бачення й уяву.

Бачення у казці має свої особливості. Якщо у байці можна все уявити в чорно-білих тонах, то у казці воно тільки яскравого малюнку, бачення лаконічні, швидкі у переходах від одного персонажу до другого. Наприклад, ви не знайдете у казці опису зовнішності царівни, а прочитаєте: “красоти неписаної”.

Для того, щоб повніше побачити, виконавцю потрібно домалювати неказане.

Характерна особливість образу оповідача в казці – віра у

фантастичну вигадку. Але ця віра – умовна, а тому легка, наївна, весела (“було чи не було”). Тому віра у казкові дива обов’язково поєднується з почуттям гумору. Гумор у казці розкривається через підтекст, і навіть маленька казочка може вміщувати в собі велику життєву мудрість, веселу іронію і непомітне повчання.

Виявлення підтексту особливо важливе у побутових казках про тварин. Закріплювати підтекст бажано прислів’ями і говіркками.

Казкова мудрість досягає ума і серця слухачів, коли вона подається логічно, просто і цікаво. А для цього потрібно зробити логічний аналіз тексту, знайти перспективу в розповіді.

Простота і легкість у виконанні казки буде залежати від уміння виконавця налагодити зі слухачами живе спілкування. Звертайте увагу на звертання у казках (Послухайте казочку..., Ви запитаете, чому...). Ці звертання завжди зацікавлять слухачів, піднімуть настрій, довіру до вас.

У казках дозволяється імпровізація тексту.

Імпровізувати – це означає творити сюжет під час виконання, формулювати бачення і думки на очах у глядача, “народжувати” слова як у перший раз.

Казка відкриває багато можливостей для показу. Інтонація, міміка, жести стають важливими засобами виразності художнього слова, але під час показу завжди пам’ятайте, що казка не розігрується, а розповідається.

Казка живе у постійній творчості.

Майстерність виконання казки буде залежати від конкретного надзавдання і контакту з глядачем, точними баченнями і діями, почуттям гумору і доброзичливості.

Отже, казка і байка як комедійно-сатиричний жанр завжди актуальні, є у програмі читців і акторів, які сміливо говорять про недоліки в нашому суспільстві і закликають до боротьби з ними.

### ***Контрольні питання***

1. Які соціальні витоки появи казки?
2. Які жанрові особливості казки?
3. Які жанрові види казок?
4. Чим визначається вибір казки?
5. Яка мета підготовчого етапу роботи над казкою?
6. Які риси характеризують образ оповідача у казці?

7. Яка роль підтексту в казці?
8. У чому правда, а в чому вигадка у казці?
9. Який характер бачень у казці при її виконанні?
10. У чому виховне значення казки?
11. Що дає робота над казкою читцю й актору?

## Монолог у навчальному процесі

### *Робота над монологом*

Одним із розділів предмета “Сценічна мова” є “Робота над монологом”. Студенти режисерської спеціалізації на заняттях із “Режисури і майстерності актора” звертаються до класичної та сучасної драматургії. Головний текст драматургічного твору складається з діалогів та монологів. Монолог – найважчий вид психофізичної дії драматичного актора, який потребує від нього мистецтва володіння внутрішньою та зовнішньою технікою мовної взаємодії. Дивлячись, як виконавець живе і діє в монолозі, можна зробити висновок про його майстерність, талант, темперамент. Володіти монологом – тобто проникнутися життям героя, досягнути спосіб його мислення, його образне бачення, навчитися емоційно діяти словом, нести перспективу розвитку думки.

На жаль, у практиці сучасного театру не завжди актори вміють працювати над монологом. Не розібравшись у логіці думок героя, у вирішенні завдань, проблеми, поставленої у монолозі, актори скорочують текст монологу або зовсім викидають його із п'єси. В інших випадках прагнуть швидше проговорити текст монологу, що приводить до ковтання слів, монотонності інтонацій, інформативності.

Усе це призводить до порушення художньої цілісності драматичного твору, розкриття характеру героя п'єси, а значить, до зниження професійної майстерності актора-виконавця.

Спостерігається звертання до монологічної форми мовної дії у багатьох видах мистецтв. Монолог дає художникові можливість створити тривимірний образ людини через вчинок, слово, думку.

Тому монолог як засіб розкриття психологічного стану героя використовується і в літературі, у драматургії, і в кіно, і в художньому читанні, і в мистецтві масових видовищ.

Серед існуючих видів мови розрізняють усну, писемну і

внутрішню мову. Кожен з цих видів мови має свої особливі різновиди. Письмова й усна мова народжується мовою внутрішньою. Внутрішня мова є одним із важливих прийомів “органічного” народження живого слова в драматичному мистецтві та в мистецтві художнього слова. У монологах, які виконуються вголос, розкривається духовне життя героя п'єси, протиріччя його світогляду, складність його характеру.

Отже, якщо монолог – важлива частина класичної п'єси, якщо він трапляється в сучасній драмі та інших видах мистецтв, несучи такі відповідальні й різноманітні функції, то зрозуміло, як важливо знати принципи роботи над його втіленням.

Але насамперед розберемося в таких питаннях: Що ж таке монолог? Яке місце він займає в драматичному творі? Як навчитися працювати над монологом?

*Монолог* (походить від грецького слова *monos* – один, *logos* – слово) у драматургічному творі – це звертання однієї дійової особи до іншої чи до групи персонажів, міркування, роздуми героя вголос, коли він залишається сам, інколи мова персонажа безпосередньо адресована глядачам, виникає в моменти найвищого психофізичного напруження і дозволяє виконавцю розкрити душевні переживання героя, виявити протиріччя його світогляду, складність характеру тощо.

Слово “діалог” у перекладі з грецької мови означає розмову двох або декількох осіб.

Монолог, як і діалог, є вираженням ідейно-художнього змісту драми.

Монолог – найдавніший елемент драматичного мистецтва. Нам відомі такі монологи давньогрецьких трагедій, як монолог Едіпа у трагедії Софокла “Едіп – цар”, монологи Федри у трагедії Евріпіда “Іпполіт”, Медеї у трагедії “Медея” та інші.

Монолог на сцені пройшов і періоди розквіту, і спаду, а також і повного знищення. Так, у кінці XIX ст. він був названий недосконалим і знятий зі сцени, але потім знову відродився і виконує різноманітні функції. Ліричні відступи в античній трагедії називалися “парабасами”, це були звертання до глядачів на злободенні суспільно-політичні питання, у них висловлювалися погляди на мистецтво, висвітлювалися аморальні вчинки героїв п'єси. Такі ліричні відступи виконувалися хором або у формі монологів.



Під постійним впливом розвитку літератури монологічна мова набувала нових форм, нових видів. Наприклад, монологи із п'єс В.Шекспіра є вершиною його драматургії. Саме через них шекспірівські герої розкривають сутність свого характеру (монолог Гамлета “Бути чи не бути?”). Часто у формі монологу розкривається боротьба протидіючих сил, принципів: Антоній – “Юлій Цезар” В.Шекспіра, Касандра – “Касандра” Лесі Українки.

Іноколи у монологі знаходить своє втілення кульмінація твору (монолог-тирада Лауренсії з драми Лопе де Вега “Овеча криниця”), де головна героїня, вириваючись із рук королівських солдатів, закликає іспанських селян підняти

повстання проти експлуататорів-феодалів.

Монолог може використовуватися як засіб характеристики тієї чи іншої

дійової особи (монологи Скапена з комедії Мольєра “Скапен-штукар”, з драматичної поеми І.Кочерги “Свіччине весілля”). Таким чином, функції монологу досить різноманітні.

### ***Види драматургічного монологу і психологічна сила їхньої дії на глядача***

У драматичному творі розрізняють два види монологу – *внутрішній і звернений*.

*Внутрішній монолог.* Артист на сцені один. Йому важко: склалася ситуація, коли він вимушений вести боротьбу з самим собою. Внутрішній монолог – це життєва потреба людини у переоцінці своїх вчинків, мотивації своєї поведінки, в утвердженні життєвих позицій, у вирішенні свого ставлення до тієї чи іншої події, обставин, факту, людей. Структура внутрішнього монологу – це логічно пов'язані між собою послідовні судження в розгорнутій словесній формі, насичені глибоким ідейно-психологічним змістом. Саме тому такі монологи властиві людям з багатим духовним світом (Гамлет, Ромео, Джульєта, Наталка Полтавка, Міріам).

*Монолог звернений* – актор на сцені не один. Його монолог адресований конкретним діючим особам з метою вплинути на їхню свідомість. Довге звертання, спрямоване до присутніх на сцені партнерів має назву *монологу-звертання*, а за своєю формою – це довга репліка з діалогу. Такі монологи мають у собі, як і внутрішні, активне мислення, роздуми, у них

вирішується життєво-важлива проблема. Таких звернених монологів у драматургічних творах дуже багато: Микола Куліш – “Мина Мазайло” – монолог тьоті Моті, Л.Старицька-Черняхівська – “Гетьман Дорошенко” – монолог Валі.

Поряд з класичною формою монологу драматурги часто використовують так звану *розгорнуту репліку*, найчастіше вона трапляється у контексті діалогу-вчинку героя драматичних творів епохи Відродження (репліки Ромео і Джульєти В.Шекспіра). Особливе місце займає розгорнута репліка у російській класичній драмі (О.Пушкін, М.Лермонтов, О.Островський, Л.Толстой, А.Чехов та інші). В українській драматургії розгорнуті репліки є у п'єсах М.Старицького, М.Кропивницького, І.Карпенка-Карого. Наприклад, репліка Івана Барильченка у п'єсі “Житейське море” Карпенка-Карого.

Існує ще жанр монологічної мови – *монодрама*. Це розгорнутий і закінчений монолог, який проголошується одним актором. (“Людський голос” Ж.Кокто, “Маленька п'єса про зраду для однієї актриси” О. Ірванця).

Актор, який працює над монологом, повинен уміти наповнювати монолог власною палітрою почуттів, для монологу характерна висока емоційність. Емоційно-психологічна сила впливу монологу на глядача надзвичайно велика. Тут вирішальне значення в емоційній дії на глядача має не стільки багатство і витонченість почуттів актора, а те, якою мірою глядач входить в обставини героя, як він уміє разом з актором радіти, сумувати, переходити у відчай, людина реагує перш за все на причини, які викликають переживання. І справді, якщо я не поділяю причини, з якої герой плаче, я не заплачу. Якщо ж усі його відчуття і хвилювання мені зрозумілі й близькі, то в мене можуть з'явитися сльози. У цьому і є справжня сила монологу, майстерно виконаного актором. Разом з актором глядач переживає, думає, відшукує мотиви і моральні позиції, які керують діями героя в сценічному житті. Саме в ці хвилини глядачу дається час для роздумів над життям, над поняттями добра і зла, правди і брехні. Через монолог глядач, ідучи за актором, може по-новому пережити й осмислити своє життя, розкрити в собі нові творчі сили, піднятися на вищу сходинку інтелектуально, естетично, морально, збагатити своє мислення.

### ***Природа виникнення монологу***

Коли в житті ми голосно розмовляємо самі з собою? Звичайно, коли збуджені, знервовані, схвильовані настільки, що не в змозі стримувати себе. Сильні почуття виникають швидко і обов'язково з якоїсь причини. Вони тривають недовго, але приголомшують свідомість, розум і нерідко паралізують волю. При цьому частково або повністю порушується внутрішня рівновага. А звідси й виникає природна потреба до встановлення внутрішньої гармонії почуттів, внутрішнього порядку. Тоді людина мобілізує свою волю і починає оцінювати ситуацію, яка склалася шляхом зосереджуваного мислення.

Отак можна пояснити і природу виникнення сценічного монологу: внутрішній монолог народжується у момент, коли герой “вибитий із життєвої колії” будь-якою подією, вчинком оточуючих людей або почутою випадково фразою, словом, музикою і навіть поглядом. Порушення душевного спокою викликає потребу у відновленні гармонії інтелектуальної і чуттєвої сфери життя. Це у свою чергу породжує активне міркування в розгорнутій словесній формі, тобто монолозі.

Леді Мільфорд із п'єси Шиллера “Підступність і кохання” вибили із колії слова “візьміть його собі!” І починається монолог з усвідомлення приниження гідності жінки з вищого світу простою селянською дівчиною. Як бути? Зректися коханого чи не відмовлятися від нього? Захистити свою честь чи принизитися?

Отже, психологічна причина дії будь-якого монологу – бажання привести в порядок свої почуття, заспокоїтися і вирішити, що робити далі.

Теоретичне або практичне питання, яке вимагає свого роз'яснення, називається *проблемою* в монолозі. “Бути чи не бути?” – вирішує Гамлет, “Знищити чи залишити Моцарта на ниві мистецтва”, – думає Сальєрі. Проблема в монолозі вирішується через активне мислення й оцінку того, що виникає в уяві й пам'яті людини.

### ***Характерні особливості монологу***

Сильне емоційне становище у моменти монологу мобілізує духовні сили людини, приводить у дію весь психологічний механізм почуттів і думок. Виникають надзвичайно яскраві

образи пам'яті й уяви. Тому саме природа монологу породжує цілий ряд характерних його особливостей:

1. Монолог насичений ясными питаннями, відповіді на які показують прагнення пояснити самому собі ситуацію, яка склалася, усвідомити свій емоційний стан, вирішити складні ідейні проблеми. І справді, скільки запитань ставить собі герой драматичних творів у монологах, щоб чесно і щиро відповісти на них (Леся Українка "Осінь казка", монолог Лицаря-в'язня, "Де, звідки голос той мені лунає? Чого він прагне?...Що я вчинити маю, Що я можу?").
2. Свідомість у монолозі займається важкою пошуковою діяльністю, спрямованою на вирішення складної життєвої проблеми. Ці труднощі пошуку породжують багато різних версій, доказів, стверджень або заперечень їх, ведуть чи до вирішення, чи до відмови від них (Михайло Старицький "Маруся Богуславка", монолог Ганни: "Без сподівань і без мети", "... Ні, годі! ... І помстою я душу вдовольню!").
3. Напружені переживання в монолозі визначаються багатством образів, асоціацій. Тому для монологів характерні порівняння, протиставлення, перебільшення (Шекспір "Король Лір", монолог батька: "Вій вітре, вій! Поки не луснуть щоки!").
4. У монологах велике психологічне значення має форма самонаказів, які визначаються як окремими словами, так і цілими фразами (Шекспір "Гамлет". Гамлет у розмові з тінню батька говорить: "Стій, серце! Серце стій! Не підгинайтесь піді мною ноги! Тримайтесь прямо!").
5. Яскраві бачення, які передаються словами у процесі активного мислення; аналіз створеної ситуації шляхом єднання доказів, аргументацій, запитань, які потребують невідкладної відповіді; прийняття рішення і відмова від нього; найскладніша гамма почуттів; логіка дії, яка неможлива без чіткості логічної мелодії мови, яскравості й багатства інтонації.
6. Важливу роль у монолозі грає психофізична поведінка героя. Логіка фізичної дії веде за собою і логіку думок, почуттів. Міміка, жести, мізансцени, рухи, інтонація – це єдиний експресивний потік внутрішнього психофізичного життя людини. Правильно знайдені виразні засоби мовної

дії дають можливість відчувати всю роль, характер персонажа. Тому потрібна повна зосередженість усієї духовної і фізичної природи виконавця.

### ***Орієнтовний план роботи над монологом***

Приступивши до роботи над монологом, перш за все потрібно:

1. Звернутися до вивчення монологів героїв літературних творів (“Війна і мир”, “Роксолана”).
2. Аналіз п’єси, з якої береться монолог. Дуже важливо, вивчаючи п’єсу, розвивати почуття мови, стилю і жанру твору, вивчати будову і ритм мови героя. Станіславський писав: “Необхідно піти за автором по прокладеному ним шляху для того, щоб не тільки зрозуміти, але й перенести завдання, наміри героя”... Вивчаючи п’єсу, знайдіть відповіді на питання: Що за людина ваш герой? Чого він хоче, до чого прагне? Зверніться до Станіславського, який розробив план роботи над роллю (К.С.Станіславський “Робота актора над роллю”).
3. Знайдіть подію, яка “вибила із колії”, із рівноваги вашого героя. Інколи монологи є на початку п’єси. З допомогою їх автор вводить глядачів у запропоновані обставини п’єси, знайомить з тим, що відбулося перед відкриттям завіси. Ці монологи не повинні бути простою інформацією. Виконавцю необхідно уточнити, якій дії належить текст його монологу, що в ньому відбувається, заради чого він проголошується.
4. Визначити проблему, яку вирішує в монолозі герой.
5. Зробити ідейно-дійовий аналіз тексту монолога. Знайдіть перспективу (логічну, емоційну, художню). Визначте дієсловами дії, які ведуть до основної мети вашого героя (дивуєтесь, дізнаєтесь, переконуєте тощо). Знайдіть конфлікт у монолозі як “діалог аргументів”. Аналізуючи хід думок героя, виконавець може вгадати наміри і визначити дії в їхній послідовності та логічному зв’язку цієї дії з попередньою і наступною, тобто визначити логіку його поведінки.
6. Уточнити внутрішні об’єкти спілкування. “Монолог може бути сценічним після того, як він стане діалогічним”.

Найчастіше у монолозі герой спілкується з самим собою за перебудову своєї думки, іде боротьба між розумом і серцем (драма Івана Франка “Украдене щастя”, монолог Анни). Спілкується герой і з внутрішніми уявними партнерами (Голохвастий, комедія М. Старицького “За двома зайцями”) і, нарешті, при зверненнях монологів спілкується герой з глядачами (Фігаро, комедія Бомарше “Шалений день, або Весілля Фігаро”), є ще об’єкти спілкування на сцені, і тоді герой спілкується з партнерами, присутніми на сцені (монолог-тирада).

7. Необхідно сформулювати рішення, до якого приходять герой у кінці монологу.
8. Прослідкувати за логікою розвитку дії після монологу.
9. Створити кінострічку точних, конкретних, яскравих бачень. Це один із найважливіших моментів роботи над монологом. Корисно створювати яскраві бачення засобом власного співвідношення до себе, конкретизації, оновлення бачень, у просторі й русі.
10. Перевести монолог у фізику життя тіла (пластичне вирішення). Продумати жести, міміку, мізансцени. Виховуйте в емоційні моменти “м’язового контролера”, тобто вміння зняти напругу в тілі. Досягти дійового виходу на сцену і зі сцени. Виходячи на сцену, треба вносити життя, яке прожили за лаштунками. Точно треба знати, куди і для чого ви йдете, що будете робити.
11. Головна мета роботи над монологом – чіткість вияву внутрішнього життя героя через словесну дію. Розкрити підтекст, тобто все, що ховається в самій глибині слів, і за словами, і між словами. А ховаються там недоговорені думки, настрої і бажання, мрії, образні бачення, різні почуття, конкретні дії, у яких усе об’єднується і втілюється у слові.

Монолог вимагає від виконавців удосконалювати рівень мовної майстерності: розвивати голос, мелодику мови, дикцію, інтонування. Станіславський хотів прищепити акторам думку про те, що сценічна мова – мистецтво, яке вимагає великої праці, що потрібно вивчати, як він говорив, “таємниці мовної техніки”. Тільки щоденна, систематична праця над мовою може привести актора до оволодіння законами мови настільки, що для нього

стане неможливим не дотримуватися цих законів. Він писав: “Артист повинен створювати музику почуття через слово”.

Отже, правильна методика роботи над монологом допомагає режисерам і акторам:

- удосконалювати навички зосередженого мислення й уваги в процесі словесної дії;
- тренувати образне бачення і творчу уяву;
- закріплювати навички словесної дії у спілкуванні з уявним об’єктом;
- виховувати темперамент, точну оцінку подій, фактів, явищ, вчинків;
- оволодівати “перспективою артиста і ролі”;
- виробляти м’язовий контролер в емоційні моменти;
- розробляти зовнішній (голосовий і тілесний апарат втілення);
- розвивати професійний мовний слух і багато-осягнену увагу режисера-педагога.

### *Контрольні питання*

1. Які різновиди мови ви знаєте?
2. Дайте характеристику внутрішньої мови; розкрийте її значення у словесній взаємодії.
3. Що ви знаєте про драматургічний монолог і його різновиди?
4. Психологічна сила монологу в його дії на глядача.
5. Розкажіть про структуру внутрішнього монологу і природу його виникнення.
6. У чому характерні особливості монологу?
7. Розкрийте поняття “проблема” і значення її в монолозі.
8. Яка роль бачень у внутрішньому монолозі?
9. Розкрийте зміст “Орієнтовного плану роботи над монологом”.
10. Вивчіть “План роботи над роллю”, запропонований К.С.Станіславським (т.3, ст. 352-355).
11. Розкрийте поняття “перспектива артиста і ролі”, чому необхідно працювати над перспективою?
12. Чому необхідно виховувати “м’язового контролера” і його роль у словесній дії.
13. Розкажіть про позамовні засоби виразності. Зв’язок жестів і слова.
14. Чому необхідний дійовий вихід на сцену і вихід зі сцени при виконанні монологу?

## Літературна композиція і монтаж

Літературні композиції та монтажі як жанри читецького мистецтва широко використовуються на професійній і самодіяльній сцені. Без них не обходиться ні один концерт, ні один конкурс майстрів художнього слова, ні одне театралізоване свято та видовище. Зростає число аматорів-читців, створюються “Студії художнього читання”, “Театри читців”, “Театри поезії”, “Політичні театри”, “Літературні театри”, “Моновистави”, “Театри одного актора” тощо. Художні колективи в пошуках нових форм театралізованих, поетичних видовищ. Літературний театр як вид колективного мистецтва є в численних молодіжних клубах при Будинках та Палацах культури. Успішно зарекомендували себе молодіжні народні театри читця при Харківському політехнічному інституті; у Києві, в Одесі, у Львові. На сценах цих театрів народжуються моновистави, вистави-пісні, композиції тощо.

Багато вистав відрізняються своєю оригінальністю образного вирішення, поєднанням театрального мистецтва і мистецтва читця, музики і пластики, хореографії, пантоміми. Усе це народжує багатство і різноманітність сценічних форм, жанрових пошуків, творчу ініціативу режисерів, артистів, читців.

Літературні композиції, монтажі опрацьовуються студентами театральньо-режисерського відділення на IV курсі навчання зі “Сценічної мови”.

Композиції та монтажі мають у собі величезні можливості для всебічного розкриття творчого зросту учасників читецьких колективів; інтерпретація твору літератури передбачає цілу систему оцінок, явищ художньої діяльності позицій автора, подій сучасності і цим включає читця в процес політичного життя суспільства. Пошуки надзавдання при створенні композиції повинні вестися навколо відповідей на запитання: навіщо, заради чого ми виконуємо літературну композицію, що ми хочемо сказати нею глядачеві, на що мобілізувати, проти чого підняти, які думки розбудити. Якщо ці відповіді знайдені, вони збуджують творчу уяву виконання, який опрацьовує і подає матеріал, співзвучний оточуючій дійсності.



У самій природі виникнення композиції лежить соціально-естетична потреба художника знайомити широку аудиторію з великими літературними творами, із творчістю різних письменників і поетів, пропагувати кращі зразки національної духовної спадщини, звертаючись до української класики, відроджувати нові імена в поезії, літературі.

Жанри літературних, поетичних композицій і монтажів дуже складні. Вони концентрують у собі виконавську, режисерську і драматургічну майстерність. Композиції та монтажі об'єднують різноманітні за жанром твори (вірш, проза, публіцистика, документ, хроніка) у єдиний цілісний твір, який має свій сюжет, розвиток думки, свою загальну тему, проблему і надзавдання. Логіка дії залежить від характеру відібраних творів, об'єднаних тематичною своєрідністю, від порядку їх розташування.

Володимир Яхонтов визначав композицію як жанр мислення, як ставлення виконавця до проблеми. Він порівнював читця з ученим-дослідником, який посилається на першоджерела, цитати, співставляє їх, щоб обумовити свою думку.

Композиція і монтаж відкривають широкі можливості для виявлення ініціативи виконавця, його самовираження. Але якщо виконавець не має творчих здібностей, не володіє громадським світоглядом, духовним вантажем, письменницькими даними – це дуже швидко виявляється на сцені. Думки великих письменників, поетів повернуться дзвінками цитатами. І друга помилка – надмірно вільне, грубе ставлення до творів письменників, не виправдане зближення поетів різних естетичних рівнів, стилів. Принцип поліфонії, як і в музиці, вимагає при побудові композиції бережливого ставлення до кожного голосу окремо. Створення композиції – це свого роду створення вистави, у якій єдиним і головним актором є читець.

### ***Літературна композиція і монтаж як жанри мистецтва художнього слова***

#### ***Історична довідка***

Літературна композиція – найдавніший вид мистецтва художнього слова. В античній Греції на різних святах відбувалися змагання читців – “рапсодів”. “Рапсод” у перекладі з

давньогрецького означає “зшиваючий пісню”. За давнім звичаєм, читець вибирав для декламації уривок із поем Гомера “Одіссея” або “Іліада”, визначав сюжетну лінію, будував розповідь з різнохарактерних, гостро контрастних епізодів. Відомо, що знамениті гомерівські читання привертали до себе величезну аудиторію. Традицією було організовувати конкурси – “змагання” рапсодів.

Перед початком оповідання про подвиги героїв, рапсоди зверталися до музи (богині поезії), щоб вона допомогла їм не переплутати характер подій, щоб муза дала їм захоплення. Рапсоди були артистами, вони читали з виразністю, багатством міміки і жестів, передаючи характер персонажів із пристрасною очевидця. Характерно, що читці декламували свої твори без музичного супроводу, приділяючи увагу виразності слова. Одержували перемогу на конкурсах ті читці, які вміли “зшити пісню”, тобто композиційно вибудувати матеріал, виразно, майстерно подати текст, тобто виконати його. Цими ж основними положеннями мистецтва рапсодів керувалися і керуються багато читців-оповідачів нашого часу.

А.Закушняк, В.Яхонтов, С.Кочарян, Л.Смоленський, А.Шварц, С.Балашов, Д.Журавльов, Р.Іваницький, А.Паламаренко, А.Леснікова, Б.Чернов та інші великі майстри художнього слова продовжують роботу над літературною композицією, розвивають нові жанри, принципи, прийоми роботи, якими керуються майбутні керівники колективів художнього слова та їхні учасники.

Літературна композиція – “це озвучена література”, це твір, створений режисером або актором з літературних, публіцистичних або поетичних творів (використаних повністю або частково).

Мистецтво “озвученої літератури” породило закономірності складання і виконання композиції.

Під час складання:

- створення композиції на основі одного або кількох одножанрових творів одного або кількох авторів;
- побудова композиції за сюжетною лінією твору, за лінією розвитку життя одного з героїв, за темою;
- логіка викладення подій, розвиток дії;

- компонування частин у єдине ціле, враховуючи закон перспективи, визначення кульмінації.

Якщо літературна композиція – давній вид мистецтва, то літературний монтаж – результат віянь нового часу.

Літмонтаж, як частина “синьоблузного” видовища, з’явився ще у 20-х роках. Щоб оперативно відгукуватися на актуальні події, “синьоблузники” комбінували вірші, газетні уривки та інші матеріали і ці фрагменти називали літмонтажами. Створювалися агіттеатри, агітбригади.

Майже водночас у всіх видах мистецтв з’явилася нова форма – “монтаж”. У кіно його поява пов’язана з іменами С.Ейзенштейна, В.Пудовкіна, Дз.Ветрова, Є.Шуб, на Україні – Олександра Довженка, у фотоплакаті – Дж. Хартфілда, у режисурі – В. Мейерхольда, О. Курбаса, у мистецтві художнього слова – В.Яхонтова.

Слово “монтаж” у мистецтві науково пояснив кінорежисер В.Пудовкін. Основний прийом у кінематографії – викладення цілої картини з окремих кусків, елементів, коли викидається все зайве і залишається основне, вагоме. Але основою монтажу в мистецтві є вміння режисера так з’єднати “куски”, щоб глядач відчув уяву цілої безперервної дії.

Французьке слово *monteur* означає “будувати”, “збирати”. Англіїці називають монтаж простіше – *cutting*, тобто “різка”. Якщо під словом “монтаж” ми будемо розуміти процес відбору матеріалу, з’єднання частин, побудову розвитку дії в ім’я створення композиції, то це явище буде нести чисто технічний прийом (монтаж кінокадрів веде до створення кінофільму, монтаж станків – до пуску цілого заводу і т.д.).

В.Яхонтов відкрив на професійній сцені новий вид мистецтва художнього слова – літературний монтаж, не тільки відбираючи різножанровий матеріал (газетні статті, філософські, політичні трактати і документи), а збагатив його глибоким ідейно-художнім звучанням. Він виявив одну дуже важливу рису монтажу, а саме: при зближенні, з’єднанні різноманітного матеріалу на його стиковках створюються нові відтінки смислу, поглиблюється зміст “кусків”, епізодів. Сьогодні з літературними монтажами виступають професійні і самодіяльні артисти. Вони піднімають теми, які визначаються подіями нашого часу. Численні радіо- і телепередачі мають у своїй літературній основі монтаж. Виконуючи ці твори,

колективи читців використовують різні засоби і мовну виразність, музику, співи, місцезнаходження, шумові, світові ефекти, одяг або деталі одягу, слайди і фрагменти з кінофільмів.

Розкриваючи природу зародження літературного монтажу, необхідно визначити:

- монтаж є відображенням гостросоціальних, актуальних подій, проблем часу;
- літмонтаж створюється під кутом тільки однієї соціально-політичної теми;
- монтажується твір із різних літературних жанрів: прози, поезії, публіцистики, документалістики, уривків із драматургічних та інших матеріалів;
- авторами монтажів є, як правило, режисери, учасники колективів художнього слова;
- у монтажі може бути багато виконавців;
- у сценічному втіленні монтажу можна використовувати засоби виразності видів мистецтв.

Останнім часом “літературний монтаж” рідше застосовують. Усі форми читецького мистецтва, незалежно від різноманітності жанрів літературного матеріалу, називаються “літературними композиціями”. В.Яхонтов створив свій театр – “театр одного актора” – і визначив літмонтаж як спосіб образного художнього мислення. Мета монтажу в розумінні В.Яхонтова – це створення єдиного цілого і підпорядкування всього матеріалу певній ідеї і темі. З’єднуючи О.Пушкіна “Мідний вершник”, Гоголя “Шинель”, “Ідіот” Достоевського, він показує долю маленької людини. Свіжість інтерпретації, оригінальність, відкрите ставлення до матеріалу – ось характерні риси художника В.Яхонтова.

На жаль, поверхове розуміння монтажу тільки як технічного прийому складання композиції все ще існує в практиці самодіяльного мистецтва. Коли автори композицій складають фрагменти, не дбаючи про їх єдність, про задум, розвиток теми, вони приходять до компіляції (В.Яхонтов: узяти прозу, додати вірші і пішов – чого простіше). Але це нічого спільного з мистецтвом композиції немає. Мистецтво композиції розуміється як метод мислення, а якщо його нема, це й буде компіляція) (цит. за кн. Катишевої Д.Н. Літературний монтаж. – М., 1973. – С.20). “Монтаж, – говорить Пудовкін, – невідривний від думки. Думки

аналізуючої, думки синтезуючої, об'єднуючої і узагальнюючої” (Пудовкін В. Избранные статьи. – М., 1955. – С.109). Правильна термінологія визначає зміст – важливу умову досягнення суті законів як при створенні сценарію, так і при втіленні.

“Літературна композиція” – це твір, створений за одним жанром літератури. “Літературний монтаж” ми розуміємо як твір, створений із різних літературних жанрів.

### *Драматургія композиції*

Що є драматургією?

“Драма, драматургія (від давньогрецького слова “дія”) – рід літературного твору в діалогічній формі, який призначений для сценічного втілення. Зіткнення протидіючих осіб виявляється не тільки у зовнішній дії, але й у думках та почуттях, які передаються персонажами у зв'язку з пережитими подіями. Композиційна цілісність драми, принцип її побудови вміщує в собі дію, яка має закінчений драматичний сюжет (причину, послідовність і кінцевий результат)” (Театральная энциклопедия. – М., 1963. – С.502-504).

Усе вищевикладене повністю можна віднести і до драматургії композиції. Але є суттєва різниця між п'єсою і композицією, драматичним актором і актором-читцем.

У літературній композиції:

- читець виконує роль “від автора”, несе своє ставлення до героїв, не перевтілюючись у них, а розповідаючи про одного або кількох дійових осіб водночас;
- спілкування в композиції відбувається з глядачем;
- дія композиції розвивається “до” початку розповідання, це дає можливість актору розповідати про минулі події зі своїми оцінками.

Студенти режисерського відділення створюють композицію, передусім визначивши тему, ідею і надзавдання. Потім компонуєть матеріал з урахуванням “шматків-подій”, зав'язки, кульмінації, розв'язки. Без урахування драматургії композиція буде “ні про що”, навіть при багатстві матеріалу, і якщо дія не розвивається, відсутні “шматки-події”, то дуже коротка композиція буде здаватися неймовірно сумною.

### **Жанри літературного монтажу**

Композиція може розкривати сюжет, випадок, ситуацію, життя певних людей. Це сюжетна композиція. Безсюжетна композиція побудована на цілій системі обговорень-аргументів з глядачем певної проблеми. Основною дійовою особою, автором стає сам виконавець, який висловлює свої аргументи, судження, свою точку зору щодо фактів дійсності. Виконавець, він же і укладач, повинен володіти авторськими навичками монтажування, з'єднання різних частин тексту в одне ціле, як монолог-роздум на тему. Теми і жанри таких композицій – філософські, громадянські, героїко-публіцистичні, морально-етичні і т.інше.

У сюжетній композиції засоби втілення образотворчі, у безсюжетній – аналітичні. У безсюжетній композиції на перше місце стає особа виконавця, його індивідуальність, його особисті симпатії-антипатії. Присутність виконавця як автора композиції відчувається постійно в характері виконання з імпровізаційним початком. Поштовхом до створення композиції може бути відкриття, яке досягнуте самостійним дослідженням різноманітного матеріалу: художнього і документального. Шлях дослідження проблеми – знаходження відповідей на хвилюючі питання, прихованого змісту явищ, співставлення, порівняння фактів, образні приклади. Театральність цього жанру – у видовищі розвитку думки, у наочності інтелектуальних операцій, догадок, уявлень, доказів. Їхнє джерело – поезія, проза, документ, листи. Розповідь будується з елементами акторської майстерності. Але над усім – особа артиста – автора композиції, який веде за собою глядача. У спілкуванні з глядачем артист-автор відчуває ступінь переконливості своїх аргументів, у кожному виступі, знову і знову проходить шлях до свого відкриття. Використовуючи елементи театралізації, артист – автор не втрачає свого обличчя. Створений ним сценічний малюнок образу є одним із його доказів.

Крім літературної композиції і монтажів, існують і такі жанрові різновиди, як *літературний театр, монотеатр, моновистава, театр двох акторів*.

Розглянемо специфіку окремих жанрових різновидів літературного монтажу.

*“Літературний театр* – це інсценування повістей і оповідань, створення вистав-інсценівок за творчою біографією

поетів, створення поетичних театрів із віршованих текстів. Такий театр “грає” прозу і поезію на їх власній мові. Сценічна драматургія такої вистави передбачає не тільки логіку поведінки дійових осіб, але й присутність автора, його точку зору на те, що відбувається, його безпосередню участь у дії (“ефект присутності автора”). Це виявляється у творчому процесі осмислення теми твору, аналізу системи людських взаємин, ситуацій, характерів.

Співставлення правди життя, органіки в поведінці актора-читця з умовністю просторово-пластичного середовища вимагає від виконавця звернення до системи К.С.Станіславського. Особливо актуальним у його системі є питання про повторні емоції, пов’язані з підключенням уяви, емоційної пам’яті.

У літературному театрі використовується і принцип акторської системи Б.Брехта – “прийом відчуження”. Він пов’язаний з’єднанням перевтілення в образ і спостереження його актором водночас. Припускається межа між актором і образом, що дозволяє виразити до нього своє ставлення. Ставлення, яке передається через темпо-ритм, пластику, жест, інтонацію. Отже, літературний театр синтезує в собі художнє читання і театр, але виконавці ведуть розповідь частіше від образу оповідача. Відомо, що оповідач розкриває своє ставлення через підтекст, інтонацію. У В.Яхонтова це ставлення виявляється через те, як він монтує частини, фрагменти композиції. Актор у сучасному літературному театрі продовжує яхонтовські традиції. Є вдалі спроби-співставлення лінії автора і персонажа в сценічній дії, прояв громадянської, філософської, етичної, естетичної позиції. У плані виразних засобів слабше використовується акторська пластика. Але інтерес виникає до порожнього сценічного простору, яке за волею актора може “перевтілюватися”. Він не тільки змінює місце дії, але стає засобом побудови “діалогу між автором і дійовою особою, між артистом і автором, простором зворотного зв’язку” сцени і глядацького залу.

Літературний театр на естраді – явище багатобарвне і поширене. У м.Києві вже давно працює “Театр Поезії”, на сцені якого йдуть прекрасні вистави. Ці театри мають свій оригінальний досвід у створенні драматургії, свої проблеми. Але одна проблема у всіх – як створити інсценівку розповідного твору, щоб зберегти образ автора, знайти прийоми виконавського стилю, здібні відтворити неповторність його творчої особистості.

Дедалі частіше спостерігається намагання інсценувати лірику. Створюється своєрідний монтаж, “розкадровка” матеріалу, у якому окремі розділи, рядки, мотиви переводяться на мову сценічної дії, яка втілюється не одним, а кількома виконавцями, цілим колективом. Між ними виникають певні взаємовідносини, спілкування із залом. У процесі розвитку основної теми та ідеї народжуються мізансцени. Віршований твір набуває пластичного і просторового рішення. Так виникає Поетичний театр.

“*Монотеатр*” – це театр одного актора. Драматургія такого театру поєднує в собі різноманітні види і жанри літературного монтажу.

Театр одного актора був відкритий В.Яхонтовим. Літмонтаж листів, уривків із статей, поезія, документи епохи будуються у виставі під кутом зору поставленої проблеми. Виконавець стає співавтором у досліджуванні цієї проблеми. Він розказує про час і про автора, розкриває мотиви його творчості.

Монотеатр розвинутий в Англії, у Польщі. Також організовуються фестивалі театрів одного актора. Широко розвивається яхонтовська традиція жанру творчої біографії, або сценічної монографії поета, письменника. Жанри драматургії Театру одного актора – це літературні, поетичні моновистави з одним актором. Сьогодні існує ціле направлення не тільки Театру одного актора, а й колективу. Цей театр відрізняється літмонтажною драматургією, різною мірою умовності, різною мірою театралізації, тобто співвідношення драматичного мистецтва і художнього слова. А головне – зв’язок з поезією, бажання передати сценічне життя за законами поезії.

“*Моновистава*” – виступ артиста в жанрі “Театру одного актора” (точніше, театру з одним актором). Уже саме визначення “моновистава” говорить про підсилення тут театрального початку. Жанр дедалі більше відходить від художнього читання, він засновується на яскраво вираженій драматургії літмотажного типу, у моновиставі є образ автора вистави. Це сам артист із його світоглядом, переконаннями. Драматургією моновистави може бути розкритий монолог, літмонтаж монологів, монтаж діалогів. Яскравий приклад роботи над моновиставами В. Яхонтова та сучасних артистів можна прочитати у книзі Д.Н.Катишевої “Літературний монтаж” (М.: Сов. Росія, 1973). У роботі над моновиставою “На смерть поета” вводилися вірші поетів



М.Лермонтова і Петєфі, але дійовою особою залишався виконавець – В.Яхонтов. Артист виконував функцію автора вистави, вів процес аналізу, співставляв долі своїх героїв і підтримував постійний контакт із партнером-глядачем. Створюючи образ поета, артист залишався сам собою. Він виконував функцію пристрасного присуду вбивцям Пушкіна, ставав образом “поетичного правосуддя”, викликав зал на активне співосмислення.

“Діалоги” – це коли засобами монтажу співставляються фрагменти, репліки, листи, за якими стоять характери їхніх авторів і адресатів.

Сьогодні виконавці часто беруть за сценарну основу своїх програм готові діалоги, написані тим чи іншим автором оповідання, повісті, роману. Джерелом діалогів може бути і драматична поезія: поеми Лесі Українки “Ізоolda Білорука”, “Айша та Мохаммед”, маленькі трагедії О.Пушкіна “Моцарт і Сальєрі”. Драматургія монтажу діалогів береться також із різних літературних джерел, коли співставляються різні точки зору на життя. Виконавець не нав’язує глядачеві жодної з них, пропонує право вільного вибору. Пряме спілкування з залом тут притишується, хоча артист і показує свою життєву позицію : через монтаж окремих поетичних строф, віршів , рефренів, які є заставками між діалогами.

Форм літмонтажної драматургії багато. Трапляється складний синтез різних видів монтажу, а саме різних форм сценічної дії. Але постійним є прагнення виконавців і сценаристів до сюжетності, дієвості, театралізації, тому важливу роль грає монтаж текстів, які формують переконання артиста, його ставлення.

Одним із типів Літературного театру є “Театр поетичного видовища”. Він народився серед аматорського мистецтва на основі синтезу виразних засобів різних мистецтв – драматичного , художнього слова, музики , пластики, пантоміми, хореографії.

Кращі театри поетичного видовища спираються у своєму репертуарі на літературу високого ідейно-художнього рівня, глибокого філософсько-етичного звучання. Такий театр працює на нетрадиційному драматургічному матеріалі (Театр на Подолі у Києві показує поетичне видовище “Я до вас іду” за поезією В.Висоцького), він не обмежує кількості учасників, їхньої творчої

ініціативи і самостійності; дуже тісний контакт із глядачем, не пасивним, а співрозмовником, який мислить і співпереживає. Театр потребує інтелектуального глядацького залу; приміщення для видовища невелике, глядачів мало, 50 – 100 чоловік, 2 – 10 глядацьких рядів. Театру поетичного видовища притаманна умовність у художньому оформленні вистави. Але під умовністю розуміється особливий вид художнього узагальнення, пов'язаного з алегорією, символікою, метафорою. На очах у глядача порожній сценічний простір перевтілюється, наприклад, на приймальню начальника підприємства, де живуть і діють актори. Думка автора перевтілюється в образно-аналітичний зміст вистави, тобто в художній образ. Умовно-поетичний театр ставить важливу для нього проблему: втілення образу автора, пошуки його стилю. Друга риса поетичного видовища – співставлення законів умовного театру законам поезії. Подібно до того, як вірш – спресована за думкою, ритмічно упорядкована мова, так і дія в умовному театрі за своїм характером упорядкована, розмірена, ритмічно організована. Дія ця передає багатозначність змісту, підтексту; актор у такому театрі приймає на себе масштабність духовних пошуків автора, а не окремого персонажа.

*“Літературна програма”* – це концертний виступ із різних творів на одну тему. Важливим призначенням літературної програми є мислення артиста темою, а не діями окремих персонажів.

А.Закушняк – майстер літературних програм і літературних композицій. Його літературні програми мали назву *“Вечори розповіді”*. Літературні програми будуються з окремих творів, об'єднаних внутрішньою темою. Вони теж komponуються за законами композиції.

Наприклад, літературна програма *“Повернуті із забуття”* побудована за творами репресованих поетів, письменників (Б.Лепкого, Б.Антоненка-Давидовича, М.Вороного, С.Плужника, В.Стуса та ін.).

### ***Літературна композиція за творами художньої прози***

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

Перш ніж приступити до роботи над текстологічною

основою композиції за одним прозовим твором, необхідно відповісти на такі питання:

- Яка проблема в житті нашого суспільства мене сьогодні хвилює? Що я хочу сказати слухачам?
- Який із творів літератури найбільш повно розкриває наболілі питання часу? Що брати для виконання?

Відповіді на ці питання необхідно сформулювати для себе чітко, тому що мистецтво “озвученої літератури” є засобом виявлення світогляду художника, його громадянського обов’язку – служити своєму народові. Право на самостійний вибір матеріалу накладає велику відповідальність, тому треба добре знати літературу, сучасну і класичну, орієнтуватися у суспільно-політичному житті країни, щоб правильно визначити ідейно-художню цінність твору.

Керівник колективу повинен знати творчі можливості своїх учасників, навіть допомогти “розкритися” творчій індивідуальності. Для цього потрібно “редагувати” текст у композиції, провести разом з виконавцем логічний, ідейно-дійовий аналіз твору, пізнати авторський задум.

Під час вибору матеріалу потрібно врахувати склад аудиторії, її інтелектуальний рівень і вік. Ну й основне. Який мовний вчинок буде виконувати читець при втіленні? Отже, чітко розуміючи, “що”, “чому” і “як”, керівник і читець виробляють “цільову програму” в роботі над авторським текстом.

У процесі роботи над текстом необхідно врахувати слухове сприймання людиною текстологічного матеріалу.

Відомо, що слухове сприймання людини легше відбувається на творі дійовому, тому складаючи літературну композицію за одним твором, потрібно більше уваги звернути на драматургічну основу (дія, конфлікти, події, сюжет). Літературна композиція повинна бути розрахована на конкретний час виконання, тому в сюжеті потрібні тільки найбільш вагомні події.

Скорочуючи абзаци, деякі керівники і читці скорочують описові, філософські моменти і залишають тільки діалоги. Це помилка. Часто саме в цих абзацах розкривається суть, ідея твору.

Літературна композиція складається за оповіданнями, повістями або уривками з роману. Коли будується композиція за уривками з роману, важливо знайти спочатку кульмінаційний

уривок, потім експозиційну частину і, нарешті, визначити кінцівку, яка знаходиться у філософському узагальненні, а воно є в самому кінці твору.

Так склали студенти IV курсу літературну композицію “Чорної ради” за твором П.Куліша, літературну композицію “Шляху на Голгофу” за мотивами роману І.Багряного “Сад Гетсиманський”.

Основна особливість літературної композиції за твором художньої прози – це те, що керівник колективу разом з виконавцем є виразником авторської ідеї, його “голосу”. Саме автор подає тему, ідею, надзавдання матеріалу, він розгортає його, створює композиційні зв’язки. А керівник з виконавцем “розкривають” усе те, що дає автор, реалізує авторську ідею в композиції. Для цього потрібно розкрити авторський задум, вибрати з твору те, що хвилює, вибрати типові, яскраві, цінні епізоди, частини. Отже, своєрідно “відтінити” автора, зберігаючи його стиль, синтаксичні одиниці мови.

### ***Принципи побудови поетичних композицій і монтажів***

Якщо в літературних композиціях викладення матеріалу за одним прозовим твором, його композиційна побудова визначені самим письменником, то в поетичних композиціях і монтажах сам режисер складає, з’єднує різні поетичні тексти, щоб створити єдину картину дійового твору. Головний принцип побудови композиції – принцип художнього мислення – здійснюється і розвивається через аналіз, синтез і порівняння, абстракцію, узагальнення і конкретизацію, формування понять, їхню класифікацію і систематизацію. Аналіз і синтез – основні форми логіки людського мислення, тобто здібність логічно правильно мислити, докладати – невідривна частина процесу роботи над поетичною композицією і монтажем.

Існують різноманітні принципи і методи логічного розгортання матеріалу, якими потрібно керуватися в процесі монтажного скріплення уривків тексту. Це історичний принцип, просторовий принцип, принцип повтору, ступеневий метод, концентричний метод, метод контрасту, метод аналогії, індуктивний метод тощо.

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

У поетичних композиціях або монтажах цей принцип підходить там, де мова йде про біографію окремих осіб або розгортаються події історичного характеру. З'єднують частини композиції дати важливих подій у житті людини. Наприклад, створюючи монтаж про життя і творчість Т.Г.Шевченка, можна дібрати вірші, присвячені різним датам життя поета: у Петербурзі, на засланні, в Україні, і якщо побудувати ці вірші послідовно, вони перетворюються на великий монолог про любов поета до рідного краю, вболівання за його долю, заклик до боротьби проти гноблення.

Суть історичного принципу полягає в тому, що хронологічно без однієї події не може відбутися інша.

### ***Просторовий принцип***

Цей принцип характеризується “географічним” розташуванням матеріалу. Літературно-публіцистичний монтаж “Мир – дітям планети” вміщує в собі твори поетів різних країн світу, які борються за мир і захист життя дітей.

### ***Принцип повторення***

Принцип повторення фрагментів використовується у багатьох видах мистецтв. У музиці – це тема-лейтмотив, яка через певні відрізки часу знову чується у творі. У поезії повторюється, змінюючись чи не змінюючись, якийсь єдиний образ, якась ритмічна одиниця або якийсь елемент сюжетного чи мелодійного характеру. У мистецтві кіно – це багаторазове повторення сюжету або кадру. У мистецтві поетичної композиції або монтажу повторюється один і той самий текст декілька разів. Повторення підкреслює важливість проблеми, яка розв’язується. Так, наприклад, у поетичній композиції “Ода хлібові” за віршами Б.Олійника рефреном звучали рядки поета:

Істинно люди: живемо не хлібом єдиним

Істинно так... коли маємо хліб на столі.

### ***Ступеневий метод***

Цей метод характеризується послідовністю викладення теми. Суть ступеневого методу – у створенні ланцюжка посилайнь і наслідків, тобто коли одне положення витікає з іншого:

Соловецькі табори – країна мук і відчаю.

У запліснявілих мурах монастиря, де колись ченці курили фіміам покори перед Всевишнім, тепер фабрикували романтичну брехню про любов – ненависть, царство боже на землі. Суворо і грізно шуміли сибірські кедр.

А як там жилося – ви вже не питаєте.

Спочатку валив віковичну тайгу.

Погейкував в спину мені гауляйтер.

Отам і віддав я останню снагу.

А потім в шпиталі вихаркував люто

Легені з грудей я, мов серце своє.

І рідна земля, ланцюгами окута,

Приходила в сни і в прокляття моє.

(Є.Плужник)

Переболить, перекипить,

Утишиться та й годі.

Сини й онуки будуть жить

Нескорені і горді...

Уляжеться і біль і гнів,

Але не в пам'яті синів.

(Б.Антоненко-Давидович)

Ці документально-поетичні тексти з композиції “Повернуті із забуття” підводять слухача до основної думки: цього забути не можна, люди повинні знати правду історії.

### ***Концентричний метод***

За цим методом компоновка тексту будується навколо єдиного центру. Наприклад, літературний монтаж “Пісні протесту” вміщує в собі художні твори, поезію, пісні тощо, які концентруються навколо єдиної головної думки “Пісня-борець”.

### ***Метод контрасту***

Цей метод дуже часто трапляється у кінематографі. Згадаймо фільми О.Довженка “Арсенал”, “Земля”, “Повість полум'яних літ” та інші. Фашизм у фільмах цього майстра передається методом контрасту: селяни сіють хліб, а фашистські чоботи цей хліб топчуть.

Поетичні композиції теж вміщують у собі контрастні за формою і ритмічною організацією вірші, чергується

різножанровий матеріал – різноманітні проза та вірші.

З'єднуючи матеріал методом контрасту, необхідно враховувати як внутрішню, так і зовнішню сторону методу, тобто зміст і форму.

Використання методу контрасту при з'єднанні фрагментів композиції та монтажів надає композиції відчуття життєвості і правдивості.

### *Метод аналогії*

Метод аналогії (або паралелі) використовується тоді, коли з'єднується матеріал, подібний у якому-небудь одному або в декількох співвідношеннях. Внаслідок такого розподілу матеріалу у слухачів виникають асоціації, висновки. Цим прийомом дуже тонко користувався у своїх творчих працях В.Яхонтов. Так, у монтажі, присвяченому О.С.Пушкіну, Яхонтов вимовляє слова царя, адресовані вмираючому Пушкіну:

“Если Бог не велит нам увидеться на этом свете, то прими мое прощение и совет умереть по-христиански и причаститься, а о жене и детях не беспокойся. Я беру их на свое попечение”  
(*Николай*).

*“Статуя*

*Дай руку*

*Дон Гуан*

Ось вона... О, тяжко як

Мене камінна стиснула десниця!”

“... Ні, весь я не умру, я в лірі жити буду,

Від праху утече нетлінний заповіт...”

З'єднуючи лист Миколи І і діалог статуї з дон Гуаном, Яхонтов проводить паралель між образами царя і командора. У свідомості слухачів виникає образ правителя-жандарма Росії. І думка, що ніяке спрямоване вбивство особистості не може зруйнувати ліру поета, звучить гімном усьому творінню О.Пушкіна.

Метод аналогії приводить у дію розум та емоції глядачів, тобто примушує сприймати твір мистецтва активно.

Але треба завжди пам'ятати: аналогія використовується тоді, коли аудиторія добре знає, про що йдеться.

### *Дедуктивний метод*

Цей метод викладання матеріалу використовується тоді, коли від загальних положень виконавці йдуть до конкретних положень.

Наприклад, у літературно-публіцистичному монтажі “Я воскрес, щоб із вами жити” за творами Василя Симоненка:

...Кажуть, коли помирає людина, то разом з нею умирає якась таємниця. На 28 році згасла зоря Василя Симоненка. А що ми знаємо про нього як про поета, людину, громадянина? Сьогодні не ми йдемо до нього, а він іде до нас. Іде щодня – із року в рік. І так виразно чуємо ми свіжий, мажорний, юнацьки бадьорий голос, яким він і нині вітає життя.

Здрастуй, сонце, і здрастуй, вітре!

Здрастуй, свіжесте нив!

Я воскрес, щоб із вами жити

Під шаленством весняних злив.

Головна думка уривку зі спомину про В.Симоненка – узагальнити образ поета, людини, громадянина, а потім текст вірша у конкретному явищі доводить невмирущість поезії Василя Симоненка. Він іде до нас, він воскрес, щоб із нами жити: у ділах, у праці, творчості, у коханні, у пам’яті простих людей, у пам’яті народу. Про це композиція.

### *Індуктивний метод*

Цей метод характеризується, навпаки, коли від конкретного положення йде перехід до загального.

У композиції-монтажі “Мужність і біль Чорнобиля” спочатку розповідається документальний факт про В.Правика.

“Першими до реактора через кілька секунд по тривозі прибули пожежники по охороні АЕС на чолі з начальником караулу лейтенантом В.Правиком. Його загін першим вступив на лінію вогню. З цієї миті Правик мав у своїх руках усі права пожежника. Всі, крім одного – “жодного права на помилку”.

Коли зловісна блискавиця

Сторуко в серце уп’ялась

І спалила ваші лица,

І в танці дикому зайшлась

Коли вже хмари спопеліли

У занавісному вогні,

Ви смерть приборкати зуміли



на тім останнім рубежі.  
Не віддали їй на поталу  
Світанків наших ніжний щем.  
Ви як один супроти стали  
Пекельним січені дощем.

Уривок із газетного нарису висвітлює окремий факт подвигу героя Чорнобиля – лейтенанта Правика, а вірш узагальнює картину мужності й трагедії. Разом і публіцистика, і вірш утверджують громадянський обов'язок усього народу: тільки наша спільна небайдужість до того, що робиться в країні, не дасть повторитися цій трагедії.

У практиці мистецтва композиції та монтажів методи і принципи логічного розгортання матеріалу використовуються у всій різноманітності. Це означає, що в одному і тому ж творі можуть існувати одразу декілька принципів. І в той же час твір може монтуватися за одним із методів. Усе залежить від задуму, рішення режисера-укладача. Але треба пам'ятати, що задум, рішення народжуються від глибокого проникнення у проблеми, які підіймаються у творі, від його ідеї і надзавдання.

### ***Етапи роботи над літературною основою композиції та монтажу***

#### ***Обґрунтування вибору теми композиції, монтажу***

Творча робота читця починається з вибору творів для створення режисерської експлікації композиції. Крім обов'язкових вимог ідейності і художньої ваги, читець змушений рахуватися зі специфічною придатністю дібраного літературного матеріалу. Придатність літературного матеріалу для виконання визначається суто якістю окремо взятого твору, а не загальними властивостями того чи іншого виду літератури чи часом написання творів. Кожен твір повинен бути зрозумілим для слухачів. Необхідно, щоб у творі обов'язково була закінчена думка, щоб вдало, послідовно був скомпонований текст, оскільки дуже важко зрозуміти розповідь, почату з середини чи з кінця.

Далеко не всі твори підходять для виконання кожному читцеві. Індивідуальність виконавця грає велику роль при доборі

літературного матеріалу. Необхідно, щоб добір творів на вибрану тему відповідав його читецькому амплуа.

Зупиняючи свій вибір на певному літературному матеріалі, читець обов'язково повинен передчувати, творчо нафантазувати запропоновані цими творами можливості, які дозволять йому засобами художнього слова створити не менш, а може й більш виразніше, ніж художній, друкований текст твору. Якщо ж читець не зможе розкрити нічого нового, то слухач не отримає задоволення від спілкування з таким виконавцем.

Треба полюбити весь творчий матеріал, який дібрав для роботи, – тільки тоді виконання буде повноцінним.

Творчим матеріалом для написання літературної композиції, монтажу мають бути кращі твори українських та зарубіжних письменників, вдалі переклади світової класики, актуальна публіцистика. Бо не менш важливим є громадянське звучання творів, їхня відповідність інтересам сьогодення.

Літературна композиція, монтаж у цілому має широко розкривати актуальні проблеми сучасності, правдиво відображати історію і творчу працю народів, відтворювати живий образ сучасника, сприяти боротьбі за подолання негативних явищ, суперечностей у житті й у взаєминах людей. Ідейний критерій нерозривно пов'язується з художністю образів.

Мотивуючи вибір літературного матеріалу, необхідно визначити, на яку тему чи до якої дати вона готується, визначити її сучасність і актуальність, чим ця тема може зацікавити чи схвилювати аудиторію.

### ***Ідейно-дійовий аналіз складових частин, фрагментів***

Найдосконаліше володіння технікою читання і знання всіх правил логічної виразності не принесуть успіху, якщо студенти не оволодіють теорією і методикою ідейно-дійового аналізу тексту. Починається так званий підготовчий етап у діяльності читця, який він проходить поступово, ніби піднімаючись до мети сходинками.

К.С.Станіславський пропонував своїм учням стати на цей шлях, на місце автора, перетворити чужу розповідь “у свої власні спогади”. Створення виконавського задуму включає в себе весь процес літературознавчого, ідейно-дійового аналізу: визначення теми й ідеї, характеристики персонажів (ліричних героїв у поезії),

розкриття їхніх думок і почуттів, настрою, вираженого автором у творі. Водночас студент вивчає історію написання твору, світогляд автора, зв'язок його з епохою. Насамперед усі звертають увагу на тему та ідею твору і вважають, що це найголовніше для читця. А що ж робити з образами, описами, авторськими почуттями, вираженими за допомогою різних художніх прийомів? Чи слід їх враховувати при створенні виконавського задуму? Безперечно. “Адже, – наголошував К.С.Станіславський, – подібно до того, як із зерна виростає рослина, так само з окремої думки і почуття письменника виростає його твір. Ці окремі думки, почуття письменника, його життєві мрії червоною ниткою проходять через усе його життя і керують ним під час творчості... заради них він береться за перо...”

Отже, виконавський аналіз – це розкриття всього того, що зрозумів і відчув студент у творах, дібраних для складання композиції, що побачив за авторським текстом усе, що він має розказати слухачам під час виконання. Виконавський задум не повинен розходитися з авторським. Студент повинен визначити тему, ідею композиції, монтажу, визначивши перед цим матеріали, що стосуються автора творів, проаналізувати епоху, жанр, сюжетну лінію майбутньої композиції, розкрити конфлікт, володіти інформацією про стильові особливості творів, навчитися прочитувати підтекст. Тобто визначаючи головну думку (ідею), треба не просто її зрозуміти, а відчути її, проїнятися нею. Лише за цієї умови можна правильно визначити надзавдання (мету словесної дії).

Для роботи доцільно вибирати такі твори, щоб вони гарно компонувалися при композиційній побудові, як логічно, так і ритмічно, мав місце в тексті яскраво виражений конфлікт, були актуальною тема та ідея. І найголовніше те, щоб вони викликали у читця інтерес до процесу роботи і прагнення донести до слухача важливість тієї чи іншої теми та потребу говорити про це саме тепер.

### ***Автор, епоха, жанр, стиль***

Важливу роль при виборі засобів виразності відіграє стиль епохи, до якої належить автор. Чим ближча до нас епоха, яку вивчаємо, тим коротші періоди, близькі до узагальнення зі

сторони стилю. Кожна епоха, суспільство, кожен клас створює свій стиль, який закріплюється в пам'ятниках, музиці, архітектурі, живописі, літературі. Це відображається і на виборі теми, на обґрунтуванні її вибору, на визначенні жанру, норм літературної вимови.

Риси стилю епохи треба обов'язково враховувати і розкривати при виконанні художніх творів. Але основним виразником літературного стилю, безумовно, є сам автор, саме автор, який відобразив у своїй творчості епоху, яка його породила і надихнула відтворити в художній формі тогочасну дійсність. Автор розробляє ту чи іншу тему, вибирає той чи інший рід літератури, автор так чи інакше користується мовою того періоду.

Наприклад, стилю поезії Д.Павличка властиві порівняння, що допомагають відтворити рух, динаміку почуттів, чистоту кохання. Вони в душі ліричного героя джерельні й чисті, як блакить небесна, як сонце неминуче. Збірка "Тасмниця твого обличчя" містить чимало особливостей стилю поета, що розкриваються в найрізноманітніших метафоричних, словесно-образних засобах. Автор вдається до порівнянь, асоціацій, заснованих на ідеї нероздільності рідного краю і людського життя.

Музика як стан душі, особливе емоційне відчуття світу й музика як явище культури – таке поетичне кредо Ліни Костенко. Їй чужий будь-який прагматизм, раціоналізм, вона сприймає світ не стільки розумом, скільки почуттям, "музикою душі". Осмислюючи через музику час, Л.Костенко називає мить, фрагмент у пліні людського буття – нотою. Є у Ліни Костенко і улюблений музичний інструмент – скрипка. В українській поезії образ скрипки здавна наповнювався ліричним почуттям. Скрипка у творчості Л. Костенко – це й узагальнений символ космічної гармонії: "Земля кружляє у космічній вальсі. Вітри галактик – вічні скрипалі". Вітри, вічні скрипалі, гармонія – так уявляє поетеса світову гармонію, космос, буття, який народжується з хаосу.

Мовчання, тиша – це теж музичні образи Л.Костенко. Гармонія тиші в природі протиставляється дисонансам, шуму людського життя. Різні іпостасі буття згармонізуються в індивідуальному стилі завдяки емоційним образам.

Завданням читця-реаліста є така передача твору, яка розкриває творче обличчя автора, його художній метод і своєрідність його стилістичних прийомів. Але не варто протиставляти стиль автора як щось застигле, незмінне. Письменник чи поет широкого творчого діапазону в різні періоди свого життя ставить перед собою різні творчі завдання і по-різному їх вирішує. Тому виконуючи твір того чи іншого автора, читець відображає певний етап його творчого шляху. Наприклад, рання поезія Лесі Українки легка, пісенна, далі – лірико-драматична в п'єсах і сумовито-оптимістична у віршах.

Читаючи її твори, треба пам'ятати, яку Лесю Українку виконує читець: чи юну, веселу чи ту, яка по-дитячому переживає фізичний біль невиліковної хвороби, чи чуємо зболений, але твердий, сильний голос дорослої розумної жінки, яка усвідомлюючи свою долю, прагне якнайбільше писати, щоб викласти свої думки, мрії і погамувати біль фізичний.

Робота читця і режисера над перетворенням літературного матеріалу на сценічну композицію розпочинається з поглибленого пізнання образного змісту літературної композиції чи монтажу, уважного аналізу її мовної структури. Робота над режисерською експлікацією доповнюється вивченням додаткових літературних матеріалів, що розширюють розуміння й конкретизують предметні уявлення про дійсність, про обставини й умови життя, зображеного засобами художнього слова.

Для цього корисно буває звернутися до інших, близьких за змістом художніх творів, до різних історичних джерел, документів, публіцистики, критики. Подібна літературознавча праця допомагає виконавцеві уявити за кожним словом, за кожною фразою, епізодом літературної композиції реальну дійсність, спосіб життя людей, їхні взаємини, зовнішність, характери, поведінку, звички, образно малювати в уяві події, вчинки людей, їхній настрій, прагнення. Збагачують творчу уяву художні ілюстрації, картини, фото, у яких розкриваються прикмети часу й місця дії, побут, виразні деталі зображеного часу й місця дії, тобто виразні деталі зображеного в літературній композиції життя.

Категорія жанру є найбільш конкретною. При характеристиці жанру має місце не тільки тематична своєрідність твору, але й особливості ідейно-емоційної трактовки зображуваного. Інакше кажучи, під жанром мається на увазі конкретний різновид того чи іншого виду мистецтва.

Жанри літературної композиції та монтажу різні залежно від виконання (мається на увазі читецька чи акторська позиція).

Вирізняють такі жанри: літературна композиція, літературно-музична, поетична, літературно-публіцистична, моновистава, вечір-портрет, літературно-публіцистичний монтаж, поетичний монтаж.

### ***Сюжет, конфлікт***

*Сюжетна композиція* – це побудова, яка базується на смислового взаємозв'язку “фактів життя” і “фактів мистецтва”. Безсюжетність свідчить про те, що в авторів немає концепції. Сюжет – це ідейно-художня концепція автора, у якій він відображає життєві закономірності і зв'язки.

Безсюжетний твір не може розкрити ці зв'язки і взаємовідношення. Зневажливе ставлення до сюжету веде до формальної побудови композиції чи монтажу. Просте поєднання фактів – це ще не сюжет. 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 слово-дії, яка розвиватиметься за законами композиції: від експозиції, зав'язки, через наростання дії і кульмінації, до розв'язки.

*Конфлікт* – з латини – “зіткнення” або “суперечність”. Це зіткнення, протилежність інтересів, думок, поглядів, почуттів, що матеріалізується у боротьбі дійових осіб між собою та силами природи, або в боротьбі дійових осіб (ліричний герой чи сильна особистість із самим собою, зі світовими проблемами).

Конфлікти поділяються на головні й побічні, а щодо наскрізної дії – *зовнішні і внутрішні*.

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

- зміст конфлікту (визначення боротьби як соціального явища);
- предмет конфлікту (визначення об'єкта 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 і монтажів, які насичені матеріалом, де відчувається активна, оптимістична позиція читця щодо вирішення гострих конфліктних ситуацій політичного, морально-етичного, виховного характеру.

Конфлікти, як правило, трапляються в ліричних композиціях (інтимна лірика), філософських роздумах, тобто тоді, коли читець розкриває внутрішній конфлікт уявного ліричного героя.

### ***Тема, ідея***

Загальновідомо, що створення художнього образу будь-якого художнього твору залежить передусім від теми та ідеї твору, від головної думки поета чи письменника. Тема сценарію визначається, з одного боку, тим колом питань, уявлень, які в певний момент часу хвилюють аудиторію, з іншого – ідеологічними завданнями сучасності. З кола питань і явищ, які хвилюють чи можуть хвилювати аудиторію, сценарист відбирає найбільш актуальні (вони визначають тему сценарію композиції). Таким чином, *темою* прийнято вважати коло життєвих явищ, які повинні бути художньо досліджені у сценарії.

Поняття “*ідея*” пов'язане насамперед з уявленням про висновок, про вирішення питання, яке поставлене у вибраних художніх творах автором. *Ідея* (від грецького – поняття, уявлення) – це головна мета і ставлення режисера композиції до відображеної ним думки, поглядів на ту чи іншу проблему сучасності. Тобто яку ідею він стверджує, до чого закликає. Розуміння та емоційне відчуття ідеї композиції – основа подальшої успішної роботи режисера-читця.

### ***Композиційна побудова***

Поняття “*композиція*” (від лат. складати, будувати) стосується всіх родів, видів і жанрів мистецтва.

Відтворюючи висхідну ситуацію, читець тим самим експонує (буквально – виставляє напоказ, показує) початок композиції – *експозиції*. Уже сама назва є експозиційним моментом і включає матеріал, у якому це відтворено. Не останнє місце тут займає і вибраний жанр, образ оповідача і його настрій, з яким він несе думку від самого початку свого спілкування. Його завдання – не тільки представити героїв події чи якісь життєві обставини, які є першоосновою конфлікту і в подальшому є для нього життєдайним середовищем, а також представити і характери героїв, їхні складні взаємини.

Експозиція готує *зав'язку*. Зав'язка реалізує конфліктні можливості розкриття конфлікту, які тією чи іншою мірою закладені вже в експозиції. Відповідно експозиція і зав'язка – нерозривно злиті елементи єдиного початкового етапу побудови композиції. Зав'язка – це свого роду “зачин”, і триває він, залежно від обраної теми матеріалу, 2-3 хвилини.

*Розвиток дії* – найскладніший і довготривалий (3-5 хвилин) етап у побудові композиції. Він охоплює ділянку роботи, де події розгортаються в певній послідовності чи міняються залежно від обставин, можуть з'являтися нові події, персонажі, які своїми діями ведуть до кульмінаційного моменту.

*Кульмінація* – це вища лінія загострення конфлікту, у якій автор підводить до утвердження ідеї твору. Удосконалені жанри мистецтва і літератури будуються композиційно за п'ятичастинними пропорціями. Закон “золотого перетинку”, відкритий ще в V – VI століттях до н.е. в Древній Греції, допомагає точно визначити кульмінацію будь-якого виду мистецтв.

Після кульмінаційного моменту напруження не спадає, а переходить у *розв'язку* (1-2 хвилини), від якої залежить донесення думки і мети виступаючого. Від того, наскільки йому вдасться донести інтонацією свою думку і виконати намічене надзавдання і залежатиме успіх усієї композиції.

Отже, основним принципом побудови літературної композиції та монтажу є п'ятичастинна композиційна структура з таким співвідношенням частин, які виведені за законом “золотого перетинку”.

А саме: *Експозиція = Розв'язці*

*Зав'язка = Кульмінації*

*Розвиток дії* – найбільша частина твору.



### *Логічний аналіз, підтекст*

Першим кроком у роботі над текстом є логічне осмислення, оскільки без логічного аналізу неможливо ні зрозуміти текст, ні передати думки автора слухачам. “Перш, ніж говорити, треба навести порядок у словах монологу і правильно сполучити їх у групи, сім’ї або, як дехто називає, у мовні такти. Тільки після цього можна буде розібрати, яке слово до якого відноситься і зрозуміти, з яких частин складається фраза або ціла думка” (К.С.Станіславський).

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 при подальшій роботі він поступово розкриває авторський задум, смисл і цільову спрямованість усієї скомпонованої композиції.

Щоб правильно, грамотно прочитати авторський текст, необхідно знати закони логіки мовлення, які базуються на законах граматики: усі слова в реченні пов’язані за смислом, завдяки чому вони об’єднуються у групи чи словосполучення. А в кожній групі слів чи словосполучень (мовному такті) є свій смисловий центр – логічний наголос.

Студенти повинні усвідомити, що здійснювати логічний аналіз, не ознайомившись з усім текстом, не припустимо.

Проте визначення логічних наголосів – ще не вся робота над логікою тексту. Логічний аналіз потребує також уміння правильно розставити логічні й граматичні паузи. Виявлення логічного центру, логічної й граматичної пауз допомагає студентам оволодіти логічною мелодією, відчутти початок і завершення думки. Особливе значення має психологічна пауза, яка автором не позначається. Найкраще вона відчувається в окремому уривку чи в цілому тексті. “Тим часом як логічна пауза механічно формує такти, цілі фрази і тим допомагає з’ясувати їх зміст, психологічна дає життя цій думці, фразі і 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” (К.С.Станіславський).

Не менш важливе питання, що викликає у студентів труднощі, – це постановка логічних наголосів різної сили. Основне завдання тут – навчитися користуватися прийомами виділення головних слів за допомогою пауз або інтонації.

Майбутньому читцеві доведеться часто працювати з поетичним текстом, де своєрідність структури потребує використання короткої, але вкрай необхідної ритмічної паузи. Вона допомагає зберегти форму вірша, його ритм, а отже, і логіку віршованого тексту.

Слово – це вираження думки. Збагачена емоційним ставленням читця, підкріплена підтекстом, думка в усному мовленні наповнюється багатим змістом, їй надається додаткова сила впливу.

Що ж таке підтекст? Це внутрішньо відчуте “життя людського духу”, яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи і оживляючи їх... Підтекст – це те, що примушує нас говорити слова... Смысл творчості – в підтексті”. За визначенням академічного Словника української мови, це внутрішній прихований зміст якого-небудь тексту, висловлювання.

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 чи присутній у кімнаті розумів, відчув це.

Коли ми працюємо над текстом, то осмислюємо тему, задум автора, вивчаємо своє ставлення до них, переживаємо разом з автором, заражаємось певним настроєм. І все це повинно знайти своє відображення у підтексті, який слухач відчує у словесній дії.

Підтекст включає у себе думки, почуття, бачення, певні суб'єктивні настрої й бажання. І якщо якийсь із цих компонентів не працюватиме, то не буде й правильного повного підтексту. Наприклад, читаємо вірш П.Тичини “Гаї шумлять”. Підтекст – передати радість. Виникає органічне питання: з приводу чого? Отже, слід вдивитися, вдуматися в зміст, в образи, у настрої, які викликають такі почуття, щоб радість була не просто заради радості, а заради того, щоб нею “зажили” інші, щоб слухачі почали жити думками читця, перейнялися баченнями, почуттями. Адже залежно від того, чим зумовлені ті чи інші слова, залежно від конкретного підтексту кожного разу їх можна промовляти по-іншому.

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

## ***Творчий задум втілення композиції і монтажу***

### ***Надзавдання і наскрізна дія читця***

Визначення надзавдання і наскрізної дії в літературній композиції пронизує всю творчу роботу над нею. Пошуки надзавдання повинні вестися навколо відповідей на запитання: навіщо, заради чого виконується літературна композиція, що хочемо сказати нею глядачу, на що організувати, проти чого підняти, які думки розбудити. Якщо ці відповіді знайдені, вони захоплюють творче осмислення матеріалу, співзвучне оточуючій дійсності.

За визначенням К.С.Станіславського, *надзавдання* – це бажання, “хотіння”, наскрізна дія – це прагнення, виконання – це дія актора.

Бажання, прагнення і дія є дійовою основою і читця.

Спочатку виконавець композиції вивчає авторську ідею, задум написання твору. Щоб “реалізувати” матеріал композиції, не порушити ідеї твору, необхідно ознайомитися з творчістю, бібліографією автора, з критичним матеріалом про нього, а головне – визначити причину написання твору. Зрозумівши складний багатобарвний світ художніх образів, подій, явищ, необхідно відкрити для себе: як їх сприймав автор, яке його ставлення, у якому жанрі, стилі написаний твір. Важливо, щоб ставлення автора і читця були близькими. Однаковим воно може й не бути, зважаючи на різні епохи, вік, рівень інтелекту, широту світогляду. Проте зовсім протилежним ставлення не повинно бути, тому що це призведе до зміни інтерпретації твору. Отже, наміри виконавця захопити глядача ідеєю твору, втілити цю ідею в свідомість слухачів і визначається *надзавданням композиції*.

Надзавдання все організує в матеріалі композиції, не дає розвалитися окремим епізодам, а навпаки, через усі компоненти літературної композиції підводить глядача до головної думки.

На початку роботи над композицією надзавдання може бути не зовсім точним і розуміється лише “в цілому”, як загальна ідея.

І тільки в процесі аналітичного, режисерсько-виконавського аналізу, у процесі репетицій, випробувань і пошуків вона стає конкретною. Глибина надзавдання буде залежати від світосприймання і громадянської позиції читця. Надзавдання – це бажання виконавця щось змінити в самому житті (а не просто показати, довести, закликати і т.ін.). Шукати надзавдання потрібно в душі виконавця. Тому надзавдання повинно бути:

- свідомим, тобто об'єднане з особистою творчою думкою виконавця;
- емоційним – хвилювати глядача;
- вольовим – викликати бажання діяти цілеспрямовано і безперервно.

А як визначається надзавдання, коли читець працює над літературним монтажем? У літературному монтажі читець сам стає “автором”, тоді він має право на власну трактовку. Надзавдання читця в літературному монтажі визначається із поглядів самого виконавця на проблему, яку він порушує. Ще коли читець komponує матеріал у монтажі, він співставляє, пов'язує різні за жанром твори під кутом зору своєї думки.

### ***Наскрізна дія***

Наскрізна дія – це шлях до надзавдання, засіб реалізації надзавдання. Точність і глибина надзавдання читця визначить активність наскрізної дії і поведе за собою емоційно за лінією дії.

Органічна дія цілеспрямовано і 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, конфлікту, теми, ідеї, запропонованих обставин режисер і виконавець підходять до етапу реалізації або втілення надзавдання і наскрізної дії через епізоди, фрагменти, частини літературної композиції або монтажу.

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

### ***“Образ оповідача”***

“Образ оповідача” – обов'язкова умова мистецтва художнього читання, яка породжує органіку поведінки актора-читця. Пошуки

читцем “образу оповідача” починаються відразу ж, як тільки читець приступає до роботи над літературною композицією.

*“Образ оповідача”* – це той образ, від імені якого ведеться розповідь. “Хто розповідає, від чийого імені ведеться розповідь? Чиє ставлення, чії оцінки бере на себе виконавець?”

Усі ці питання вже з самого початку роботи над літературною композицією вимагають відповіді. Чітке визначення позиції читця на сцені підказує манеру створення образів, їхню яскравість, характер спілкування з аудиторією, стиль мови, жести, міміку, іноді мізансцени – отже, усю багату палітру виразних засобів читця.

Помилково думати, що “образ оповідача” в літературній композиції – це один із героїв твору, його персонаж, або “образ оповідача” – це стороння людина, яка дивиться на всі події, відображені в тексті, збоку, або “образ оповідача” – це я сам, виконавець композиції, або “образ оповідача” – це автор твору.

“Образ оповідача” у літературній композиції йде від автора, тобто виконавець повинен “злитися” з автором. Необхідно знайти шляхи до внутрішнього перевтілення, до поступового надбання психології, іншого темпераменту. Це важко. “Потрібно розділити правдиво з поетом високе почуття, яке наповнило його душу, потрібно душею і серцем відчувати будь-яке слово його – і тоді тільки виступати на глядача”, – так закликав нас М.В.Гоголь.

Виконавець повинен оволодіти авторським способом художньої розповіді й відтворити в собі та виявити через себе художній образ оповідача.

Отже, виконавцю літературної композиції необхідно не підміняти автора, не прикриватися автором, а розділити з ним його позиції. У цьому суть “образу оповідача”. Адже характер “образу оповідача” створюється, з одного боку, зі світосприймання автора, його стилю, а з іншого боку, із виявлення ставлення читця до всього, що відбувається у творі.

Можна навіть сказати, що “оповідач” – це виконавець, але зближений внутрішньо то з Чеховим, то з Костомаровим, то з Коцюбинським і т.д.

У поетичних композиціях, коли йде розмова про внутрішній стан людини, про його почуття, відкриття, виникає образ “ліричного героя”. Під час роботи над образом “ліричного героя” читець прагне глибоко проникнути в душевний світ, думки, почуття, оцінки героя

ліричного вірша, ніби співпереживаючи з цим героєм. Саме через цей образ здійснюється процес дії на аудиторію. Коли композиція складена з віршів одного поета, то створення образу ліричного героя” йде через пізнання цього поета і своє виконавське ставлення до його світосприймання. Коли ж композиція складається з віршів різних поетів, то робота ускладнюється. Необхідно створити узагальнений образ ліричного героя шляхом виявлення загальних рис характерів, загальних поглядів на різні події, загальних цільових направлень у житті різних поетів і теж виявити до всього у віршах поетів своє ставлення.

Необхідно пам’ятати, що характер спілкування з аудиторією в поетичній композиції, коли вона безсюжетна, не прямий, як у прозі. Спілкування в ліричних віршах більш складне. Читець ніби передає ліричну розмову при свідках-глядачах, розмова відбувається з уявним об’єктом або із самим собою.

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

Правильно знайдений “образ оповідача” або “образ ліричного героя” в композиції допомагає відтворити художній образ. Взаємозв’язок між особистістю, характером і його формою, у яку цей характер втілюється, дуже тісний. В.Н.Данченко на репетиції вистави за п’єсою А. Чехова “Три сестри” визначав процес “шукання образу”. Він говорив, що спочатку шукаємо самопочуття, потім “зерно”, тобто центральну образну думку, конфлікт, розкриваємо запропоновані обставини, визначаємо наскрізну дію, внутрішній ритм і тоді тільки розуміємо характер персонажа. Через складові частини режисерського аналізу п’єси виникав художній образ вистави.

У художньому читанні через режисерсько-виконавський аналіз композиції, через творчий задум втілення композиції на сцені виконавець підходить до визначення художнього образу.

Поштовхом для інтенсивної роботи уяви є елемент форми, і чим вона яскравіша – тим краще, активніше включається у творчість уся емоційна сфера читця. Сюди відноситься і зовнішність, і пластика, і техніка мови, і склад психології.

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

### *Темп, ритм і атмосфера*

Як і всі інші виражальні засоби живої мови, темп і ритм словесної дії перебуває в органічній внутрішній залежності від змісту й обставин мовного спілкування, від внутрішнього самопочуття, настрою, фізичного і психічного стану того, хто говорить.

У темпі мовної дії знаходить зовнішній вияв емоційний стан читця. Так, у спокійному настрої людина говорить, як правило, неспішно, а в збудженому, схвильованому стані темп мови прискорюється чи, навпаки, різко уповільнюється. Відповідно подовжуються або скорочуються тривалість і кількість пауз. Слова можуть звучати вагомо, коли вимовляються роздільно й чітко, ніби чеканяться чи відрубуються.

Темпоритм словесної дії – один із найвпливовіших засобів вияву емоційного підтексту: внутрішньої енергії думки, сили почуття, вольової наснаги.

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

Логічну мелодію, темп, ритм, намір, підтекст, словесну дію – усе це об'єднує інтонація – життєвий потік людської мови. Уміння відтворювати зміст художнього твору, здійснюючи всі згадані вимоги декламаційного мистецтва, називають іще умінням живописати інтонацією. Отож, для того, щоб створити у залі атмосферу щирого спілкування й емоційного сприйняття сказаного, читець повинен уміти підкорити уяву слухача точно висловленою думкою, насиченою почуттями, психологічною напругою, схвильованістю, яка б перенесла глядача в атмосферу того, про що розповідається. Тільки за такої умови може бути забезпечено успіх виступу.

### **Форма подачі композиції і монтажу**

Способи спілкування в 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 малює їм картини природи, поведінку персонажів, прагнучи у них викликати відповідні бачення і досягти певної оцінки побаченого.

Не пряме, або *спілкування з уявним слухачем* 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, відвернутися, бажаючи приховати хвилювання), слухачі весь час знаходяться в колі уваги оповідача. Він завжди відчуває їхній настрій, їхню реакцію, які впливають на хід розповіді. При читанні відбувається те ж саме. Увага слухачів, їхнє емоційне сприйняття підвищують активність і емоційну схвилюваність читця. Тому дуже важливо виховувати підсвідоме прагнення засобами емоційно-образної виразності зацікавити, заінтригувати глядачів.

У деяких випадках, наприклад, у моновиставі виконавець може звертатися до уявних предметів, людей, яким автор адресує свої слова, і слухачі стають ніби свідками цього спілкування. Читець же прагне їм передати думки, переживання поета чи письменника.

Існує ще й *моноспілкування*. У драматичному матеріалі це думки одного з героїв чи героїні вголос, коли вони залишаються наодинці зі своїми роздумами. У такому випадку використовується певна мізансцена, у якій перебуває виконавець і через словесну дію прагне передати внутрішній стан героя в розвитку подій, думок, які є результатом вибраної теми та ідеї цього творчого задуму.

Незалежно від способу спілкування, яке пов'язане зі спрямуванням впливу на конкретних слухачів чи спілкування з уявним або моноспілкуванням, використання таких позамовних засобів виразності, як *міміка і жест*, робить читання живішим і переконливішим.

К.С.Станіславський вважав, що для спілкування йому вкрай необхідні очі партнера чи слухача. При словесному спілкуванні більше говориться оку, ніж вуху. “Очі – дзеркало душі...



Важливо, щоб очі, погляд... відображали великий, глибокий зміст творчої душі”.

Не менш важливим для спілкування є точно визначений адресат розмови, тобто аудиторія, для якої читається композиція. У цьому виборі полягає чи не головна функція та успіх спілкування зі слухачем, який дозволяє себе “підкорити” і разом із виконавцем пережити й переосмислити події і думки, які закладені у творчому матеріалі.

### ***Допоміжні виразні засоби втілення композицій і монтажів (музика, освітлення, мізансцена, реквізит, одяг)***

У постановці літературних композицій і монтажів часто використовують допоміжні засоби виразності театру. До них відносяться музика і спів, жести і мізансцена, деталі костюмів і освітлення, реквізит і бутафорія та ін. Усе це є виразним і дійовим знаряддям мистецтва художнього слова, але ефективним воно може бути лише при виконанні певних умов їхнього використання.

У літературно-поетичних композиціях часто використовують музику.

Робота над музичним оформленням має свої особливості. Режисер повинен уміти розібратися в основі музичних творів, а для цього він сам повинен любити музику, знайомитися з музичною літературою. Музика в композиції має другорядне місце, та незважаючи на це, вона повинна давати самостійне тлумачення подій, про які говориться на сцені, розкривати тему, надзавдання композиції. Точний яскравий музичний образ завжди допомагає розкрити словесну дію читця, вплинути на глядача, допомогти читцю зосередитися, увійти в образ оповідача і творчо “зажити” на сцені, збудити свою уяву.

При виборі музики треба знайти таку тональність звучання, яка б могла відповідати характеру її сценічної дії, її темпоритмічному малюнку, емоційному стану душі. При неправильному темпі музичної вставки (надто швидкому чи дуже повільному) характер сценічної дії може суттєво змінитися і навіть зашкодити у роботі. Потрібно також враховувати динаміку і звуковисотні прийоми озвучення тексту читця на сцені.

Дуже точно має бути підібраний лейтмотив, тобто музичні теми, які при повторі виражають певну ідею, почуття чи рису характеру героя.

Щоразу, коли музика вводиться в словесну дію читця, необхідно виправдати її, знайти “закон включення” її в сценічну дію. Необхідно налагодити дію читця з музикою так, щоб наступний текст природно продовжував музичний монолог. Не можна слово суцільно “накладати” на музичний твір. Або слово впливає з музики, або музика впливає зі слова. Це саме стосується і співу. Не можна на пісню покласти текст композиції.

У композиціях часто користуються мізансценуванням. При втіленні композиції мізансцен повинно бути небагато. Не бігати по сцені, використовувати мову жестів і постави читця, добирати виразні засоби тіла під час мовчання, тобто в моменти переходів від одного вірша до другого. Тіло виконавця “відживає” передостанній матеріал, “показує” виникнення нової думки, “переключається” в життя наступного фрагмента. Постави виконавця буде залежати від режисерського рішення і характерних особливостей самого виконавця.

Світлову гаму кольорів теж добирають залежно від задуму режисера, його бажання світлом доповнити сказане чи створити атмосферу для зорового сприйняття глядачем подій (ніч, літо, війна, море) чи почуттів (яскраві, світлі тони, чи холодні, гнітючі).

Захоплюватися світловими ефектами, слайдами теж треба обережно. Необхідно пам’ятати, що основну дію в композиції і монтажі несе слово. Якщо використовувати елементи театралізації, то лише тоді, коли вони внесуть щось нове, те, чого не в змозі зробити слово.

Реквізит, бутафорія теж повинні бути виправданими, необхідними, наприклад, стіл, стілець, книга, лист паперу, ручка, квіти, свічка. Реквізит потрібно обігравати. Наприклад, шаль спочатку може бути скатертиною, потім пледом, а може вузликом або клунком. Отже, у мистецтві художнього слова застосовується принцип “трансформації” предметів і одягу.

Отож, мінімум виразних засобів, розумне їх використання для найточнішого донесення основної думки, для виразного, багатого на інтонацію слова, відповідність культурі поведінки на сцені й естетичному смаку.

### **Контрольні питання**

1. Що треба знати про мистецтво рапсодів?
2. Які джерела виникнення літературної композиції і монтажу ви знаєте?
3. У чому різниця між літературною композицією і монтажем?
4. Які існують жанри літературних композицій і монтажів?
5. Які потрібно враховувати закономірності під час складання сценарію композиції і монтажу, а також під час їх виконання?
6. Які принципи побудови літературної композиції за творами художньої прози?
7. Які є принципи і методи побудови поетичних композицій?
8. Які етапи створення композиції і монтажу характеризують роботу укладача?
9. Які компоненти творчого задуму складають роботу режисера над композицією?
10. Що характерно для виконання літературного монтажу?
11. У чому суть закону “золотого перетинку”?
12. Які виразні засоби є в мистецтві композицій і монтажів, методи їх використання?

### **Робота режисера над словом у виставі**

*Слово стає вінцем творчості,  
воно ж має бути і джерелом усіх задач –  
і психологічних і пластичних.*

*В.І.Немирович-Данченко*

Слово звучить на сцені. Актор – сценічний інтерпретатор творчих задумів драматурга. Живе слово актора є дійовою зброєю сценічного мистецтва.

А режисер? Які його функції в роботі над словом? Режисер скеровує працю всього колективу акторів відповідно до сценічного задуму вистави. У процесі репетицій режисер здійснює уважний контроль за кожним словом актора,

перевіряючи ясність і правильність вираження думок, силу почуттів, відповідність переживань, драматичність ситуації та ідейне спрямування п'єси й вистави.

Режисер стежить за правильністю проголошення тексту, не допускаючи “вільного” поводження зі словом драматурга, випадкових і необґрунтованих домислів. Він також пильно контролює правильність вимови кожного слова, чіткість дикції, звучність голосів, збереження норм літературної вимови, додержання правил орфоепії, а в окремих випадках, де цього вимагає образна характеристика індивідуальної мови персонажів, і відхилення від загальнообов'язкових норм: використання елементів місцевих діалектів і говірок, допустиме в межах художності; коли це конче необхідно, забарвлення іншомовним акцентом тощо. Чутливе вухо режисера вловлює тонкощі “підтексту”, наявність у мові акторів так званого “другого плану”, коли слова, немов кинутий у воду камінь, збуджують широкі кола асоціацій, емоціональних спогадів і зіставлень, думок і переживань. Режисер опрацьовує кожну фразу за її логічним змістом, логічною перспективою, домагається психологічної гостроти і дієвості слова.

Нарешті, режисер у процесі тривалої колективної праці над виставою досягає художньої єдності, цілісності, образного вирішення, ансамблю.

У психології є поняття “почуття мови”. Ще не знаючи правил граматики, дитина навчається не тільки сама правильно говорити, але й помічати найменшу помилку в мові інших. “Почуття мови” мають і глядачі в театрі: не знаючи законів сценічного мистецтва, не вміючи їх сформулювати, глядачі гостро відчують фальш, неприродність сценічної дії, помічають, звичайно, і мовні помилки, технічні (дикційні, орфоепічні, голосові) та художні вади сценічного слова. Режисер, працюючи над виставою, стає першим і найчутливішим глядачем.

Тонко розвинуте почуття закономірностей сценічної мови, почуття естетичної природи художнього слова, чутливий від природи мовний слух, мовна інтуїція, що так необхідні режисерові, збагачуються ще й знанням законів науки про виразність мови.

“Якщо слово з самого початку неправильно зрозуміти, неглибоко психологічно, невлучно у визначенні характерності

або епохи, чи то побуту, чи то стилю автора, акторська думка піде не по вірному шляху і десь там протягом ролі приведе до художньої тріщини, до розриву з течією п'єси. Фраза – це і є найголовніше за змістом. Зміст цієї фрази – джерело всіх наших переживань, найтонший смисл цієї фрази – стимул, щоб послати нервам певну думку. І все це повернуто у фразу”, – говорив В.І.Немирович-Данченко молодим акторам.

Режисер ознайомиться з п'єсою насамперед як читач. Але читаючи п'єсу, він прагне уявити її на сцені, у дії. А для цього доводиться чимало потрудитися, мобілізувати всю свою творчу енергію на пізнання й розкриття авторського задуму, щоб згодом створити на його основі власний режисерський задум. Щоб надзавдання, заради якого твориться вистава, було знайдено і реалізовано, потрібна праця над текстом, над кожною фразою, над кожним словом.

Від першого знайомства з п'єсою до останньої генеральної репетиції режисер не перестає працювати над словом, відшукуючи образні засоби художньої виразності, засоби усної звучущої мови.

Головними засобами емоційно – образної виразності живого слова на сцені є інтонація, міміка, жест, пластика, що супроводжують мову. З їхньою допомогою навіть найбуденніші звичайнісінькі слова й вирази можуть набувати подекуди зовсім нового цілком несподіваного відтінку.

Режисерові треба мати чутливе вухо до інтонаційних особливостей мови, щоб вільно володіти різними мовними стилями. Говорячи про стиль усної розмовної мови як про основу словесної дії в реалістичному театрі, слід пам'ятати, по – перше, що стилі, як писемної, так і усної мови, дуже різноманітні, а подруге, що далеко не все написане належить до писемної мови, так само, як далеко не все усне, промовлене (навіть у формі діалогу), належить до мови розмовної.

Ще в часи Ломоносова було визнано три літературні стилі: “високий”, тобто піднесений, урочистий, патетичний, наприклад, у трагедії; “низький”, ближчий до звичайної розмови, у комедії; “посередній” – нейтральний, що має місце не тільки в художній літературі, а й у діловій, науковій, публіцистичній мові.

Віршована поетична мова є загалом більш “висока”, ніж прозова мова. Але, безперечно, як і поезія, так і проза можуть

звучати по-різному: піднесено, стримано чи знижено – залежно від предмета думки, від ставлення й оцінки того, хто говорить (автор чи персонаж).

Романтична, психологічна, побутова, історична та ін. драми звучать по-різному. Сучасний театр уникає сентиментально – розчуленого (“сльозливого”), мелодраматичного звучання; не допускає також і вульгарної, надто спрощеної, побутової мови, так званого “п’ятякання”. Сценічна мова завжди стилістично забарвлена. Шукання правильного сценічного тону зводиться до проблеми інтонаційної індивідуалізації мови кожного персонажа, індивідуальної характерності.

Бернард Шоу з властивою йому дотепністю зазначав: “Писемне мистецтво, хоч і вельми розроблене граматично, є цілком безпорадним, коли треба передати інтонацію: ось, наприклад, є п’ятдесят способів сказати “так” і п’ятсот сказати “ні” – і тільки один спосіб це написати”.

Основою роботи режисера над словом є аналіз п’єси за змістом, у результаті чого усвідомлюється і визначається ідея, тема, жанр, природа конфлікту, сюжет, інтрига, характери персонажів тощо. Режисер поступово реалізує свій творчий задум через словесну дію.

Що ж таке “словесна дія”? “Говорити, значить діяти”, – стверджує К.С.Станіславський.

Словесна дія виникає при наявності відповідної дійової ситуації – тих життєвих обставин, взаємин людей, якими обумовлюється необхідність і можливість пустити в хід озвучене слово, щоб досягнути певної мети. Словесна дія потрібна тільки тоді, коли треба зараз же, тут же, не гаючись, порозумітися, дійти згоди, переконати і схилити партнера до спільної взаємодії, домогтися його співчуття, примусити слухача розуміти сказане так, як це потрібно тому, хто говорить.

У словесній дії слово є не тільки сигналом, що передає певну логічну інформацію, а одночасно і сигналом, який спонукає партнера до негайної психологічної реакції, до зворотної дії. Найпростішими зразками словесної дії є наказ, команда (“Тікати!”, “Стоп!”, “Струнко”, “Відповідай!”), звернення у формі запитання, що спонукає до словесної і фізичної дії.

Психологічна місткість смислу слова набагато збільшується, коли слово набуває інтонаційної виразності, підкріпленої

емоційною мімікою (виразом почуттів на обличчі, в очах) і пантомімою (жестом, пластикою руху). Таке збагачення індивідуального, суб'єктивного смислу мови за рахунок переживань того, хто говорить, дістало назву підтексту. У підтексті розкривається не тільки те, що ми хочемо сказати, а й те, для чого ми це говоримо саме зараз, у цей момент. Розкриття підтексту є важливим творчим завданням сценічної мови. Є.Б.Вахтангов так роз'яснював це завдання своїм учням: “Роль готова тільки тоді, коли актор зробив слова ролі своїми словами.” “...Смисл творчості в підтексті. Без нього слову нічого робити на сцені”, – К.С.Станіславський.

Запитання “Котра година?” не завжди ставиться тільки для того, щоб дізнатися, котра година. Це запитання можна поставити, маючи найрізноманітніші наміри, наприклад: докорити за спізнення; нагадати комусь, що пора вже йти; поскаржитись на нудьгу; попросити співчуття і т.ін. Словесна дія мобілізує розум, почуття, волю, які виразно виявляються не тільки в логічному змісті сказаного, а й у звучанні голосу – його тембрі, ритмомелодиці інтонацій.

Насиченість мови підтекстом, дійовість мови значною мірою залежать від яскравості образного мислення, підкріпленого емоціональною пам'яттю, активною творчою уявою.

Здатність актора бачити за словами тексту реальні образи, сформовані в слова і фрази, уміння “малювати” ці образи, користуючись виразними засобами живої мови, є основою майстерності сценічної словесної дії.

Мислену “кінострічку” образних уявлень, що виникають на основі тексту, К.С.Станіславський називав безперервною лінією “ілюстрованого підтексту”. Слова ролі, підказані внутрішнім суфлером пам'яті, виникають на “мускулах мовного апарату” автоматично. Але слова творчо оживають, якщо актор зберігає за ними безперервну лінію думки ілюстрованого підтексту.

Режисер – перший наставник і помічник актора у створенні безперервної лінії словесної дії, її перспективи, спрямованої на розкриття ідейного “надзавдання” п'єси й вистави.

Як працює режисер над словом і жестом? Читаючи п'єсу, він прагне побачити дійових осіб у русі, побачити їхній “жест”, уявити їхню пластику, поставу, позу, поведінку – усе те, що називаємо мізансценою.

Відшукавши “дієслово” для визначення дійової задачі – хотіння персонажів, – режисер виразніше відчуває й інтонацію.

Свій внутрішній “психологічний жест” мають почуття. Інтонація фрази буде залежати від внутрішнього стану людини. По-різному будуть говорити людина розгнівана (фраза будується уривчасто), спокійна (плавно) у людини закоханої мова фантастична, майже без слів.

Дуже важливо для актора знайти точну пластику, мімічний вираз, відчути не тільки зовнішній рух, а й внутрішній, “психологічний жест”, точніше, внутрішнє бажання руху, фізичної дії, жесту, щоб мова зазвучала виразно. Підказавши фізичне самопочуття, режисер може тим самим навести актора і на відповідний тон мови, темпоритм життя персонажа в певному дійовому епізоді. Темпо-ритм мови персонажів має найважливіше значення для встановлення правильного тону і ритму вистави.

Відомий радянський режисер М.П.Петров згадує, як одна з поставлених ним п'єс ішла в театрі з великим успіхом, тоді як інший режисер в іншому театрі цю п'єсу провалив, бо надмірно “за психологізував” словесну дію, тому надто уповільненим став увесь темпоритм вистави.

Словесна дія у п'єсі відбувається у різних формах: у діалогах, монологів, масових сценах. Кожна із них має свої особливості.

Аналізуючи діалог, слід насамперед визначити його загальний характер: бесіда, суперечка, знайомство, нарада, допит, призначення, освідчення, прощання і т. інше. Далі визначити взаємини і завдання учасників діалогу. Чого прагне кожний? Який мотив і яка мета в діалозі? Який конфлікт у діалозі?

Діалог може і не мати у своїй основі гострого конфлікту. Наприклад, в експозиційних діалогах, призначення яких – з'єднувати обставини минулого, тоді на перший план виступає розповідь.

Визначивши ситуацію і перспективу діалогу, треба чітко усвідомити його тему, тобто, про що йде мова.

Першим поштовхом до виникнення діалогу може бути запитання, повідомлення, застереження, наказ, пропозиція, порада, звернення, прохання тощо. Згода чи незгода партнерів викликає у свою чергу необхідність нової словесної дії, нових аргументів, роз'яснень, уточнень, запитань.



“Наскрізню дію” діалога можна уявити як послідовність дійових завдань, для визначення яких найбільш придатне дієслово: дізнатися, розпитати, розповісти, пояснити, звеліти, погодитися, підтвердити, такими можуть бути логіко-вольові завдання: ухилитися, схитрувати, налякати – емоційно-образні завдання.

Особливо яскравим повинен бути “ілюстрований підтекст” сценічних монологів.

Монологи у п'єсах бувають різні: звернення до партнера-співбесідника, подекуди і безпосередньо до залу глядачів, розповідь, спогад, промова, розсуд або інша розгорнута тирада; або ж мова, звернена до самого себе, роздуми, різні міркування, думки вголос, умовна сценічна імітація внутрішньої (насправді беззвучної) мови. У сучасному кіномистецтві в таких випадках широко застосовується “голос за кадром”, обличчя ж дійової особи, подане крупним планом, зображує роздуми людини. Цей прийом подекуди використовується і в драматичному театрі.

У п'єсі “Ревізор” Гоголя знаменитий монолог брехні підпитуго Хлестакова є зразком тиради – розповіді сатиричного плану: Хлестаков, розпалившись, нагромаджує нісенітницю на нісенітницю, підносить себе аж до чину генералісімуса.

Особливістю монологів є подвійність дійової ситуації. Спогад, що завжди лежить в основі розповіді, роздум про пережите – мислено відтворює ситуацію минулого. В інших випадках промова, заклик, роздум можуть бути звернені і до майбутнього. А проте завжди словесна дія монологу виникає у безпосередньому зв'язку з дійовою ситуацією сьогодення, конкретного моменту.

Монолог-роздум вимагає від виконавця стану “публічної самотності”. Персонаж на сцені сам зі своїми думками.

Прикладом комедійного монологу-роздуму є монолог Йосипа у п'єсі “Ревізор”. Йосип голодний. Він розмірковує, як і де добути їжу. А роздуми тягнуть за собою і спогади, і фантазії. Яскравість творчої уяви, здатність жити на сцені думками і почуттями персонажа дуже важливі для вирішення сценічного монологу.

Основною і найбільш важливою часткою роботи режисера над словом є праця з актором. Форми і методи такої праці індивідуальні й різноманітні.

Особливої уваги потребує віршована драматургія. Якщо режисер бере до роботи п'єсу, написану у віршах, він повинен

вивчити її закони. Перш за все режисер знайомиться з теорією віршування. По-друге, потрібно пам'ятати про те, що віршована п'єса – цілісна єдність форми і змісту. Уся основа п'єси – чи то лексика, чи інтонаційно-синтаксичний ряд, звукова чи ритмічна організація – є формою вираження думки.

Та ось “міст” від п'єси до вистави побудовано і перейдено. П'єса звучить на сцені, починає жити у виставі самостійним життям – у творчості акторів, що викликає активний ідейний та емоційний відгук у глядачів. Але режисерський контроль за звучанням слова не припиняється й під час вистави. Режисер уважно стежить за ходом вистави, за реакцією глядачів, не допускаючи акторських “вільностей”, що можуть у процесі багаторазового повторення вистав засмічувати мову і навіть перекрутити смислово акторський текст. Режисерський контроль спрямовано на те, щоб знайдений у результаті напруженої колективної творчої праці внутрішній психологічний зміст словесної дії, те, що звемо її “другим планом”, не вивірювався, не підмінявся непомітно для самих акторів іншим змістом, а навпаки – від вистави до вистави збагачувався, поглиблювався.

Доки живе на сцені вистава, доти триває і творча праця режисера над словом.

### ***Контрольні питання***

1. Які функції режисера в роботі над словом у виставі?
2. Що таке словесна дія?
3. Як працювати над словесною дією в діалогах, монологів, масових сценах?
4. Що означає поняття “ілюстрований підтекст”?
5. Яка роль слова у визначенні характерності персонажів п'єси?
6. Які мовні стилі й жанри впливають на образ вистави?
7. Які головні засоби емоційно – образної виразності живого слова на сцені?
8. Як працює режисер над словом у поєднанні з жестом, пластикою?
9. Як працює режисер над культурою мови акторів (орфоепією і нормативністю наголосів)?
10. Які особливості у роботі режисера над віршованою драматургією?

## Замість висновків

Навчальний посібник “Культура сценічного мовлення” дає студентам режисерської та акторської спеціальностей основи для подальшого удосконалення техніки й культури сценічного мовлення, виразності читання художніх текстів, виконавського аналізу літературних творів, уміння працювати над словом у виставі.

Особлива увага звертається на методику роботи з техніки мови. Пропонуються більш ускладнені вправи на постановку голосу, відроблення дикції, словесну дію, спілкування у поєднанні фізичних рухів і творчих завдань.

Головна мета занять зі сценічної мови – навчитися майстерно володіти словом на сцені. Тому для подальшої роботи майбутній фахівець – режисер, актор, читець, педагог – удосконалює методику роботи над словом у різних виконавських матеріалах (вірш, байка, казка, монолог, літературна композиція і монтаж), оволодіває логіко-аналітичними прийомами, емоційно-образними засобами виразності мови, засвоює навички зовнішньої і внутрішньої техніки словесної дії.

Мистецтво художнього слова привчає виконавців думати, захоплюватися ідеєю, розуміти надзавдання твору. Художнє читання удосконалює техніку сценічного мовлення. Виразність мовлення і дикційна чіткість залежить від того, наскільки осмислена побачена дійсність, яка зображена у творі. Тому в роботі над літературним текстом читець повинен відчувати слово, широту і яскравість звучання. Якщо людина уявляє те, що говорить, то слово стає більш переконливим, інтонаційно збагаченим. Детальний аналіз твору, словесна дія допомагають виправити недоліки в мові: нечіткість дикції, відсутність посилу голосу і т.ін. А без добре засвоєної техніки мови неможливо досягти виразності художнього слова. Тому техніка мови і робота над текстом повинні бути у нерозривній єдності.

Щоб удосконалювати мову у всіх її виявах, необхідно постійно працювати, тренувати навички логічного читання, культури і психології спілкування, бездоганно засвоїти орфоепічні норми.

У наші дні роль мови як засобу спілкування між людьми

незмійно зроста. Функції мови незвичайно розширились і ускладнилися. Зросло значення усної ділової і публічної мови. Друковане слово стало надбанням широких народних мас. Завдяки радіо, кіно, телебаченню, театру українська літературна мова звучить сьогодні по всій Україні. Але разом з тим трапляються в мові засміченість, суржики, вульгаризми, неправильні наголоси, діалектизми, русизми, неправильні сполучення і вислови.

Театр, сцена є школою правильної вимови, але не завжди і в театрі вона звучить бездоганно. Тому студенти повинні постійно працювати над мовою, щоб нести у маси культуру мовлення.

Режисер-педагог повинен бути інтелектуальною, освіченою людиною, знати живопис, образотворче мистецтво, любити музику, читати літературу, любити природу, бути психологом, знати й вивчати людей.

Ось як багато вимог постає перед режисером! І тільки наполеглива, творча праця дає студентів професіоналізм, розвиває аналітичні здібності, теоретико-філософські, морально-етичні дослідження й пізнання, виробляє естетичні смаки і духовні цінності.

Отже, творчих досягнень і наснаги!

## Література

1. Антоненко-Давидович Б.Д. Як ми говоримо. – К.: Либідь, 1991.
2. Артоболовський Г.В. Художественное чтение. – М.: Просвещение, 1987.
3. Бабич Н.Д. Основи культури мовлення. – Львів: Вища школа, 1990.
4. Вербовая Н.П. Головина О.М., Урнова В.В. Искусство речи. – М.: Искусство, 1977.
5. Волох О.Т. Сучасна українська літературна мова. – К.: Вища школа, 1984.
6. Вінницький В.М. Наголос у сучасній українській мові. – К.: Вища школа, 1984.
7. Гладишева А.О. Сценічна мова. – К.: КДТІ, 1996.
8. Ігнатюк М.М., Сулятицький М.І. Монолог у мистецтві драматичної вистави. – Рівне: РДГУ, 2001.
9. Капська А.Й. Виразне читання. – К.: Вища школа, 1986.
10. Кнебель М.О. Слово в творчестве актера. – М.: ВТО, 1990.
11. Квятковский А. Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966.
12. Катишева Д.Н. Литературный монтаж. – М.: Советская Россия, 1975.
13. Петрова А.Н. Сценическая речь. – М.: Искусство, 1981.
14. Петрова Э.А. Эпические жанры в работе самодеятельного театрального коллектива. – Л., 1980.
15. Проблеми театральної педагогіки: Збірник лекцій спеціальних дисциплін. – Рівне: РДК, 1993.
16. Савкова З.В. Как сделать голос сценическим. – М.: Искусство, 1975.
17. Савкова З.В. Монолог в искусстве массовых представлений. – Л.: ЛТИК, 1979.
18. Сокирко Л.Г. Слово актора. – К.: Мистецтво, 1971.
19. Станиславский К.С. Собрание сочинений в 8 тт. – М.: Искусство, 1955-1958.
20. Стихун Л.П., Ерик В.С. Методика преподавания сценической речи. – К.: Научно-методический кабинет учебных заведений, 1982.
21. Стихун Л.П. Самостоятельная работа по совершенствованию речевой техники. – Ровно: РДИК, 1989.
22. Стихун Л.П. Культура сценічного мовлення. – Рівне: РДК, 1995.
23. Стихун Л.П., Степанець Л.І. Літературна композиція і монтаж в навчальному процесі. – Рівне: РДК, 1993.
24. Степанець Л.І. Техніка сценічної мови. – Рівне: РДГУ, 2004.
25. Черкашин Р.О. Художнє слово на сцені. – К.: Вища школа, 1989.
26. Яхонтов В. Театр одного актера. – М.: Искусство, 1958.

**Зміст**

Вступ .....	3
Розділ I. Техніка мовлення .....	6
Комплекс вправ голосо-мовного тренінгу .....	10
Дихання в русі .....	10
Вигуки в розвитку голосу .....	14
Розширення діапазону голосу .....	15
Розвиток сили голосу і темпу .....	16
Тренування гучності й польотності звука .....	19
Дикційний тренінг .....	21
Звуконаслідування .....	22
Ускладнені скоромовки .....	24
Робота над діалогом .....	25
Розділ II. Робота над текстом.	
Художнє читання .....	28
Методика роботи над віршованим текстом .....	39
Особливості роботи над байкою і казкою .....	47
Робота над байкою .....	48
Робота над казкою .....	58
Монолог у навчальному процесі .....	63
Літературна композиція і монтаж .....	72
Робота режисера над словом у виставі .....	107
Замість висновків .....	115
Література .....	117

*Навчальне видання*

**Сценічна мова: техніка мови та художнє читання**

*Навчально-методичний посібник для студентів спеціалізації  
7.020201 “Театральне мистецтво”*

**Автор – доцент Стихун Л.П.**

Редактор *Парфенюк В.І.*  
Комп’ютерна верстка *Парфенюк В.І., Третяк О.Ю.*  
Комп’ютерний макет *Третяк О.Ю.*

Підписано до друку 25.11.2005 р.  
Формат 60x84 1/16. Папір офсетний  
Умовн.друк. арк. 5,4. Наклад 100 примірників  
Замовлення №6/2

Редакційно-видавничий відділ  
Рівненського державного гуманітарного університету  
33028, м. Рівне, вул. С.Бандери,12