

2. Khafizova H. V. (2016). Stylovi osoblyvosti perevtilennia poezii Oleksandra Pushkina u vokalnykh tsyklyakh: dys. ...kand. mystetstvoznavstva za spetsialnistiu 17.00.03 – Muzychne mystetstvo [Stylistic features of the impersonation of Alexander Pushkin's poetry in vocal cycles : Ph. D. diss. ... in Art Studies, specialty 17.00.03 – Musical art]. Kyiv. 199 [in Ukrainian].
3. Khutorska A. Yo. (2009). Kompozytorska interpretatsiia poetychnoho tekstu yak khudozhnii pereklad (na prykladi kamerno-vokalnoi muzyky) : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva [Composer's interpretation of poetical text as art translation : Ph. D. diss. ... in Art Studies]. Kharkiv : Kharkiv State I. P. Kotliarevskiy University of Art. 17 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 01.09.2018 р.

УДК 792.028.4, DOI 10.34064/khnum1-5008

ORCID 0000-0003-1550-4239

Грінік Т. Л.

Харківський національний університет мистецтв

імені І. П. Котляревського

Харківський державний академічний український

драматичний театр імені Т. Г. Шевченка

ПРАКТИКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ. РОЗДІЛОВІ ЗНАКИ ЯК ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ ТА ЗАСВОЄННЯ НАВИЧОК ЗВУКОВИДОБУВАННЯ

АНОТАЦІЯ

Грінік Т. Л. Практика інтерпретації художнього тексту. Розділові знаки як засіб виразності та засвоєння навичок звуковидобування.

Статтю присвячено вдосконаленню роботи актора над оволодінням навичками сценічної мови. З'єднання культурологічного (вихід у суміжні мистецькі сфери – літературну, музичну) та навчально-методичного підходів до аналізу процесу формування навичок сценічної мови дозволило побудувати у рамках дослідження

алгоритм роботи актора над інтерпретацією художнього тексту, який може використовуватись у сценічній практиці.

Так, наголошується на важливості етапу аналітичного опрацювання художнього тексту, як в історико-стильовому контексті, так і у деталях, з метою «присвоєння» авторської позиції та створення власної сценічної інтерпретації. Помічниками актора в усвідомлення авторського задуму стають *розділові знаки*, що намічають також шлях до художньої виразності мови. Подібно до музиканта, актор мусить виділяти їх інтонаційно: змінами висоти, гучності, темпу, ритму мовлення. Тому, за думкою автора статті, доцільним в роботі над сценічною мовою є творче використання аналогій з музичним синтаксисом (паузами, лігами, рубато та ін.) та виконавськими штрихами музиканта (легато, маркато та ін.).

Наступний ключовий момент у створенні переконливої сценічної концепції – власні акторські *«бачення»* (термін К. С. Станіславського), які виконавець будує в уяві на основі свого попереднього чуттєвого, інтелектуального, життєвого досвіду. Прив'язані до словесного тексту, вони уможливають акторське *переживання* такої сили, яка здатна встановити «зворотній зв'язок» із аудиторією на етапі сценічного втілення твору. Наявність цього зв'язку є засновком того, що сценічна мова, як соціально престижна форма спілкування, є засобом формування мовної культури народу та носієм його мовних традицій.

Ключові слова: мовна культура, сценічна мова, сценічна інтерпретація твору, художній текст, розділові знаки, звуковидобування, динаміка, темп, ритм, голос, художня виразність.

АННОТАЦІЯ

Гриник Т. Л. Практика інтерпретації художественного текста. Знаки препинания как средство выразительности и освоения навыков звукоизвлечения.

Статья посвящена совершенствованию работы актёра над овладением навыками сценической речи. Соединение культурологического (выход в смежные творческие сферы – литературную, музыкальную) и учебно-методического подходов к анализу процесса формирования навыков сценической речи позволило выстроить в рамках исследования алгоритм работы актёра над интерпретацией художественного текста, который может использоваться в сценической практике.

Так, акцентируется важность этапа аналитической работы с художественным текстом, как в историко-стилевом контексте, так и в деталях, с целью «присвоения» авторской позиции и создания собственной сценической интерпретации. Помощниками актёра в осознании авторского замысла становятся *знаки препинания*, намечающие также и путь к художественной выразительности речи. Подобно музыканту, актёр должен выделять их интонационно: сменой высоты, громкости, темпа, ритма речи. Поэтому, по мысли автора статьи, уместным в работе над сценической речью является творческое использование аналогий с музыкальным синтаксисом (паузы, лиги, рубато и т. п.) и исполнительскими штрихами музыканта (легато, маркато и т. п.).

Следующий ключевой момент в создании убедительной сценической интерпретации – собственные актёрские «*видения*» (термин К. С. Станиславского), которые исполнитель создаёт в воображении на основе своего предыдущего чувственного, интеллектуального, жизненного опыта. Будучи привязаны к словесному тексту, они делают возможным актёрское *переживание* такой силы, которая способна установить «обратную связь» с аудиторией на этапе сценического воплощения произведения. Наличие этой связи – залог того, что сценическая речь, как социально престижная форма коммуникации, становится способом формирования речевой культуры народа и носителем его речевых традиций.

Ключевые слова: культура речи, сценическая речь, сценическая интерпретация произведения, художественный текст, знаки препинания, звукоизвлечение, динамика, темп, ритм, голос, художественная выразительность.

ABSTRACT

Hrinik Tetiana. The practice of interpreting an artistic text. Punctuation as a mean of expressiveness and acquisition of phonation skills.

Background. Actuality of the research theme. The awareness of the importance of mastering the treasures of the native language is dictated by the rapid development of modern Ukrainian statehood. The problems of artistic culture are very acute today, and the educational role of national literature, theater, cinema, broadcasting, television in modern society is increasing. One of the ways of forming a linguistic culture is the constant contact of the country's population with the artistic word presented at the appropriate professional level. Therefore, the professional skill of the artist-actor as the bearer of the artistic word and the direct interpreter of cultural values embodied in the artistic work becomes of great importance as a means of fulfilling this vital aesthetic-educational mission.

Thus, the study of the process of improving the actor's professional skills of the stage language, the ways of optimizing of modern education in this field seems very relevant.

Analysis of recent publications on the research topic. The problems of the culture of speech, the expressiveness of the oral word, the creative nature of the artistic language and its contemporary sound on the stage are highlighted in many scientific works of theatrical teachers, linguists and theatrical scholars, psychologists and sociologists. The special investigations in the field of stage language in recent years are the works of the practitioners of artistic word, the Ukrainian actors and teachers R. Cherkashin, Yu. Sheyko, L. Vazhniova, A. Gladysheva and others. So, Yu. Sheyko pays much attention to the norms of Ukrainian oral literary speech, and insists on the need for the development of the intelligence of a contemporary actor. As the techniques of speech are an integral part of the learning process, the tutorials of L. Vazhniova and A. Gladysheva are devoted to the development of skills of high-artistic embodiment of the work. However, the special studies devoted to the formation of actor voice skills as part of the process of understanding the important role of punctuation marks in the artistic interpretation of the work were not carried out.

Methodology, goals, objectives, practical value of the research. The combination of training and creative aspects of the theory and practice of the stage language requires a great deal of methodological flexibility. The proposed article, devoted to the improvement of the actor's educational activity on mastering the skills of the stage language, uses a complex methodological base, which combines a wide cultural and highly specialized, purely methodical, approaches to the analysis of the process of work on the acquisition of practical skills of the stage language. The first involves entering adjoining artistic spheres – literary and musical; the second refers to concrete – to the practice of stage action. Their combination allows us to construct an optimal algorithm for the work of the actor over the interpretation of artistic text within the framework of the study, which is his goal. Such an algorithm, aimed at perfect mastering the heights of professional skill, can be used successfully in the acting practice of the stage speech.

The results of the study. The article emphasizes the importance of *the stage of analytical work* with literary text, both in a broad historical and stylistic context, and in details, in order to “appropriate” the position of author of the work and, further, create self-own actor's interpretation. A versatile analysis of the text, preparing it for reading, can be done in this way.

1. Determine the type of work – is this the entire work or a fragment; if this is a fragment, then what is exactly? (Excerpt from the poem, a passage from the ballad, prose, etc.).

2. Having defined the species, it is necessary to give the work the cultural and historical characteristic (at what time it is written, to which national culture belongs, on which social ground it arose, what is the outlook and life positions of the author of the text and peculiarities of his work, the place of work in the author's creativity, the distinctive features the era in which the author worked, and the one about which the work tells, is the text original or translated etc.).

3. To carry out the ideological-thematic and plot analysis of the work, to determine its main idea, to disclose in connection with it the logical content of the text, to determine what kind of plot vicissitudes prevail.

4. To analyze, how much the author turns to sensual, visual, auditory phenomena.

5. Identify and “view” the spectacular content of the text.

6. It is necessary to understand what the form of a work is, which stylistic and author's techniques are used to create an artistic whole.

7. On the basis of such a detailed analysis, one should check the first impression of the whole and redefine the content-like structure of the work.

8. Determine the personal attitude to the work.

9. To work on the “vision” of the text.

10. Based on our findings and in-depth study of the work, we should outline the line of the dynamic and tempo-rhythmic interpretation of the work.

Assistants of the actor in the awareness of the author's intention become *punctuation marks*, which also mark the way to artistic expression of speech. Like a musician, an actor should distinguish them by intonation: by changing pitch, volume, tempo, rhythm

of speech. Therefore, in our opinion, the creative using of analogies with musical syntax (pauses, leagues, rubato, etc.) and with performing touches of a musician (legato, marcato, etc.) is appropriate in working on the stage speech.

The next key point in creating a convincing stage interpretation is his own acting “visions” (K. Stanislavsky’s term), which the performer creates in his imagination based on his previous sensual, intellectual, life experience. Tied to a verbal text, they make it possible for an actor to experience an emotoin of such a force that is able to establish “feedback” with the audience at the time of the stage embodiment of the work.

Conclusions and perspectives of the research. The presence of a “feedback” with audience is a prerequisite for the fact that the stage speech, as a special kind of literary language and, at the same time, a socially prestigious form of communication, forms a linguistic culture. It is inextricably linked with the development of society and is the bearer of language traditions of the people.

Therefore, the prospects of studying the speech art are seen in the ways of its improvement: the creative decision of the main tasks of the course of the stage speech, the most important of which is a full and meaningful presentation to the audience of art intention through a set of skills aimed at voice expressiveness, precision of diction and clarity of pronunciation in the process of theatrical communication.

Punctuation is the way to expressive speech. Punctuation marks discipline our language, and this must be remembered by everyone – students, actors, everyone who is working on a language, because excessive hastiness is the greatest enemy of beginners.

Key words: speech culture, stage speech, stage interpretation of a work, artistic text, punctuation marks, phonation, dynamics, tempo, rhythm, voice, artistic expressiveness.

Актуальність теми дослідження. Усвідомлення важливості оволодіння скарбами рідної мови диктується стрімким розвитком сучасної української державності. Нагальна потреба часу, якою є підвищення мовної культури народу, надає дедалі більшого значення й вдосконаленню мистецької освіти. Питання художньої культури постають сьогодні дуже гостро, й виховна роль української літератури, національного театру, кіно, радіомовлення, телебачення у сучасному суспільстві зростає. Естетичні потреби сьогоденного українського суспільства обумовлюють увагу до вивчення шляхів виховання його мовної культури. Одним з таких шляхів є постійне контактування населення країни з художнім словом, поданим на належному професійному рівні, його сприйняття, запам’ятовування, емоційне осягнення. Наша рідна мова – запашна, духмяна, співуча, – є благодатним плідним ґрунтом для укріплення й подальшого розвитку національних культурних традицій. Тому професійна майстерність *митця-актора як носія художнього слова та безпосереднього інтерпретатора* закладених

в художньому творі культурних цінностей, що здебільшого передаються сприймаючий аудиторії *мовними засобами*, набуває чималого значення як засіб виконання цієї, без перебільшення, *життєво* важливої естетично-виховної місії.

Отже, дослідження процесу вдосконалення професійних навичок актора зі сценічної мови, шляхів оптимізації сучасного навчання у цій галузі видається вельми *актуальним*.

Останні дослідження та публікації за темою. Вирішення проблеми культури мови пов'язане із виразністю усного слова, воно потребує звучання живого слова на сцені. Дуже важливим є ставлення провідних митців, володарів слова, до питань мовної майстерності в сценічній практиці актора. Досліджуваної теми торкається у посібнику «Художнє слово на сцені» заслужений артист України, один з корифеїв театру ім. Т. Шевченка («Березіль»), курбасівець, відомий педагог та колишній завідувач кафедри сценічної мови Харківського інституту мистецтв Р. О. Черкашин: «Виразність і дієвість художнього слова на сцені легко не досягаються. Потрібні: артистична обдарованість, серйозна праця над собою і над творами літератури, призначеними для виконання на сцені, досконале оволодіння професійною майстерністю живої словесної дії в умовах сценічного мистецтва» [9, с. 145].

Проблеми культури мови, виразності усного слова, творчої природи художньої мови та її сучасного звучання на сцені знаходять висвітлення у багатьох наукових працях театральних педагогів, мовознавців і театрознавців, психологів і соціологів. Так, у посібнику з подолання проблем сценічної мови «Пошук живого слова» заслужений артист України Ю. П. Шейко наголошує на необхідності опанування мовних ресурсів, зауважуючи, що «оволодіння нормами українського усного літературного мовлення, боротьба за чистоту української мови, вироблення мовної культури є одним з найважливіших завдань при підготовці майбутніх акторів [курсив наш – Т. Г.]» [10, с. 8]. Ю. П. Шейко багато уваги приділяє нормам українського усного літературного мовлення, а також наполягає на необхідності розвитку інтелекту сучасного актора. Серед необхідних акторові навичок митець особливо виділяє уміння встановлювати творче «надзавдання» та користуватися «баченнями» (за системою К. С. Станіславського), реагувати на запропоновані автором твору обставини, спілкуватися з аудиторією – «діяти» словом, вільно оперуючи мистецтвом його емоційного забарвлення.

В. М. Баннік¹ приділяє багато уваги навичкам високохудожнього втілення твору, розкриває головну мету та завдання занять зі сценічної мови: «Потрібно “почути” написаний автором текст, вивчити ту інтонацію, яка вписана автором твору, обробити і підготувати свою, суттєво-дійову інтонацію, помічником якої повинна стати “інтонація емоцій”, тобто інтонація живої, безпосередньої людської, дійової, багатої, різноманітної мови, яка піддається фіксації і копіюванню, тому, що залежить від характеру і темпераменту людини» [2, с. 23].

Техніці мовлення – невід’ємній частині процесу навчання, навичкам високохудожнього втілення твору, без оволодіння якими неможливе самовдосконалення, також присвячені посібники її провідних викладачів – Л. А. Важньої [3] та А. О. Гладишевої [4]. Проблеми невміння володіти мистецтвом утворення логічної мелодії мови голосовими засобами, яка викликає труднощі розуміння думки, що вимовляється, розглядаються в останніх публікаціях Л. А. Важньої². Вона звертає пильну увагу на «вдосконалення літературної вимови, формування професійних якостей дихання та голосу, необхідних акторові», і пропонує вправи, що допомагають «напрацювати навички словесної дії усім, чия діяльність пов’язана з мовленням» [3, с. 3]. Свідомостю живої актуальності мовного питання та особистісного ставлення до нього сучасних майстрів слова нерідко є високий ступінь емоційного забарвлення навчальних текстів. Зокрема, А. О. Гладишева³ у своєму посібнику наводить чудову «Молитву до мови» Катерини Мотрич. Ця молитва торкається кожної струни людської душі:

«Мово наша! Звонкова Кринице на середохресній дорозі нашої долі! Твої джерела б’ють десь від магми, тому й вогненна така. А вночі купаються в тобі ясні зорі. Тому й ласкава така. Тож зіцлювала Ти втомлених духом, давала силу і здоров’я, довгий вік і навіть безсмертя тим, що пили Тебе, цілющу джерелицю, і невмирущими ставали ті, що молилися на дароване Тобою слово. Бо «“Споконвіку було Слово і Слово було у Бога і Слово було Бог”» [4, с. 263].

¹ Викладач сценічної мови Олександрійського вищого училища культури.

² Завідувача кафедрою сценічної мови ХНУМ ім. І. П. Котляревського, професора, заслуженої артистки України.

³ Професор кафедри сценічної мови КНУТ, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, кандидат мистецтвознавства.

Методологія, цілі, завдання, практична цінність дослідження. Поєднання тренувальних і творчих аспектів теорії та практики сценічної мови потребує неабиякої методологічної гнучкості. Відповідно, й дослідження, присвячене вдосконаленню навчальної роботи актора над оволодінням навиками сценічної мови, яким є пропонувана стаття, потребує **комплексної методологічної бази**, що містить, як складові, широкий культурологічний та вузькоспеціальний, суто методичний, підходи до аналізу процесу роботи над засвоєнням практичних навичок сценічної мови. Перший передбачає вихід у суміжні мистецькі сфери – літературну й музичну; другий звертається до конкретики – практики сценічних дій. Їх поєднання дає змогу *побудувати у рамках дослідження оптимальний алгоритм роботи актора над інтерпретацією художнього тексту*, що й є його **метою й головним завданням**. Націлений на досконале оволодіння висотами професійної майстерності, такий алгоритм може бути успішно використаним у акторській практиці сценічної мови.

Виклад основного матеріалу дослідження. Мистецтво виразно, яскраво передавати голосом зміст фрази допомагає слухачеві сприймати мову з усім розумінням її змісту та емоційного наповнення. Кожен, хто серйозно вирішив займатися артистичною діяльністю, повинен оволодіти навичками професійної техніки – дикції та динаміки голосу, орфоєпії, змішано-діафрагмального дихання, звуковидобування – задля художнього втілення творів. У навчальному процесі засвоєння практичних навичок та вмінь доцільно реалізувати *поступово*. Отже, у рамках статті розглянемо кілька ключових моментів в роботі актора над інтерпретацією художнього тексту.

I. Розуміння авторського тексту. Перш, ніж читати текст глядачеві, його слід *зрозуміти*. Починаючи виконавець, прочитавши твір і часто оглянувши його поверхово, зловивши загальну суть, вважає, що зрозумів усе; але це далеко не так. Це загальне положення, яке стосується і творів інших видів мистецтва, таких як музика, хореографія, живопис або кінематограф. Прочитавши твір, ми сприймаємо його як ціле. Однак, щоб донести його суть до глядача, необхідно розібратись і в усіх *частинах* твору. Акторові слід *повністю* зрозуміти всі відтінки тексту: проаналізувати його логічну побудову, велику кількість деталей – відношення персонажів, мотиви їх вчинків, особливості взаємодії образів, які змальовані у творі, зрозуміти його підтекст, «другий план», наявність іронії чи інших прихованих художніх прийомів.

Різнобічний розбір тексту, готуючи його до читання, можна робити таким шляхом.

1. Визначити вид твору – цілий це твір чи фрагмент; якщо фрагмент, то який саме? (Уривок з поеми, уривок з балади, прози та інше).

2. Визначивши вид, слід дати творові культурно-історичну характеристику (в який час написаний, до якої національної культури належить, на якому соціальному ґрунті він виник, світоглядні й життєві позиції автора тексту і особливості його творчості, місце твору в творчості автора, відмінні риси епохи, в яку творив автор, і тієї, про яку розповідає твір, оригінал це чи переклад тексту і т. ін.).

3. Здійснити ідейно-тематичний та дійовий аналіз твору, визначити його головну ідею, розкрити у зв'язку з нею логічний зміст тексту, встановити, якого роду сюжетні перипетії переважають.

4. Проаналізувати, чи багато автор звертається до почуттєвих, зорових, слухових явищ.

5. Визначити та «переглянути» видовищний зміст тексту.

6. Слід розібратись, якою є форма твору, які стилістичні й авторські прийоми використані задля створення художнього цілого.

7. На основі такого детального розбору слід перевірити своє перше враження від цілого та знов визначити змістовно-образну структуру твору.

8. Визначити особисте ставлення до твору.

9. Попрацювати над «баченням» твору.

10. На основі наших висновків і глибокого вивчення твору намітити графічну лінію динамічної і темпо-ритмічної трактовки твору.

Отже, для того, щоби створити власне переконливе прочитання художнього тексту, необхідно пройти через *аналіз окремих його фрагментів* та змістовних нашарувань.

Частина (фрагмент) твору, як в літературі, так і в музиці та хореографії, складається з ще більш дрібних одиниць членування – фраз, речень, тактів (мовних тактів). Однак К. С. Станіславський зауважував, що читець повинен працювати над тим, прагнути до того, щоб у мові з'явилася «така сама *неперервана лінія звучання, яка виробилася в співі [курсиви наші – Т. Г.]* і без якої не може бути справжнього мистецтва слова. Є щасливці, які, не навчаючись, відчувають природу своєї мови і за інтуїцією говорять правильно. Але таких небагато, одиниці. Переважна ж більшість говорить жахливо. Подивіться, як музиканти вивчають закони і те-

орію свого мистецтва, як вони доглядають свій інструмент: скрипку, віолончель або рояль. Чому ж драматичні актори не роблять того самого? Чому вони не вивчають законів мови, чому не доглядають за своїм голосом, мовою, тілом? Вони – їхні скрипки, віолончелі, їх найтонше знаряддя виразності. Їх створив найгеніальніший майстер – сама чарівниця Природа. Такі люди не хочуть зрозуміти, що *випадковість не мистецтво, і що на ній не можна ґрунтувати його*» [8, с. 468]. Отже, не слід довірятись першому враженню від прочитаного матеріалу, потрібно зробити висновки із всебічного аналізу твору.

Розділові знаки як засіб виразності. Навички звуковидобування, темпоритм і динаміка голосу. Першими помічниками в розумінні логічного розвитку думок автора та їх розкритті виступають розділові знаки, з якими, слідом за аналізом змісту та авторського стилю, необхідно ретельно ознайомитись. Адже на початку роботи над текстом розділові знаки, мов ліхтарі на воді, вказують нам шлях розуміння думок автора, від однієї до іншої, і так до кінця твору.

Розділові знаки існують не лише в літературних творах; вони є також і в музиці, де до них відносяться, наприклад, тактова риса, пауза – знак мовчання, що вказує на його довжину, реприза – знак повторення [5], а також штрихи (засоби звуковидобування та ведення звуку): легато, деташе, стаккато, спіккато [5, с. 427]. Всі вони призначені допомогти кращому розумінню виконавцем художнього задуму твору.

Окрім того, драматичні актори застосовують такі ж самі прийоми звуковидобування, змін динаміки голосу, як і музиканти: крещендо (поступове посилення сили звуку), дімінуендо (поступове зниження звуку), піано (тихо), піаніссімо (дуже тихо), форте (гучно), фортіссімо (дуже гучно), меццо-піано (не дуже тихо), меццо-форте (не дуже гучно), сфорцандо (акцентуючи, підкреслюючи з силою) [5, с. 91].

Розділові знаки можуть не співпадати з інтонаційною побудовою речення. Тоді вони залишаються засобом письмової мови, а в розмовній не передаються. Коли ми говоримо, що кома чи якийсь інший розділовий знак не читається, це означає, що в усній мові не повинно бути в даному випадку ні паузи, ні підвищення або пониження голосу, співпадаючого з цим розділовим знаком. Розділові знаки, які не читаються, при роботі над твором беруться в дужки, наприклад:

«Всі стали розходитись, / розуміючи (,) що при такому вітрі / летіти небезпечно» (М. Тихонов. «Перший літак»).

Розглянемо кожний розділовий знак в літературі окремо.

Крапка. Крапка вказує нам на завершення думки. Як розділовий знак, що позначає в тексті її закінчення, вона вимагає зниження нашого голосу від його звичної середини. Звичною серединою ми називаємо ту роботу звуку, голосу, від якої нам зручно й легко вести його вгору і вниз. Рух нашого голосу створює враження завершення того, що ми виголошуємо. І чим глибше знижується звук голосу, тим сильніше у слухача враження «роз'єднаності попереднього з наступним», тим сильніше відчуття кінця того, про що ми говорили.

Чим більше насичений внутрішнім змістом кінець думки, яку ми виголошуємо, тим глибше знижується наш голос до крапки. У трагічних монологів він спадає іноді до межі голосових можливостей виконавця. Крапка вимагає після себе довгої паузи, особливо тоді, коли вона завершує якусь змістовну та вагому для драматургії твору думку. Саме про це писав К. С. Станіславський: «Чи розумієте ви, що це означає?! Крапка в трагічному монолозі?! Це кінець! Це смерть! Хотите відчуття, про що я кажу? Вилізьте на найвищу скелю! Над безоднім урвищем! Візьміть важкий камінь – і ... Жбурніть його... Униз, на саме дно! Ви почувете, відчуєте, як камінь розтрощиться. На дрібні шматочки! На пісок! Потрібно таке саме падіння!... Голосове! З найвищої ноти, на саме дно теситури. Природа крапки вимагає цього» [8, с. 672].

Зробити це глибоке зниження голосу нелегко. Для цього потрібно певне технічне тренування. У буденному житті люди звикли розмовляти, не використовуючи всього багатства свого голосу, так що спершу студенту, який починає серйозно працювати над голосом, це зниження може навіть здатися надмірним, навмисним. Голос, будучи мало підготовленим до легкості руху вгору та вниз від звичної йому середини, безперечно, слухається погано. У студента створюється хибне відчуття: йому здається, що він знизив голос, насправді ж, його голос зовсім не відійшов від звичної йому середини. Слід тренувати голос, щоб прийомом його різкого зниження і підняття володіти легко.

Тривалість паузи на крапці може бути різною – короткі фрази, які закінчуються крапкою, допомагають створити особливий ритм мови. Іноді в цих випадках слово створює цілу фразу, а вимовляється воно чітко, енергійно.

«І гнів, і жах. І білі маски / Облич. / І злами рук, як ринв. / І от за- тихло. / Тільки пласко / Лисніє квадратний ринг. / Там не суперник

мій, / а ворог / Зіперсь бундючно на канат. / Над ним у чорному, / як ворон, / чаклує хижий секундант». (Б. Олійник. «Ринг»).

«... Стихло раптом. І спало. І одлягло. / Одкотилось. Зів'яло. / Дощ... / Дивний дощ. Голубий. / Наче мрія, / ласкавий дощ. / Чистий дощ, як надія. / Пшеничний дощ...» (Б. Олійник).

Невеликі речення, які так широко використовують поети в своїх творах, підкреслюють емоційне напруження, сум, радість, біль, відповідно до змісту твору. Кожна пауза в наведених літературних прикладах звучить по-різному, хоча в кожному з уривків голос на крапці знижується.

Крапка з комою є рідковживаним розділовим знаком, в звучній мові йому характерна інтонація деякого зниження, меншого, ніж при крапці, але значно більшого, ніж при комі, у зв'язку з тим, що крапка з комою розмежовують частини речення, які вже мають коми. Крапка з комою ставиться у кінці частково завершеної думки, яка має більш-менш самостійний характер у великому періоді і є його частиною. Крапка з комою поділяє велику думку на її складові частини, майже завжди рівні між собою щодо значення. На практичних заняттях з читання в голос рекомендується дуже чітко розрізняти звучання крапки і крапки з комою. Якщо крапка вимагає глибокого зниження голосу, то при крапці з комою це зниження буде порівняно незначним. Крапка з комою дає нам з'єднуючу паузу. Наприклад:

«Обридло Жабам, як на гріх, / В болоті жити самостайно; / Ніхто їх не чіпав, дурних, / Жили та гралися звичайно...» (Леонід Глібов).

Кома. Незавершена думка, яка ще розвивається, відмічається комою. Кома сполучає попередню думку або частинку думки з подальшою. У великій і складній думці вона зв'язує між собою окремі її частинки. До коми голос від своєї звичайної середини йде вгору, причому ступінь цього підвищення різний, від найнезначнішого до гранично високого, залежно від змісту, насиченості того, що виголошуємо. Наявність коми дає з'єднуючу паузу. Чим вище піднесення голосу до коми, тим гостріше відчувається нерозривність попереднього з наступним.

Кома – розділовий знак, який ставиться тільки в середині речення. Вона багатозначна, тому потребує в різних випадках різної інтонації. Під час переліку кома потребує послідовного підвищення голосу. Вона може ділити речення при порівнянні або протиставленні явищ. Така кома відрізняється більшою тривалістю, ніж при переліку.

«Вербова гілка зацвіла / У мене на столі, / Як символ сонця і тепла, / Ще схованих в імлі, / Як знак зеленої весни, / Котра ще вдалині, / Як знак, що щастя сад рясний / Даровано мені». (М. Рильський. «Вербова гілка»).

Кома потребує особливої уваги, оскільки може відзначати різні граматичні і змістові відношення між частинами речення та їх інтонаційні барви.

«Тепер Еней убрався в пекло, / Прийшов зовсім на інший світ; / Там все поблідло і поблекло, / Нема ні місяця, ні звезд, / Там тільки тумани великі, / Там чутні жалобні крики, / Там мука грішним не мала. / Еней з Сивілою гляділи, / Якії муки тут терпіли, / Якая кара всім була». (І. Котляревський. «Енеїда»).

Двокрапка, як знак логічного поділу мовлення, майже не відрізняється за розміром паузи від крапки з комою, інтонація обох частин, на які вона ділить фразу, рівна, тон – пояснювальний. Наприклад:

«Він усьому заздри: навіть латці / На старих сусідових штанах. / Навіть тіні власній – небораці: / «Преться за тобою, сатана» (Б. Олійник).

Наш голос після двокрапки не має руху ні вгору, ні вниз – він лишається на одному рівні. Голос немовби затримує увагу слухача на тому, що буде сказано далі. Двокрапка вказує нам на пояснення того, що саме було сказано, тим, що за цим піде. Крім того, вона ставиться перед переліком і прямою мовою.

Три крапки. Це означає, що думку перервано або іншою думкою, або почуттям, яке раптом спалахнуло. Крапки використовуються для передачі незакінченого, обірваного мовлення. На трьох крапках наш голос уривається. Пауза, що виникла на трьох крапках, має договорити те, що не висловлено, тому вона неодмінно повинна бути глибоко виправдана, тобто насичена думкою або почуттям. Вона така ж значна, як при крапці, навіть довша.

«Одваживсь Вовк у Лева попросити, / Щоб старшиною до Овець / Наставили його служити...» (Леонід Глібов).

«І стоїть тепер над воротами, / І когось так печально жде. / Може, хтось-таки... / Ну хоч хтось-таки... / Та ніхто до неї не йде». (Б. Олійник).

Тире – специфічний розділовий знак, інтонація якого характеризується не тільки підвищенням голосу, але й неодмінно паузою, значно більшою, ніж пауза при комі. Тире – це місток від попереднього слова до дальшого, місток, перекинутий через паузу. Тире зустрічається

в простих і складних реченнях. Воно ставиться з метою роз'яснення того, що знаходиться перед ним, або одне явище протиставляється іншому. Тире показує з'єднуючу паузу і вимагає незначного підвищення голосу на слові, після якого ставиться. Наприклад:

«Люди – прекрасні. / Земля – мов казка. / Кращого сонця ніде нема. / Загруз я по серце / У землю в'язко. / Вона мене цупко трима». (В. Симоненко).

Знак питання вимагає значного підвищення тону. Ще більше він підвищується у фразах із знаком оклику. Інтонація звуку запитання передається за допомогою підвищення голосу на наголошеному слові питального речення. Під кінець питального речення голос знижується. Питальні речення бувають, в основному, двох видів: без запитального слова і з запитальним словом («коли», «де», «хто», «чому»). У питальному реченні без запитального слова голос на кінці речення різко йде вгору, підвищується. Слово, яке несе запитання, наголошується значно менше.

«Сиділа у печі хороша Паляниця; / На господиню стала гомоніть: / – А щоб їй так і сяк! І докіль тут сидіть? / У очі вилаю, бо не велика птиця!.. / – Мовчи та диш! – Озався у куточку Книш». (Л. Глібов).

Знак оклику. При окликові голос підноситься різко вгору і одразу ж робить коротке зниження. Наприклад:

«За честь і правду все віддай, коли ти любиш рідний край!» (М. Вороний).

На письмі дуже часто застосовуються лапки, дужки, вставні слова і речення, слова, виділені іншим шрифтом.

Лапки використовуються для виділення індивідуальних назв – газет, книг, фільмів та ін. (товариство «Просвіта», газета «Вечірній Харків», роман О. Гончара «Собор» та ін.). Також за правилами правопису лапки використовують під час запису цитат та прямої мови. Ними ж відмічають слова, що мають сатиричний характер, щоб привернути до них увагу.

Слова, взяті у лапки, вимовляються дещо голосніше від інших і трохи повільніше. Їх немов би виносило наперед, порівняно з рештою слів, як значніші. Наприклад:

«Тут *“чужий”* зрадів, / не знаю вже, чого. / І знов питає...» (Леся Українка).

Дужки використовуються для виділення вставних слів і речень, зокрема, таких, що повідомляють щось нове, дають додаткову інформа-

цію. Дужками позначаються слова другорядного значення. Тому слова в дужках, на відміну від тих, які взято у лапки, вимовляються тихіше і трохи швидше, ніж ті, що відносяться до головної думки. У тексті нам часто доводиться читати групи вставних слів, а то й цілі вставні речення.

У таких випадках виконавець відриває вставне речення паузою від головного, починає його тоном нижче або вище від головного, вимовляє його трохи швидше, і кінець його повертає до перерваного звучання головного; потім знову робить паузу і з невеликим підсиленням звуку продовжує головну перервану думку. Наприклад:

«Ішов Панас із города додому / З сокирою й мішком. / Вертається довелось самому, / Прямуючи ліском. / Іде Панас, не розглядає, / Міркуючи про щось / (Міркує той, хто нужду знає), / А чує – кличе хтось» (Леонід Глібов).

«Хтось Мухам набрехав, / Що на чужині краще жити, / Що слід усім туди летіти / Хто щастя тут не мав. / Наслухались дві Мухи того дива / (Про се найбільше Чміль гудів). / – Тут, кажуть, – доля нещаслива, / Дурний, хто досі не летів!» (Леонід Глібов).

Слова, взяті в дужки, читаються як вставні, як другорядні, їх виділяють інтонаційно, голосом, і темпом.

Слова і речення, **виділені іншим шрифтом**, вимовляють з певним підвищенням або в іншому темпі мовлення, оскільки такі виокремлення підкреслюють важливість сказаного, необхідність звернути на нього особливу увагу.

В цілому ж розділові знаки завжди означають невелику зупинку, тому кожен початківець мусить пам'ятати – ці зупинки *не повинні бути механічними*, якими вони є при першому читанні твору; згодом їх слід використовувати як засіб смислової оцінки виголошуваних слів, передання емоційного змісту «бачень», що виникають при роботі над твором.

II. «Бачення» твору формується поступово і не швидко. На цьому творчому моменті слід зупинитись детальніше.

Все зображене у творі життя виконавець повинен наочно та яскраво побачити у своїй уяві. Всі персонажі мусять стати для нього живими, добре знайомими. Йому слід ясно уявити всі їх дії та обставини подій, всі пейзажі, предмети, явища, що змальовані автором. Живі, життєві уявлення, якими виконавець наповнює текст, К. С. Станіславський називав «баченнями» та надавав їм вирішального значення в процесі словесної дії.

Тільки на основі ясних, докладних «бачень» можна поділити думки та почуття автора, зробити авторський текст власним. Згідно системі К. С. Станіславського, з «баченням» сполучаються слухові, смакові, дотикові, нюхові та інші уявлення. Отже, актор-студент повинен досить ясно уявляти відчуття спеки, холоду, фізичного болю або задоволення, якщо про них сказано в тексті. «Баченнями» виконавець має наповнювати не тільки конкретні описи зовнішності героїв, їх дій, обстановки та іншого, але й всі абстрактні висловлювання автора, оскільки на основі живих уявлень студент швидше усвідомить думку автора, а його звертання до глядача пролунає набагато правдивіше й переконливіше. Й, хоча фантазія актора завжди повинна ґрунтуватися на авторському тексті, виконавські «бачення» мусять бути значно ширшими, детальнішими, ніж авторські описи. У своїх «баченнях» виконавцю доводиться використовувати власні спогади, асоціації, спостереження. Герої твору можуть нагадувати йому реальних людей, а ті чи інші ситуації та почуття – власно пережиті події. Подібні асоціації допомагають глибше проникнути в авторський текст, досягнути його ідейне та емоційне наповнення. «Бачення» повинні бути узгоджені з думками, які ми вкладаємо в свої слова. Визначення думок та накопичення «бачень» повинні йти паралельно, у відповідності до виконавського завдання.

Слід пам'ятати, що «бачення» – основний засіб переконливого художнього читання. На їх основі відбувається перехід до стану безпосереднього живого **переживання** в момент виступу, коли, оставивши позаду всю нелегку роботу з поступового вивчення тексту, виконавець «присвоює» авторський твір. Тому дуже важливим виявляється створення й «переглядання» студентом «кінострічки бачення», на основі якої й складається його живе спілкування з глядачем.

Також, «вжившись» у твір, слід попрацювати над жестом, динамікою і розподіленням своїх сил на всьому відрізку його виконання.

Виносячи твір на суд глядача, слід прочитати його педагогу, потім декільком слухачам. Йдучи на сцену, варто урахувати аудиторію, акустику зали. Прочитавши твір глядачеві, необхідно обов'язково повернутись до його доробки, оскільки глядач є останнім радником і «контролером» виконавця.

Висновки. 1. Кожний твір, взятий для виконання, слід глибоко вивчити, розпочавши роботу над ним з ретельного всебічного аналізу

як у широкому змістовному та історико-стильовому контексті, так і детально розглядаючи окремі його складові з метою осягнення авторського художнього задуму, його «привласнення» та адекватного донесення до глядача.

2. Важливими віхами – помічниками актора на шляху до розуміння змістовного багатства художнього тексту є різноманітні розділові знаки (крапки, коми, тире та інші), що їх, у відповідності до образного змісту твору, актор, подібно до музиканта, повинен виділяти інтонаційно: змінами висоти, гучності, темпу, ритму мовлення. Окремі аналогії з музичним синтаксисом (різноманітними паузами, ферматами, лігами, рубато) та виконавськими штрихами музиканта (легато, стаккато, маркато та інші) – можуть стати у пригоді і в роботі над вдосконаленням сценічної мови.

Таким чином, розділові знаки є шляхом до виразності мови. Розділові знаки дисциплінують нашу мову, і про це треба пам'ятати кожному – студентам, акторам, всім, хто працює над мовою. Надмірна похальність – найбільший ворог початківців.

3. Необхідним компонентом створення переконливої акторської інтерпретації художнього тексту постають власні акторські «бачення» (термін К. С. Станіславського), які виконавець буде в уяві на основі свого попереднього чуттєвого, інтелектуального, життєвого досвіду. Саме «кінострічка бачень», прив'язана до словесного тексту, робить можливим акторське *переживання* такої сили, яка на етапі сценічного втілення художнього слова перетворює його на «живе», доступне й здатне встановити «зворотній зв'язок» із аудиторією.

4. Саме наявність такого «зворотного зв'язку» є передумовою того, що сценічна мова, як особливий різновид літературної мови та, водночас, соціально престижна форма спілкування, формує мовну культуру. Вона нерозривно пов'язана з розвитком суспільства та є носієм мовних традицій народу.

Перспективи дослідження мовного мистецтва вбачаються на шляхах його вдосконалення – творчого вирішення основних завдань курсу сценічної мови, головними з яких є повноцінне й змістовне донесення до глядача авторської думки за допомогою комплексу навичок, націлених на виразність, дикційну чіткість і ясність висловлювання, необхідних у процесі театральної комунікації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабич Н. Д. Основи культури мовлення. Львів : Світ, 1990. 233 с.
2. Баннік В. М. Сценічна мова. Навчальний посібник для студентів учбових закладів культури і освіти, шкіл мистецтв, керівників колективів художнього слова. Олександрія, 2007. 140 с.
3. Важнова Л. А. Скоромовки в мовному тренінгу (Практикум зі сценічної мови) : навч. посібник. Харків : Колегіум, 2015. 170 с.
4. Гладишева А. О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність : навч. посібник. Київ : Червона Рута – Турс, 2007. 266 с.
5. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. Изд. 3-е, испр. и доп. Ленинград : Госмузиздат, 1959. 517 с.
6. Мар'яненко І. О. Сцена. Актори. Ролі. К. : Мистецтво, 1964. 290 с.
7. Саксаганський П. К. Думки про театр. К. : Мистецтво, 1953. 235 с.
8. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Частина I та II. Щоденник учня. Переклад Т. Ольховського, за ред. Ф. Гаєвського. К. : Мистецтво, 1953. 672 с.
9. Черкашин Р. О. Художнє слово на сцені : навч. посібник. Київ : Вища школа, 1989. 327 с.
10. Шейко Ю. П. Пошук живого слова : навч. посібник з подолання проблем сценічної мови. Харків : Колегіум, 2011. 187 с.

REFERENCES

1. Babych, N. D. (1990). *Osnovy kul'tury movlennya* [Fundamentals of speech culture]. Lviv : Svit. 233 [in Ukrainian].
2. Bannik, V. M. (2007). *Stsenichna mova : Navchal'nyy posibnyk dlya studentiv uchbovykh zakladiv kul'tury i osvity, shkil mystetstv, kerivnykiv kolektyviv khudozhn'oho slova* [Scenic language. A manual for students of institutions of culture and education, schools of art, leaders of artistic word groups.]. Oleksandriya [Ukrayina], 140 [in Ukrainian].
3. Vazhn'ova, L. A. (2015). *Skoromovky v movnomu treninhu (Praktykum zi stsenichnoyi movy) : Navch. posibnyk* [Tongue twisters in language training (Workshop with theatrical stage language) : tutorial]. Kharkiv : Collegium. 170 [in Ukrainian].
4. Hladysheva, A.O. (2007). *Stsenichna mova. Dyktsiyna ta orfoepichna normatyvnist' : Navch. posibnyk* [Scenic language. Diction and orphoepic normativity : tutorial]. Kyiv : Chervona Ruta – Turs. 266 [in Ukrainian].

5. Dolzhans'kyy, A. N. (1959). Kratkiy muzikalniy slovar. Izd. 3-e. [Brief musical dictionary. Edition 3rd, completed]. Leningrad : Gosmuzizdat. 517 [in Russian].
6. Mar'yanenko, I. O. (1964). Stseny. Aktory. Roli [Stage. Actors. Roles]. Kyiv : Mystetstvo, 290 [in Ukrainian].
7. Saksahans'kyy, P. K. (1953). Dumky pro teatr [Thoughts about theater]. Kyiv : Mystetstvo, 235 [in Ukrainian].
8. Stanislavs'kyy, K.S. (1953). Robota aktora nad soboyu. [Actor's work on himself]. Pereklad T. Olkhovskogo za red. F. Haevskoho [Translated by T. Olkhovskiy, ed. by F. Haevskiy]. Kyiv : Mystetstvo. 672 [in Ukrainian].
9. Cherkashyn, R.O. (1989). Khudozhnye slovo na stseni: Navchal'nyy posibnyk [Artistic word on stage : tutorial]. Kyiv : Vyshcha shkola. 327 [in Ukrainian].
10. Sheyko, Yu. P. (2011). Poshuk zhyvoho slova : Navchal'nyy posibnyk z podolannya problem stsenichnoyi movy [Search of a living word : a manual on overcoming the problems of scenic speech]. Kharkiv : Collegium. 187 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.07.2018 р.