

УДК 378.091:808.55:792.028.3

## **АНАЛІТИКО-СИНТЕТИЧНІ СКЛАДОВІ РОБОТИ НАД РОЛЛЮ В КЛАСІ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ**

**Коленко А. В.**

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Україна, Київ

*У статті здійснено функціональний аналіз аналітично-синтетичних складових роботи актора над роллю. Визначено, що аналіз ідейної суті твору, є важливим аспектом у навчанні студентів в класі сценічної мови та акторської майстерності. Обґрунтовано необхідність оновлення навчальних програм та осучаснення методичного аспекту викладання дисциплін акторської майстерності. Досліджено роль аналізу твору та ролі у процесі словотворення і побудови художнього образу на сцені. Розроблено основні рекомендації для підготовки методики навчання студентів роботі над роллю.*

*Ключові слова: театральна педагогіка, сценічне мистецтво, акторська гра, робота над роллю, ідейний аналіз, бачення, уява, ставлення, мовна перспектива, пауза.*

*Коленко А. В. Аналитико-синтетические составляющие работы над ролью в классе сценической речи и актерского мастерства / Киевский национальный университет театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенка-Карого*

*В статье осуществлен функциональный анализ аналитически-синтетических составляющих работы актера над ролью. Определено, что анализ идейной сути произведения является важным аспектом в обучении студентов в классе сценической речи и актерского мастерства. Обоснована необходимость обновления учебных программ и осовременивания методического аспекта преподавания дисциплин актерского мастерства. Исследована роль анализа произведения и роли в процессе словообразования и построения художественного образа на сцене. Разработаны основные рекомендации для подготовки методики обучения студентов работе над ролью.*

*Ключевые слова: театральная педагогика, сценическое искусство, актерская игра, работа над ролью, идейный анализ, видение, воображение, отношение, словесная перспектива, пауза.*

*Kolenko Anfisa Volodymyrivna Analytical and synthetic components of work on the role in the class of stage speech and acting / Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Ukraine, Kyiv*

*In the article, a functional analysis of the analytic-synthetic components of the actor's work on the role is performed. An opinion is expressed that an analysis of the ideological essence of a work is an important aspect in teaching students in the class of stage speech and acting. The necessity of updating the curricula and modernizing the methodical aspect of the teaching of the acting disciplines is grounded. The role of the analysis of a work and a role in the process of word formation and the construction of an artistic image on the stage is examined. The main recommendations for the preparation of methods for teaching students to work on the role are developed.*

*Key words: Theatrical pedagogy, stage art, acting, work on the role, ideological analysis, vision, imagination, attitude, verbal perspective, pause.*

**Вступ.** Театральна педагогіка приділяє особливу увагу дієвості слова в роботі зі студентами – майбутніми акторами, але іноді педагоги-мовники зосереджують увагу тільки на технічній складовій роботи над словом. Безумовно, робота над технікою мовлення важлива для актора, особливо, для початківця. Важлива чіткість, дикційна відповідність, культура мовлення, орфоєпія, зокрема, правильне наголошування, сила, об'єм та польотність голосу, але при цьому, також, важливий найголовніший аспект початку роботи актора над роллю – аналіз ідейної суті твору.

Навчити студента завжди аналізувати весь твір, окреме речення, робити орфоєпічний розбір слова – завдання театрального педагога-мовника. На жаль, не завжди викладачі виділяють достатньо часу навчанню в цьому напрямку. Відомо, що для створення яскравого образу на сцені акторові потрібно обов'язково мати уяву, особисте ставлення до події, особливе бачення розповіді, володіння підтекстом, вміння тримати паузу. Тому, після чіткого аналізу твору та ролі, належну увагу студента потрібно звернути на мовну перспективу ролі. Тільки після перелічених етапів підійти до запам'ятовування тексту ролі, але в жодному разі не навпаки, що нерідко трапляється. Завершальний етап – на основі особистого ставлення, бачення, уяви, передати глядачеві свої думки і задум режисера, пам'ятаючи про те, що актор повинен бути співавтором вистави, а не елементом декорації.

З-поміж вагомих наукових розробок, спрямованих на вивчення методики вироблення навичок акторського мистецтва, зокрема, роботи актора над роллю, на особливу увагу заслуговують праці Станіславського К. К., Чехова М. О., Вахтангова Є. Б., Леся Курбаса., Брехта Б., Захави Б. Є., Чаббак І. та багатьох інших. Скажімо, Станіславський К. С. завжди опирався на ретельний аналіз усіх складових в роботі актора над роллю. Сучасні педагоги, готуючи

студентів до роботи над роллю у виставі, використовують інноваційні методи, прийоми, підходи, зважають на досвід різних театральних шкіл світу. Втім, на цей час майже немає досліджень з питань удосконалення навчального процесу вищої театральної школи, в галузі роботи над аналізом твору, окремої в ньому ролі як частини творчого процесу, які б поєднали класичні наукові здобутки та сучасні розробки в навчанні створення образу на базі ретельного аналізу.

З огляду на це, метою пропонованої статті є аналіз основних аспектів навчання студентів аналізу ідейної суті твору як бази для подальшого створення художнього образу, що зумовило виконання наступних завдань:

- функціональний аналіз театральної концепції роботи актора над роллю;

обґрунтування необхідності оновлення навчальних програм та осучаснення методичного аспекту викладання дисциплін акторської майстерності;

- дослідження значення аналізу твору і ролі у процесі створення художнього образу;

- розробка основних рекомендацій для підготовки методики навчання студентів аналізу твору і ролі як невід'ємної частини роботи актора над роллю.

**Виклад основного матеріалу.** Аналітико-синтетичними складовими роботи над роллю є: аналіз ідейної суті твору; встановлення ідеї (надзавдання); визначення основного конфлікту, наскрізної дії твору (ролі); основний конфлікт п'єси визначає спрямованість ролі і тим самим дає ключ до словодії.

Без визначення основного конфлікту, яскравих і точних бачень, без уміння їх передати уяві глядачів не може бути ні сценічної дії, ні словесної. Отже, основне, чому потрібно навчити студента, це знаходити початок конфлікту – у п'єсі, а потім окремої ролі. Перше безпосереднє зіткнення сил, що дає поштовх наступному розвитку подій в п'єсі, дає акторові розуміння логіки вчинків образу. Визначення основного конфлікту ролі вимагає копіткого глибокого аналізу і всебічного обговорення з режисером. Особливу увагу студента потрібно звернути на зав'язку – епізод чи декілька епізодів, з яких починається дія твору. Далі робота над роллю повинна містити, по-перше, розбір сюжету, тобто, актор повинен з'ясувати для себе не тільки ідейний напрям п'єси як це перший етап оволодіння матеріалом, а й його сюжет, тобто ту сукупність подій, в якій розкривається зміст. Для цього потрібно простежити всю лінію його розвитку, уважно розглянути логічну послідовність подій, вчинків і думок дійової особи.

По-друге, розбір композиції. Театральний педагог повинен пояснити студентів, що саме зав'язка показує основні сили, що

конфліктують, причини їхнього зіткнення, протилежність поглядів, інтересів, прагнення.

По-третє, кульмінацію – найвищу емоційну точку в розвитку подій драматичного твору. Потрібно побудувати художню перспективу ролі таким чином, щоб кульмінаційний момент не настав раніше або пізніше. Основну енергію, мовно-голосові акценти потрібно залишити для кульмінаційної частини ролі, інакше сила драматичної дії втратить свою силу.

По-четверте, логічний розбір кожного речення залежно від контексту, а також аналіз головної лінії дії ролі з огляду на основне завдання твору (встановлення окремих подій або епізодів). Кожен окремий епізод художнього твору або п'єси може мати свою зав'язку. Встановлення таких опорних подій допоможе виконавцеві згодом побачити перед собою ціле, а також ще раз уточнити надзавдання, до якого й має бути спрямована вся його творча увага.

І, зрештою, визначення підтексту; створення бачень на основі авторського тексту; закріплення виконавцем тексту на основі створених ним бачень, передача внутрішніх бачень об'єкту (партнерові, глядачеві).

У роботі над текстом, дотримуючись законів перспективи розвитку думки-дії, також потрібно дотримуватись і законів мовної перспективи. Без перспективи не існує розвитку ролі. Виступ актора повинен з чогось починатись і мати кінцеву мету (надзавдання), тобто перспективу. Художня перспектива – це вміння розпоряджатись засобами виразності мови упродовж всієї вистави. Станіславський К. С. неодноразово писав у своїх методичних розробках [1], що майстер словесної взаємодії володіє трьома перспективами: логічною, чуттєвою (емоційною) та художньою. Коли актор з'являється на сцені, він повинен точно знати, яким буде фінал його виступу. Такий підхід не тільки в драматичному мистецтві, а й в музиці, літературі, балеті, живописові, скульптурі. Слова актора не існують самі по собі, вони залежать від цілого, від вихідних минулих подій і тих подій, які будуть попереду. Перспектива [2] – це «видима далечінь», вміння розподілитися в ролі, розуміти, куди йдеш. Перспектива робить актора «далекозорим»: він бачить кінцеву мету свого виступу, вміє «крокувати» до головного місця своєї мови – кульмінації. Коли в театрі йде вистава, головне враження від якої – одноманітність, або коли артист, граючи роль, справляє таке саме враження, то говорять, що артист грає без перспективи, або вистава не розвивається, в ній не читається перспектива. Стосовно режисури, це слово вживають рідше, зазвичай ідеться про перспективу акторського виконання. Хоча аналогічне тлумачення цього поняття можна адресувати до побудови вистави режисером. І діяти, і передавати думки, і емоційно йти по лінії всіх складових ролі, сцени, акту, цілої п'єси не можна без

перспективи, що веде до кінцевої мети – надзавдання. Коли актор продумає, проаналізує, в процесі репетицій знайде «лінію дій», на думку Станіславського К. С., він гратиме не окремі завдання, говоритиме не окремі фрази і слова, а йтиме вперед до надзавдання, до своєї мети. І дія розвиватиметься, і не буде одноманітності.

Закон перспективи ролі – важливий закон у роботі артиста. Він допомагає артистові стрімко рухатися за наскрізною дією п'єси і ролі до кінцевої мети – надзавдання п'єси загалом і кожного образу зокрема. Ця перспектива, швидше, від персонажа. Хоча дійова особа не знає в подробицях, як усе відбудеться, вона лише знає свою мету і найближчі завдання, але актор, готуючи роль, знає і як розвиватимуться події. І це дає впевненість і силу в здійсненні ним наскрізної дії. Друга перспектива – перспектива артиста – належить власне артистові. Це розподіл виразних засобів, що ними користується актор, з урахуванням охоплення всієї ролі. За словами Станіславського К. С., «друга перспектива – це перспектива актора, за якою він повинен розташувати свої сили митця, щоб якомога краще зіграти роль. Актор розподіляє свої сили за п'єсою, себе в ролі, виражальні засоби і фарби максимально розумно, виважено, вміло» [3].

Важливо в роботі над роллю визначити основний тон характеру свого героя. Пошук основного тону відбувається через пошук надзавдання ролі. А постійна зміна тембрів – проявляє тілесне життя актора. Станіславський К. С. називав основний тон виступу «душевним тоном», «домінантним акордом», «лейтмотивом», «цілеспрямованою пристрастю», «емоційним тлом», на якому плине, розгортається, змінюється, виконується вся партитура вистави. «У роботі над роллю, потрібно визначити основний тон характеру свого героя. Одна річ – «Труфальдіно», інша – «Макбет». У першому випадку тембр бадьорий, світлий, легкий, тон не нижчий від середнього регістру, а деякі фрази звучать навіть у верхньому регістрі. Треба зробити людей, котрі прийшли на виставу, вільнішими, веселішими... В іншому випадку – треба зробити людей «важчими». Вони повинні перейнятися глибокою думкою Шекспіра і трагедією героя. Тон голосу низький, а тембр іноді важкий, жорсткий, іноді теплий, мажорний, вільний... Пошук основного тону відбувається через пошук надзавдання ролі. А постійна зміна тембрів — виявляє тілесне життя актора» [3].

Активність уяви має в словесній дії актора велике значення. Уява – це створення нового образу, уявлення, ідеї, які втілюються потім у матеріальному світі чи в практичній діяльності. В нашій галузі це створення образу або уявлення, які втілюватимуться в словесній дії. Без уяви неможлива жодна мистецька творчість. Фізіологічною основою уяви є утворення нового зі зв'язків, утворених у минулому

досвіді. Отже, чим багатший досвід, тим більше можливостей для уяви. Життєві спостереження є вихідним матеріалом уяви. Від простих спогадів процес уяви відрізняється тим, що в результаті встановлення нових зв'язків, отримуємо образ, якого не було в минулому досвіді. Так відбувається в художньому читанні, де деякі риси образу, дані в поетичному тексті, викликають образ, який конструюється з того, що ми мали в нашому досвіді. Відсутність необхідних елементів у пам'яті актора або глядача ускладнює виникнення образу.

Коли ми читаємо або слухаємо літературний твір, образи в нашій уяві виникають мимоволі, без особливого зусилля з нашого боку. При цьому вони відрізняються за чіткістю і точністю. Актор або оповідач свідомо прагне викликати в уяві слухачів конкретні та яскраві образи, або, як їх найчастіше називають, бачення. Але це можливо лише за умови, якщо сам актор читає виразно і з усіма подробицями бачить (уявляє собі) те, про що розповідає. В уяві читця або оповідача має проходити ніби «кінострічка бачень», котру він розгортає перед слухачами. У цьому сенсі слід розуміти рекомендацію Станіславського К. С. говорити «не вуху, а окові». Відтворювальна уява розширює особистий досвід актора і глядача. Уява, яка має дуже велике значення для здійснення і організації діяльності, сама формується в різних видах діяльності, у тім числі і в художньому читанні.

Процес мови може бути словесною дією тільки тоді, коли відбувається «зараження» співрозмовника або співрозмовників своїми думками та емоціями; передача йому або їм того, «що бачиш і розумієш сам». Кожною фразою, кожним словом актор повинен спонукати глядачів, партнерів до дії – зрозуміти певну думку, побачити в думках картину, звернутися до спогадів тощо. Слід зауважити: якщо актор не бачить за словами реальних або уявних картин життя, то їх не побачить і глядач, хоч як би технічно правильно і «красиво» говорив актор. Що таке «бачення» або «кінострічка бачень», яку так старанно вивчають у наших та світових театральних школах? Це прийом психотехніки, пристосування, що допомагає акторові «бачити» те, про що говорить герой, підключаючи досвід свого життя. Це ще й здатність творця знати про інших все, що він знає про самого себе. Але актор найчастіше і не бачить, і не чує, і не відчуває, і не діє. Він – «грає». У відповідь на це звучить категоричне «не вірю». Вчення створювати образні вистави, які матеріалізують думку актора, роблять її образною, дієвою, а тому й доступнішою для партнера або глядача, становить бачення внутрішнього зору. Кожною фразою, кожним словом актор повинен спонукати глядачів, партнерів до дії – зрозуміти певну думку, побачити в думках картину, звернутися до спогадів тощо. Проте не всі «акторські установки»

можуть викликати емоційну реакцію у самого актора, а, отже, і у глядачів. Необхідно, щоб відібрані «акторські установки» в період підготовки або ті, що виникли в процесі спілкування актора, мали б «особисту значущість». Що це означає? Встановлено, що спогади про події, які перебували в особистому досвіді людини, викликають сильну реакцію, але не варто обмежуватися тільки особисто пережитими подіями. Треба користуватися і тим, що вам розповіли, про що ви прочитали, що ви побачили, а, головне, що вас схвилювало і народило справжні відчуття: радість, обурення, досаду, гнів, щастя... Ми сприймаємо усі явища дійсності не статичними, а в русі, в динаміці, в процесі – це свідчить про те, що бачення виникають обов'язково в просторі і русі. Бачення – це сприйняття предмета всіма органами почуттів. Наприклад, ми говоримо «вогонь», і у нас виникає не тільки зорове сприйняття вогню, а й відчуття його теплоти. Відчуття, які виникають від певного об'єкта, можуть бути не однаковими: більш точно і різко даються знаки ті відчуття, які у даний момент діють сильніше за інших. Звісно, актор відбирає такі картини, які він бачив у житті, які б могли впливати на слухачів. Не рядові, не побутові, а, радше, незвичайні, не схожі на всі інші. Потрібно вміти ретельно відбирати такі факти, малювати такі картини, які не могли б залишити байдужими зал. Бачення спонукають актора до активності. І мова його стає емоційною, дієвою. З часом ті самі факти, картини перестають порушувати творчу уяву актора: вони стають звичними, а, отже, незвичайними. У цьому випадку обов'язково потрібно замінити картини. Нова, нехай навіть слабка картинка, діє сильніше, ніж стара, яка колись була сильна. Не потрібно змінювати тільки щось нове, несподіване, цікаве.

Ставлення актора до висловлюваного матеріалу є відображенням його світогляду і життєвої позиції. Ставлення до матеріалу є виток, з якого народжується відчуття. Ставлення, народжуючи відчуття, зумовлює активність словесної дії: тоді актор спілкується з глядачем «очі в очі».

Аналізуючи змістовну частину мови героїв, у контексті всієї п'єси, слід з'ясувати: яке завдання хотів виконати певний персонаж, промовляючи свій текст. Таким чином, кожна репліка перетворюється на вольове зусилля, що має свідому або несвідому мету. Вольове зусилля дуже часто виявляється і в мовчанні – паузі. Мовчання, як і слово, може виражати спротив, небажання відповідати, погрозу, молитву та ін.

Мовчання, як і слово – є частиною словесної дії. Думка в драмі – це те саме слово-дія. Справді, пауза (лат. *pausa*, від грец. *Pausis* – «припинення, зупинка») – тимчасова зупинка звучання, протягом якої мовні органи не артикулюють і яка розриває потік мови. Але й мовчання може бути виразним і значущим. Існує наука – паузологія.

40-50%% часу розмови, за твердженням першого паузолога США проф. О'Коннора, витрачається на паузи, які можуть сказати про людину не менше ніж слова [4]. Не випадково, говорячи про відкриття, першу виставу, гру акторів, реакцію глядачів, Немирович-Данченко В. І. згадує і про паузи. За його словами, паузи не порожні, а заповнені диханням цього життя і цього вечора; паузи, в яких висловлювалося недомовлене почуття, натяки на характер, півтони [5]. Отже, паузи – це натяки, а не слова. Паузи передають характер героя, його настрої, підтекст слів. Іноді плутають порожні паузи з паузами хезитаціями (паузи обмірковування, роздуми). Найчастіше паузи-хезитації трапляються в мові, коли у промовців ще не сформувалася остаточна думка з обговорюваної проблеми, вони шукають вирішення питання, обмірковуючи його вголос [6].

**Висновки.** Таким чином ,невід'ємною частиною роботи актора над створенням художнього образу, в якому слово набуває правдивого дієвого значення, а художній образ на сцені стає яскравим і переконливим, – є комплексний аналіз ролі. Іншими словами, основним підґрунтям роботи актора над роллю є ретельний аналіз твору і окремої ролі в цьому творі, що містить в собі логічний і орфоепічний аналіз ролі. Отже, при розробці методики навчання роботи над роллю як невід'ємної частини створення художнього образу рекомендуємо акцентувати увагу студентів на наступному:

1. Ретельний ідейний аналіз твору та ролі подає інформацію, що дозволяє акторові будувати основні риси характеру, мовні, пластичні та зовнішні характеристики ролі. Актор повинен бачити героя в перспективі розвитку основного конфлікту, що дає чітку уяву глядачеві про створений актором художній образ.
2. Актор повинен ретельно вивчити драматургічний матеріал. Звернути увагу на автора та ознайомитися з режисерським баченням твору. Намагатися дотримуватися у створенні художнього образу головної ідеї вистави та окремої ролі. 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. Потрібно пам'ятати, що роль повинна мати перспективу і кінцеву мету – надзавдання. Провести логічний, орфоепічний аналіз тексту ролі, перевірити в орфоепічному словнику точність наголосів в складних словах.
4. Акцентувати увагу на уяві та фантазії. Глядач повинен бачити картини життя у розповіді актора. Якщо актор не бачить за словами реальних або уявних подій, то їх не побачить і глядач. Актор повинен завжди тренувати внутрішнє бачення, необхідну увагу.
5. Актор повинен мати особисте ставлення до свого героя і подій драматичного твору. Ставлення, народжуючи відчуття, зумовлює

активність словесної дії. Не існувати на сцені з готовими думками, словами, висновками, а намагатися разом з глядачами думати, шукати, вирішувати, тобто, жити «тут і зараз» життям свого героя.

**Література:**

1. Станиславский К. С. *Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1989.*
2. Зверева Н. А., Ливнев Д. Г. *Словарь театральных терминов (создание актерского образа). – М.: ГИТИС, 2007. – 136 с.*
3. Станиславский К. С. *Работа актера над собой. – 2015. – Т. 4. с. 125; Т. 5. с. 525, 640; Т. 7 с. 147.*
4. *Семантизація категорії мовчання в англomовному художньому дискурсі: Монографія. – Новая книга, 2008. – 29 с.*
5. *МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии. – Московский Художественный Театр, 2010. – С. 222 – 235.*
6. Белицкая А. А. *О роли хезитационных пауз в спонтанной речи // Филология и литературоведение. – 2014. – № 2.*

**References:**

1. *Stanislavskii K. S. Sobraenie sochinienii: V 9 t. M.: Iskusstvo, 1989.*
2. *Zvereva N. A., Livnev D. G. Slovar' teatralnykh terminov (sozdaniie akterskogo obraza). – M.: GITIS, 2007. – 136 s.*
3. *Stanislavskii K. S. Rabota aktera nad soboi. – 2015. – T. 4. s. 125; T. 5. s. 525, 640; T. 7 s. 147.*
4. *Semantyzaciia katehorii movchannia v anhlomovnomu khudorzhniiomu dyskursi: Monohrafiia. – Novaiia kniga, 2008. – 29 s.*
5. *MHAT Vtoroi. Opyt vosstanovleniia biografii. – Moskovskii Khudorzhestviennyi Teatr, 2010. – S. 222 – 235.*
6. *Belitskaiia A. A. O roli khezytatsyonnykh pazv v spontannoi rechi // Filologiiia i literaturoviedieniie. – 2014. – № 2.*