

Педагогічні науки

УДК 378.091:792.028.3

Коленко Анфіса Володимирівна

старший викладач кафедри сценічної мови

Київський національний університет театру, кіно і телебачення

імені І.К. Карпенка-Карого

Коленко Анфіса Владимировна

старший преподаватель кафедры сценической речи

Киевский национальный университет театра, кино и телевидения

имени И. К. Карпенка-Карого

Kolenko Anfisa

Senior Lecturer of the Department of Stage Language

Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre,

Cinema and Television University

**ОСНОВНІ АСПЕКТИ НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ СЛОВЕСНІЙ ДІЇ ЯК
НЕВІД'ЄМНОЇ ЧАСТИНИ АКТОРСЬКОЇ ГРИ
ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ СЛОВЕСНОМУ
ДЕЙСТВИЮ КАК НЕОТЪЕМЛЕМОЙ ЧАСТИ АКТЕРСКОЙ ИГРЫ
THE MAIN ASPECTS OF TEACHING VERBAL STUDENTS AS AN
INTEGRAL PART OF THE ACTING GAME**

Анотація. У статті здійснено функціональний аналіз театральної концепції роботи актора над словесною дією у виставі як важливого аспекту навчання студентів словесній дії. Обґрунтовано виникнення м'язові «затисків» як психологічної перешкоди словесній дії. Досліджено роль психолінгвістики у процесі словотворення. Розроблено основні рекомендації для підготовки методики навчання студентів словесній дії як невід'ємної частини акторської гри.

Ключові слова: словесна дія, м'язові затиски, психолінгвістика, акторська гра, сценічне мистецтво.

Аннотація. В статті здійснено функціональний аналіз театральної концепції роботи актора над словесною дією в спектаклі як важливого аспекта навчання студентів словесному дієвості. Обґрунтовано виникнення м'язових «затисків» як психологічного перешкоди словесному дієвості. Досліджено роль психолінгвістики в процесі словотворення. Розроблено основні рекомендації для підготовки методики навчання студентів словесному дієвості як неотъемлемої частини акторської гри.

Ключевые слова: словесное действие, мышечные зажимы, психолінгвістика, акторська гра, сценічне мистецтво.

Summary. The article deals with the functional analysis of the theater conception of the actor's work over the verbal action in the play as an important aspect of teaching verbal students. The existence of muscle "clamps" as a psychological barrier to verbal action is substantiated. The role of psycholinguistics in the process of word formation is explored. The main recommendations for the preparation of the methodology for teaching verbal students as an integral part of the acting game are developed.

Key words: verbal action, muscle clamps, psycholinguistics, actor's game, stage art.

Постановка проблеми. У педагогічній діяльності, спрямованій на опанування майбутніми акторами усіх особливостей словесної дії, важливо акцентувати увагу на тому, що театральна концепція роботи актора над словесною дією будується з урахуванням трьох функцій сценічної дії, а саме: інтелектуальної, волюнтативної та емотивної. Інтелектуальний засіб впливу може бути здійсненим в окремому діалозі або навіть стати манерою гри всієї п'єси. Як приклад, «інтелектуальний театр», де вплив на глядачів

здійснюється через інтелект, а не емоційне сприйняття. Про *волюнтативну* функцію словесної дії йдеться тоді, коли висловлювання актора розглядаються як конкретні вольові дії, метою яких є вплив на психіку, поведінку, дію як партнера, так і глядача. *Емотивна* функція словесної дії реалізується через інтонацію, що є індикатором дії.

Відомо, що інтелектуальним, волюнтативним та емоційним методами впливу людина поступово опановує самотійно й несвідомо, починаючи з дитинства. Проте, вивчаючи акторське мистецтво, студенти повинні розуміти, що при створенні індивідуальної логіки дій образу, актору доводиться, за словами Станіславського К. С., навчатися всьому спочатку [1].

Наукові відкриття психолінгвістів, безперечно, допомагають театральним педагогам, авторам, режисерам, акторам у роботі над сценічним матеріалом, даючи більш чітку і зрозумілу картину психіки людини, що потім відображається в сценічному мистецтві, режисерських задумах, сценічному слові акторів та сприяє вирішенню творчих завдань митців. Тому необхідно обов'язково використовувати здобутки психолінгвістики та вивчати досвід науковців, застосовуючи цей досвід у практичній театральній педагогіці. В майбутньому такий підхід допоможе виховати сучасного універсального актора.

Оскільки вивчення сценічної майстерності потребує освоєння відповідної техніки, студенти – майбутні актори повинні досконало опанувати навичкою м'язової свободи, адже м'язові «затиски», які виникають у людини на психологічному рівні, є неабиякою перешкодою словесній дії. Саме тому доцільно дослідити особливості навчання студентів словесній дії як невід'ємної частини акторської гри.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Наукові здобутки відомих вчених у дослідженні педагогічних особливостей навчання студентів словесній грі мають не лише теоретичне, а й неабияке практичне значення. Так, теоретико-методологічні дослідження у даній сфері, які обґрунтовують основні чинники сценічного мистецтва щодо роботи режисера, актора,

сценариста, допомагають, з одного, боку, викладачам у підготовці й розробці власних методик навчання студентів словесній дії, а з іншого – власне, авторам, режисерам, акторам у роботі над сценічним матеріалом.

З-поміж вагомих наукових розробок, спрямованих на вивчення акторського мистецтва та, зокрема, словесної дії, варто згадати Станіславського К. К., Єршова П. М., Букатова В. М., Брехта Б., Виготського Л. С., Бубнова Є. В., Леонтева А. А. та багато інших. Скажімо, Станіславський К. С. завжди опирався на новітні наукові розробки стосовно психіки людини. Сучасні режисери та педагоги, навчаючи студентів особливостям словесної дії у виставі, використовують не тільки досягнення науковців у царині психології, риторики, а й сучасні розробки «новітніх» наук, таких як психолінгвістика, паралінгвістика (фонація, кінесика, проксеміка), біосенсорика, біоенергетика та ін.

Втім, на цей час майже немає досліджень словесної дії як частини акторської гри, які б поєднали класичні наукові здобутки та сучасні розробки у психологічній і педагогічній науках.

З огляду на це, метою даної статті є аналіз основних аспектів навчання студентів словесній дії як невід'ємної частини акторської гри, що зумовило виконання наступних завдань:

- функціональний аналіз театральної концепції роботи актора над словесною дією у виставі;
- обґрунтування м'язових «затисків» як психологічної перешкоди словесній дії;
- дослідження ролі психолінгвістики у процесі словотворення;
- розробка основних рекомендацій для підготовки методики навчання студентів словесній дії як невід'ємної частини акторської гри.

Викладення основного матеріалу. Прості словесні дії як складові індивідуальної логіки дій та вчинків образу набувають мистецького задуму тільки у контексті поведінки людини і здійснюють наскрізну дію, «надзавдання». Одним із ключових елементів у навчанні студентів

особливостям словесної дії є факт свідомого впливу актора на глядача. Адже, як правило, у повсякденному житті людина, впливаючи на іншу людину за допомогою слів, не усвідомлює момент свого впливу на уяву, почуття, свідомість співрозмовника тощо. Натомість у театрі актор свідомо докладас зусиль, щоб перенести життя на сцену, зробити текст автора «живим».

Методологічною основою навчання студентів словесній дії повинна виступати структура театральної концепції роботи актора над словесною дією у виставі. Відомо, що основними є три функції словесної дії: інтелектуальна, волюнтативна та емотивна, реалізація яких відбувається за наступних умов.

По-перше, у процесі розкриття актором логіки образу чи інтерпретації відповідного тексту як засобу міркування виконується інтелектуальна функція словесної дії. Так, даний засіб впливу може здійснюватись в окремому діалозі, або ж навіть стати манерою гри всієї п'єси. Прикладом «інтелектуального театру», де вплив на глядачів здійснюється через інтелект, а не емоційне сприйняття, є епічний театр Бертольда Брехта, котрий вважав, що тільки думка може схвилювати глядача [2]. На думку Товстоногова Г., хороший інтелектуальний театр, зрештою, також є емоційним. Проте впливає він за посередництвом голови, а не серця [3].

Інтелектуальний, епічний театр, «театр вулиць і майданів», формувався, застосовуючи дещо інше ставлення до сценічної ілюзії, що відображалось в засобах постановок та оформлення вистав. На думку Брехта Б., відновлення реальності власне театру на цей час виступає передумовою реалістичного відображення соціального буття. Автор зазначав: «За дуже сильної ілюзії щодо антуражу і «магнетичної» манери гри, манери, що створює ілюзію, ніби ти опинився свідком випадкової, «правдивої» події, що відбувається у даний момент, все набуває такої природності, що ти вже не даєш волю своїм судженням, своїй фантазії, своїм реакціям, а підкоряєшся видовищу, співпереживаєш з ним і стаєш об'єктом «природи». Ілюзія театру повинна бути частковою, щоб у ній завжди можна було розпізнати ілюзію.

Реальність, за всієї її повноти, має бути змінена її мистецьким відтворенням, щоб зрозуміти, що її можна і потрібно змінити. Звідси, нинішня наша вимога природності: ми хочемо змінити природу нашого соціального буття» [4, С. 18]. Особиста думка Брехта Б. виступала своєрідним підсумком тривалим, складним театральним пошукам численних митців.

По-друге, у випадку розгляду висловлювань актора як конкретних вольових дій, метою яких є вплив на психіку, поведінку, дію партнера і глядача, реалізовується волюнтативна функція словесної дії. Вольові дії гуртуються залежно від засобів, за допомогою яких здійснюється відповідна дія, тобто, виконується завдання, досягається мета. Кінцева мета полягає у кожній драматичній сцені чи діалозі, а більш конкретна – у прагненні вплинути на партнера. Оскільки метою репліки є вольовий вплив, її ударність полягає, насамперед, у виразності її сенсу.

Там, де між персонажами можливе таємне спілкування, де вони розуміють один одного з півслова, репліка може бути витонченим натяком. Наприклад, у деяких п'єсах Метерлінка ударність репліки проявляється у її наступальному ритмі. Багатогранний, вольовий ритм драматичного твору важко піддається аналізу і налічує три паралельних ритмічних ряди: вольових зусиль, які проявляються у словесно-ритмічній формі; вольових зусиль, які проявляються у зовнішніх діях, частково вказаних у ремарках; мімічний (іноді зазначений у ремарках) [5].

По-третє, завдяки інтонації як індикатора дії здійснюється емотивна функція словесної дії. У театральній системі існує закон інтонації, за якого відзначається її залежність від змісту мови, підтексту та характеру аудиторії. Коли творчі та технічні завдання об'єднуються, а техніка стає психотехнікою, слово перетворюється на мистецтво, визначаються загальні закони і правила інтонації сценічної мови. Відомий драматург Розов В. характеризував мову почуттів як універсальну та інтернаціональну. Адже, переглядаючи виставу будь-якою мовою світу, можна зрозуміти всю виставу, коли очевидними є ревність, обурення, підозри тощо. Проте, слухаючи певну

доповідь і навіть знаючи її початок, людина нічого не зрозуміє. Саме тому Розов В. визнавав інтелектуальний театр, але вважав його, певним чином, збіднілим. На його думку, по-справжньому театр відбувається тоді, коли простежується емоційне потрясіння[3].

Сфера почуттів є емоційною сферою і не піддається прямому керуванню. Своєю чергою, емоційна реакція людини – це складний рефлекторний акт, що складається з взаємопов'язаних рухових та емоційних компонентів. На думку Станіславського К. С., почуттю наказати не можна, його слід досягати іншими шляхами. Наприклад, у результаті виникнення відповідної психологічної ситуації, що сприяє появі емоційного ставлення людини до певних явищ, коли вона переживає це утворене емоційне ставлення [6]. Істотним елементом системи Станіславського К. С. є «метод фізичної дії», який полягає в тому, що, виконуючи дії персонажа п'єси насправді, цілеспрямовано, виконавець забезпечує необхідні умови для виникнення емоцій [7].

Таким чином, інтелектуальним, волюнтативним та емоційним методами впливу люди несвідомо навчаються з дитинства, володіють ними достатньо добре для того, щоб, удаючись до певного способу, не думати про засіб дії. Проте, в акторській майстерності артист усвідомлено оволодіває тим, що в житті він робить мимоволі. Студенти повинні зрозуміти, що працюючи в майбутньому над своєю роллю, вони будуть змушені застосувати до роботи свій інтелект, емоції та волю. Акторська і режисерська практика Станіславського К. С. наочно свідчить про те, що запропонований ним метод заглиблення в життя ролі шляхом залучення у творчу роботу інтелекту, емоції та волі актора дає повноцінні результати лише тоді, коли драматургічний матеріал відображає реальну дійсність і підпорядкований життєвій логіці.

Така навичка як м'язова свобода є обов'язковою для актора. Важливий потік інформації посилають в мозок насамперед м'язи, які становлять 40% усього тіла [8]. М'язові «затиски» як психологічна проблема є неабиякою

перешкодою словесній дії і, виникаючи в головного героя, вони можуть змінити навіть головний конфлікт вистави. Немає жодного сенсу включати в роботу м'язи, якщо мета – не підняти щось важке. Очевидно, що важливою інформацією для студентів стане твердження Станіславського К. С., що будь-яка майстерність, а сценічна особливо, вимагає вироблення відповідної техніки. У цьому контексті, при висвітленні даної теми, доцільно навести цитату відомого педагога з його книги «Робота актора над собою»: «Вади, які в житті минають легко, стають помітними перед освітленою рампою і настирливо лізуть в очі глядачам. Це зрозуміло: на сценах людське життя показується у вузькому просторі сценічної рамки. На це життя, втиснуте в театральний портал, дивляться в біноклі, його розглядають, немов мініатюру, в лупу. При цьому від уваги глядачів не вислизнуть жодні деталі, навіть найдрібніші подробиці. Якщо прямі руки, які піднімаються, як шлагбауми, терпимі в житті, то на сцені вони недопустимі. Вони надають здерев'яніння фігурі людини, перетворюючи її на манекен. Здається, що в таких акторів душа схожа до рук – дерев'яна. Якщо до цього додати ще й прямий, як жердина, хребет, то вийде в повному розумінні слова «дуб», а не людина. Що може проявити таке «дерево»? Які переживання?» [9].

Словесна дія, безперечно, стоїть на перехресті науки та підсвідомості. Так, з 1954 року до наукового вжитку увійшов термін «психолінгвістика» [10], що заслуговує особливої уваги не тільки з боку науковців, а також режисерів, акторів, театральних педагогів, студентів у їхньому навчанні дієвості слова. Власне, психолінгвістика за предметом дослідження є близькою до лінгвістики, а за методами дослідження, стоїть ближче до психології. Це комплексна наука, яка належить до лінгвістичних дисциплін, тому що вивчає мову, та психологічних дисциплін, оскільки вивчає мову як психологічний феномен. На думку Бенвеніста Е., психолінгвістика від самого початку була орієнтована на вивчення реальних процесів мовлення та розуміння «людини у мові» [11].

Психолінгвістика цікава для театральної педагогіки, передусім, тим, що, виступаючи у ролі галузі лінгвістики, вивчає мову як феномен психіки. З погляду психолінгвістики, мова існує настільки, наскільки існує внутрішній світ, що саме говорить і слухає, пише і читає. Тому психолінгвістика не займається вивченням «мертвих» мов, таких як старослов'янська або грецька, у яких нам не доступні психічні світи творців текстів. Сьогодні існує безліч цікавих розробок, де провідні режисери, актори, театральні педагоги, науковці на основі наукового підходу пропонують свої методи роботи над словесною дією у виставах, моновиставах та публічних виступах.

На думку психолінгвістів, мова є знаковою системою, що обслуговує соціум, а також виступає формою міжособистісних відносин. З огляду на це, у процесі навчання студентів особливостям словесної дії слід акцентувати їхню увагу на тім, що у роботі над роллю актор має зважати на основні чинники, які регулюють умови спілкування:

- стать людини;
- вік людини;
- взаємостосунки людей;
- субординація;
- етнічна та культурна приналежність людей.

Мова не тільки подає потрібну для розвитку сюжету інформацію, а й відображає подобу героя, у котрого власний стиль поведінки. Поза залежністю від змісту репліки вона проявляє образність, загальну культуру, соціальний статус, фахову приналежність героя. Досягнення сучасної науки, безперечно, допомагають акторові у його роботі над роллю.

Для того, щоб побудувати індивідуальну логіку поведінки образу і зрозуміти, в якому контексті діяти словом, актор, розпочинаючи працювати з драматургічним матеріалом, повинен, насамперед, детально вивчити матеріал, запропонований автором. Акторові потрібно заглибитися в умови, які спричинили певний вчинок героя, зрозуміти цей вчинок, відповісти на запитання, чому саме так діяв герой. Якщо образ негативний, то обов'язково

виправдати для себе цю людину, зрозуміти її та побудувати скелет чіткої логіки вчинків і лише після цього «наростити м'язи» зовнішньої характеристики образу. Така характеристика може містити яскраві особливості вимови (скоромовка, цікава вимова деяких звуків, вимова діалектна й така, що характеризує приналежність до певної національності тощо). Іноді актор може знайти яскраву мовну характерність, а потім думати, у якій ролі її застосувати. У жодному разі не можна починати роботу над зовнішніми рисами образу без аналізу поведінки героя, це призведе до алогізмів у побудові ролі, до банального «трюкацтва».

Поза залежністю від змісту репліки вона виявляє образність, загальну культуру, соціальний статус, професійну приналежність героя. У п'єсі Карло Гольдоні «Къйодженські перепалки», в сцені допиту Фортунато помічником судді Ісидоро, конфлікт побудовано на жахливому місцевому діалекті Фортунато, котрий не вимовляє половину звуків, що робить допит неможливим і викликає і нервовий зрив у помічника [12]:

ФОРТУНАТО. *Ваи милсь, сйор мощник, ваи милсь...*

ІСИДРО. *Хто ви такий?*

ФОРТУНАТО. *Фрнато-кфаль.*

ІСИДРО. *Говоріть чіткіше, якщо хочете, щоб вас зрозуміли. Потрібно було здогадатися, що ви Фортунато-кефаль. Знаєте ви, навіщо вас викликали на допит?*

ФОРТУНАТО. *Наю, сйор мічник, наю.*

ІСИДРО. *Ну, так розкажіть, через що ви сюди прийшли?*

ФОРТУНАТО. *Томуш ні судовий ристав влів.*

ІСИДРО. *Непогано, чорт забирай! Я сам знаю, що ви прийшли за позовом судового пристава. А що ви знаєте про деяке зіткнення?*

ФОРТУНАТО. *Наю, сйор, наю.*

ІСИДРО. *Так розкажіть, як це було.*

ТУНАТО. *Винн вам кзатъ, що съодня я рнувся з моря и пчалив до набжної з*

тартаною. Ішла моя зовка Орсега, і моя зовка Кека...

ІСИДОРО. *Якщо не будете говорити ясніше, я не зрозумію ані слова.*

ФОРТУНАТО. *Сухаю, сйор, сухаю. Ось ми, знач, дем до дом з жною та зевками. Дивлю – парой Тоні, дивлю – наш атрос Бенно та ще Тіма-Нане і Тофло-бада. А парон Тоні жик, жик кжалом. А Бенно раз, раз ножем. А Бада бум-бум кинями. А Тіма-Нане бац, бац плащем. Бий, коли, хапай! Бада тут внав, а біше нічо не знаю. Зрозуміли ви мене?*

ІСИДОРО. *Жодного слова.*

ФОРТУНАТО. *А я ж кжу по-кьонскі, ваш милсь. А ви самі звідки бути?*

ІСИДОРО. *Я венеціанець, але з вашої розмови нічого не розумію.*

Висновки та пропозиції. Таким чином, методологічною основою навчання студентів – майбутніх акторів словесній дії виступає твердження, що словесна дія є невід’ємною частиною драматичного твору, в якому слово набуває правдивого дієвого значення. Іншими словами, основним елементом драматичного твору є сценічна дія, що включає в себе і словесну. Отже, при розробці методики навчання словесної дії як невід’ємної частини акторської гри рекомендуємо акцентувати увагу студентів на наступному:

1. Словесна дія стоїть на перехресті науки та підсвідомості. Мова, з одного боку, подає інформацію, потрібну для розвитку сюжету, а з іншого – відображає подобу героя, його неповторний стиль поведінки.
2. З метою створення образу, побудови його індивідуальної логіки поведінки, розуміння значення словесної дії, актор повинен детально вивчити матеріал, запропонований автором, ознайомитися з режисерським трактуванням. Поверхнєве знайомство з п’єсою, квапливе ухвалення рішень зумовлює, зазвичай, невдале тлумачення образу.
3. У роботі над текстом актор зобов’язаний перевірити точність дії словом, з огляду на напрямок конфлікту. Виступ актора повинен мати перспективу і кінцеву мету. Це допоможе виконавцеві згодом побачити

перед собою ціле, а також ще раз уточнити надзавдання, до якого й мала бути спрямована вся його творча увага. І діяти, і передавати думки, і емоційно йти по лінії усіх складових ролі, сцени, акту, цілої п'єси не можна без перспективи, що веде до кінцевої мети – надзавдання.

4. Вагоме значення у словесній дії актора має активність уяви. Якщо актор не бачить за словами реальних або уявних картин життя, то їх не побачить і глядач. Для того, щоб навчитись утримувати в пам'яті картини внутрішнього бачення, необхідно тренувати увагу. Актор повинен бути уважним не тільки тоді, коли він грає, але і в самому житті. Це дасть змогу насичувати свій виступ яскравими, барвистими прикладами, картинами, а, отже, зробить його живим, таким, що запам'ятовується.
5. Виконавець повинен уміти вільно користуватися різними засобами вираження думки і, насамперед, інтонацією. Навчитися інтонації не можна. Це те ж саме, що навчатися плакати, сміятися, сумувати, радіти тощо. Інтонація мовлення в певній життєвій ситуації приходиться сама собою, про неї не потрібно ні думати, ні піклуватися.
6. Акторська професія не терпить байдужості. Ставлення, народжуючи відчуття, зумовлює активність словесної дії. Дія словом тільки тоді може бути дією, коли все здійснюється наче вперше. Не передавати готові думки, висновки, а намагатися зараз і тут, разом з глядачами думати, шукати, вирішувати.

Література

1. Ершов П. М., Букатов В. М. Технология актерского искусства. – ТОО «Горбунок», 1992. – 152 с.
2. Брехт Б. Теория эпического театра / Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М.: Искусство, 1965. — Т. 5/2.

3. Розов В. Диалог о театре. Драматург В. Розов – режиссер Г. Товстоногов. Интервью / Собрание сочинений в трех томах. – М. OLMA-PRESS, 2001. – 399 с.
4. Бертольт Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. – М., Искусство, 1965. – Т. 5/1.
5. Морис Метерлинк. Пьесы. — М., 1972.
6. Выготский Л. С. Станиславский К. С. К вопросу о психологии творчества актера / Собрание сочинений в 6-ти томах. – Москва: Педагогика, 1984. – Т. 6. – 327 с.
7. Бубнова Е. В. Метод физических действий Станиславского и первые упражнения на память физических действий / Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2015. – Т. 13. – С. 2776 – 2780.
8. Людина. Навч. посібник з анатомії та фізіології. – Львів, 2002. – 240 с.
9. Станиславский К. С. Собрание сочинений. Работа актера над собой (Часть 1). – 2015. – Том 2.
10. Леонтьев А. А. Психолингвистика. – Л.: Наука, 1967. – 118 с.
11. Общая лингвистика. – М: Прогресс, 1974. – Изд-е. 3.
12. Кьоджинские перепалки / Иной ракурс. Восемь пьес в переводе Михаила Стронина. – СПб., 2014. – С. 7 – 80.