

16. Rylkova G. *The Archaeology of anxiety : The Russian Silver Age and its legacy*. Pittsburgh : University of Pittsburgh press, 2007, 256 p.

REFERENCES

1. Blok, L. (1987). *Klassicheskiy tanets: Istoriya i sovremennost'* [Classical dance: History and modernity], Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
2. Grigorovich, Iu (Ed.). (1981). *Balet: Entsiklopediya* [Ballet: Encyclopedia], Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
3. Degen, A., and Stupnikov, I. (1988). *Leningradskiy balet. 1917–1987: Slovar'-spravochnik* [Leningrad ballet. 1917–1987: dictionary directory], Leningrad: Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
4. Korolek, B. (2017). Bolt. 1931. *Mariinskii teatr* [Mariinsky Theatre], November 20, available at: <https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/shostakovich111/bolt> (access date 26.03.2019).
5. Krasovskaya, V. (1989). *Vaganova* [Vaganova], Leningrad: Iskusstvo. (in Russian).
6. Kremshchenskaya, G. (1981). *Agrippina Yakovlevna Vaganova* [Agrippina Yakovlevna Vaganova], Leningrad: Iskusstvo. (in Russian).
7. Lavrovskiy, L. (1983). *Dokumenty, stat'i, vospominaniya* [Documents, articles, memories], Moscow: Vserossiyskoe teatralnoe obshchestvo. (in Russian).
8. Orzhychenko, I. (1974). The sound of music. *Vechirniy Kyiv* [Evening Kyiv], April 4. (in Ukrainian).
9. Pozdniakova, E. (1979). The mystery of the white swan. *Pravda Ukrainy* [The Truth of Ukraine], March 8. (in Russian).
10. Samoilenko, L. (1976). The lessons of beautiful. *Vechirniy Kyiv* [Evening Kyiv], October 6. (in Ukrainian).
11. Sollertinskiy, I. (1973). *Stat'i o balete* [The articles about ballet], Leningrad: Muzyka. (in Russian).
12. Stanishevskiy, Iu. (1996). A very authoritative gala concert. *Zerkalo nedeli* [Mirror Weekly], September 21. (in Russian).
13. Surits, E. (1966). *Vse o balete* [All about ballet], Moscow, Leningrad: Muzyka. (in Russian).
14. Turkevych, V. (1999). *Khoreografichne mystetstvo Ukrainy u personalitiakh: bibliografichnyi dovidnyk* [The choreographic art of Ukraine through personalities: bibliographical guide], Kyiv: Biohrafichnyi instytut NAN Ukrainy. (in Ukrainian).
15. Sheremet'evskaia, N. (1976). Young ballet theatres, *Sovetskiy baletnyy teatr. 1917–1967* [The Soviet ballet theatre. 1917–1967], Moscow: Iskusstvo, pp. 155–217. (in Russian).
16. Rylkova, G. (2007). *The Archaeology of anxiety: The Russian Silver Age and its legacy*. Pittsburgh: University of Pittsburgh press. (in English).

УДК 792.071

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.23>

Маргарита Васишин

<https://orcid.org/0000-0002-2653-8162>

асистент

Тернопільський національний педагогічний університет

імені Володимира Гнатюка

aktoro4ka@gmail.com

**РОЛЬ ПАНАСА САКСАГАНСЬКОГО У ФОРМУВАННІ
УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ ТА СЛОВЕСНОЇ ДІЇ**

У статті висвітлено роль одного з корифеїв українського театру, актора, режисера, педагога Панаса Карповича Саксаганського у розвитку і становленні українського сценічного

слова. Охарактеризовано методику роботи Саксаганського-актора над сценічним мовленням. Проаналізовано його значення у розвитку словесної дії на сценах українських театрів.

Ключові слова: Панас Саксаганський, сценічна мова, театр, актор, словесна дія.

Маргарита Васишин

асистент

Тернопольский национальный педагогический университет
имени Владимира Гнатюка

РОЛЬ ПАНАСА САКСАГАНСКОГО В ФОРМИРОВАНИИ УКРАИНСКОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ И СЛОВЕСНОГО ДЕЙСТВИЯ

В статье освещена роль одного из корифеев украинского театра, актера, режиссера, педагога Панаса Карповича Саксаганского в развитии и становлении украинского сценического слова. Охарактеризовано методику работы Саксаганского-актера над сценической речью. Проанализировано его значение в развитии словесного действия на сценах украинских театров.

Ключевые слова: Панас Саксаганский, сценическая речь, театр, актер, словесное действие.

Marharyta Vasylyshyn

assistant

Ternopil Volodymyr Hnatyuk National
Pedagogical University

THE ROLE OF PANAS SAKSAGANSKY IN THE FORMATION OF UKRAINIAN STAGE SPEECH AND VERBAL ACTION

Improving the linguistic culture of the people occupies a significant place in preserving national identity. At all times, a significant educational role in this area belonged to the theatre.

The article highlights the role of one of the leaders of the Ukrainian theatre, an actor, a director, a teacher Panas Saksagansky in the development and formation of the Ukrainian stage speech.

Practical activity of P. Saksagansky and his theoretical works were especially significant in the development of the realistic scenic Ukrainian speech.

Based on his work on numerous roles, Panas Saksagansky has developed a rule – do not rely solely on talent, although he did not imagine that creative success can exist without talent. Likewise, he did not rely solely on his inspiration, although he demonstrated masterpieces with high inspirational performance.

Panas Saksagansky tried to be the first in the history of the Ukrainian theatre, who theoretically summarise the laws of verbal action. Unfortunately, the conditions in which the Ukrainian theatre was in the XIX century did not contribute to his intentions (the term “a verbal action” was introduced into the theatrical practice by K. Stanislavsky).

P. Saksagansky did not study at the theatre school, that is why he faced with many difficulties in the Ukrainian theatre. It prompted him to work hard on himself. Over the years and practice, his technique of speech achieved virtuosity: this was one of the reasons of his high performing skills.

Panas Saksagansky attached special importance to vocal expression. Though the actor had serious natural voice data, it did not reassure him: he was working to improve the sound of words throughout his life. Panas Saksagansky comprehensively developed the expressiveness and flexibility of the voice, the force of sound, he constantly expanded the range of sound.

He paid particular attention to the study of the author's text. Panas Saksagansky was interested not only in social and domestic specificity of the image, but also the author's outlook, the era, the environment. Saksagansky knowing censorship obstacles persistently protects the author's text from arbitrary interference and alterations. He demanded from the actors not only absolutely

clear and accurate study of the text, but its meaning, because actors often do not care about understanding the lexical meaning of the words.

In his acting work Saksagansky created a whole gallery of peculiar "linguistic portraits" and used for this a rich palette of his voice.

Simultaneously with acting, P. Saksagansky for the first time in the history of the Ukrainian theatre tried to theoretically summarise the laws of verbal action. In his writings about work on the role, he paid special attention to the scenic word.

Panas Saksagansky used diction and timbre modulations, pauses, accents, rhythmic for creating scenes script speech for creating scores of the stage speech. But this technical perfection of the stage speech was used to reveal the different spiritual world of characters, their class and ideological positions.

Practical activity of Saksagansky and his theoretical works were focused on improving the cultural level of the stage speech.

Keywords: *Panas Saksagansky, stage speech, theatre, actor, verbal action.*

Істотне місце у збереженні національної ідентичності посідає підвищення мовної культури народу. В усі часи значна виховна роль у цій царині належала театру. Реалізація й прагнення збагатити й розширити культурний і духовний рівень акторів не можливе без аналізу здобутків у сценічному мовленні видатних митців та корифеїв театральної справи.

У сучасній науковій літературі практично немає досліджень, в яких би детально простежувався розвиток сценічної мови та її основних засобів виразності. Проте стало тенденцією простежувати проблеми українського сценічного слова. Значним набутком у розвитку сценічної мови та словесної дії є теоретичні погляди і практичний досвід видатних митців вітчизняного й зарубіжного театру, зокрема, К. С. Станіславського, В. І. Немировича-Данченка, Леся Курбаса, Єжи Гротовського, творча та педагогічна спадщина фундаторів українського театрального мистецтва – П. К. Саксаганського, М. Л. Кропивницького, М. К. Садовського, М. К. Заньковецької, А. М. Бучми, Г. М. Юри, І. О. Мар'яненка та ін. На сучасному етапі науково-методичну базу становлять посібники: Т. Нечасенко [3], А. Гладишевої [1], М. Ігнатюк, М. Сулятицького [2], Р. Черкашина [7] та ін.

Особливе значення для становлення реалістичної української сценічної мови мали практична діяльність П. К. Саксаганського, його теоретичні праці [6] та спогади митців про нього [4; 5].

Мета статті – висвітлити роль одного з корифеїв українського театру, актора, режисера, педагога Панаса Карповича Саксаганського у розвитку та формуванні українського сценічного слова і значимості словесної дії.

Панас Саксаганський, плекаючи свою мрію про перший розумний, моральний та загальнодоступний театр, був переконаний: "Театр, як трибуна і школа, має ще один надзвичайно цінний плюс: він може в один раз, однією виставою охопити незрівнянно більш численну аудиторію слухачів, ніж це може зробити інша освітня інституція" [6, с. 147].

У роботі над численними ролями Панас Карпович виробив собі правило – не покладатися тільки на талант, хоча й не мислив творчого успіху поза талантом. Так само він не покладался лише на своє натхнення, хоча демонстрував шедеври високонатхненого виконання. Досконале опрацювання, точне, за певними мізансценами, фіксування ролі, поєднання глибини широкого узагальнення, на основі життєвого досвіду, з детальним розробленням, філігранним шліфуванням кожної риси сценічного образу, – було законом акторської діяльності Саксаганського. І понад усе – правда життя [6, с. 11].

Ще на початку свого творчого шляху Панас Карпович багато аналізував, переосмислював західноєвропейських теоретиків – Г.-Е. Лессінга та Д. Дідро. Критично розглядав брехтівську теорію удавання: "За цією теорією виходить, що треба тільки вміти майстерно удавати чужі почування. А я бачив, що деякі з наших видатних артистів плакали на сцені справжніми сльозами. Я відчував, що це краще, ніж майстерне удавання. Я хотів зрозуміти, на чиему боці правда, хотів уявити собі, як можуть ці артисти доходити до такої натуральності на сцені, як вони можуть так перевтілюватись" [6, с. 83].

Панас Саксаганський першим в історії українського театру намагався теоретично узагальнити закони словесної дії¹ та її нормативності. На жаль, умови, в яких перебував український театр XIX століття, не сприяли його задумам.

У своїх працях про мистецтво актора і режисера він зазначив: “Я віддав і багато часу на вироблення чіткої дикції. Чіткість вимови – важлива річ, коли актор чітко вимовляє на сцені, то ні одне слово не пропадає для публіки і між ним та глядачами ніколи не припиняється близький контакт. А кому цікаво слухати актора, який тихо і невразно щось мимрить собі під носом?” [6, с. 129]. “Уміти просто і красиво говорити – ціла наука, в якій мають бути свої закони. Ці закони сформулював і ґрунтовно дослідив К. С. Станіславський. У його вченні про словесну дію зовнішня техніка мови (дихання, голос, дикція, орфоепія) є основним компонентом справжньої творчості. “Хороша дикція потрібна для ясної думки – ці вимоги він ставив як до драматичних акторів, так і до співаків. Роботі над мовою присвячувалась більшість репетицій” [1, с. 6]. Послідовність роботи П. Саксаганського над мовою: вивчення тексту п’єси й розуміння теми, ідеї, конфлікту, визначення подій та логіки мислення; перетворення слів автора на сценічну дію; створення яскравого і виразного підтексту й кіноплівки бачень.

У житті словесну дію стимулюють ті чи інші обставини, потреби, бажання, плани, мрії. На сцені словесна дія підпорядковується творчій меті. Ще до того, як розпочинається словесна дія, в свідомості людини виникає певна внутрішня установка: попередній, загальний план мовлення. На його основі потрібні слова відшукуються і складаються у фрази самі собою, а голос слухняно підкоряється їх змістові. Мова тече вільно, невимушено, і лише коли губиться внутрішня логіка думки або не відразу спливає в пам’яті точне слово, словесна дія наче спотикається об внутрішню перепону. Протилежністю словесної дії у сценічній мові є формальне словоговоріння, бездумне проказування вивчених напам’ять слів, що втратили свіжість думки і вже не збуджують щирого почуття.

Слова в жодному разі не можна вимовляти бездумно. Читець повинен щоразу знов і знов жити текст власними внутрішніми баченнями образної уяви, наповнюючи наперед вивчені слова свіжістю думки, живими асоціаціями емоційної пам’яті.

Із самого початку своєї творчості Панас Саксаганський боровся з патяканням на сцені, “дражнінням хохла”. У листі “До театральної молоді” згодом, уже в радянський час, написав: “Селянин” на сцені виходив якимсь страшним опудалом, говорив... обов’язково неприродним грубим голосом, при тому кривив рота набік, ставив у роті язик спеціальним способом, і коли вимовляв слова, то виходило якесь потворне патякання. Не розумію, чому їм всім здавалось таким смішним і дотепним виставляти нашого селянина таким дурним, та ще з такою каліченою мовою! Це огидне патякання тривало на сцені й протягом довгих, довгих років” [6, с. 95–96].

Панас Саксаганський не навчався у театральній школі й зустрівся з багатьма труднощами в українському театрі, що спонукало його до наполегливої роботи над собою. З роками та практикою його техніка мови досягала віртуозності: саме це було одним із чинників високої виконавської майстерності. Актор постійно удосконалював дикцію, багато працював над диханням, голосом, використовуючи для цього вокальні вправи, читаючи уривки з поем Гомера, написаних гекзаметром, монологи з драм Шекспіра і Шиллера. Тому так легко і природно виголошував на безперервному диханні тиради текстів.

Необхідно відзначити підвищену яскравість і чистоту вимови П. Саксаганським тексту своїх ролей. “Я не можу пригадати жодної дикційної вади у Саксаганського, – згадує Б. В. Романицький. – І в подачі характерного звукового та дикційного обрамлення образу, і в інтонаційних спогадах, і в півтонах розмовної й іноді психологічної подачі слова, і в сценах найвищого горіння, і в напруженні пристрасного шепоту, і в грайливості легкої комедії, і у винятково блискучому вмінні артиста подавати крещендо, і в скоромовці, і в мові широкого білого вірша, – словом, у всій багатющій і безконецній барвистості сценічної мови – скрізь допомагала Панасові Карповичу його виняткова дикційна вправність. Вона ніколи не зраджувала йому” [5, с. 157–158].

¹ Термін “словесна дія” увів у театральну практику К. С. Станіславський.

Особливого значення надавав П. Саксаганський голосовій виразності. І хоч актор мав неабиякі природні голосові дані, це не заспокоювало його: над поліпшенням звучання слова він працював упродовж усього життя. Панас Саксаганський всебічно розвивав виразність і гнучкість голосу, силу звуку та його забарвлення, постійно розширював діапазон звучання. “Муштра всього тіла і язика забирала в мене багато часу і доводила мене часто до фізичної втоми”, – зізнавався він пізніше” [6, с. 135].

У своїй акторській роботі П. Саксаганський створив галерею своєрідних “мовних портретів”, використовуючи для цього багатющу палітру голосу.

Працюючи над партитурою сценічної мови, Панас Карпович використовував дикційні, тембральні модуляції, паузи, акценти, ритміку. Але ця технічна досконалість сценічної мови не була самоціллю, а служила для виявлення різного духовного світу персонажів, їх класових та ідейних позицій.

Видатний український поет і вчений М. Т. Рильський наголосив: “Саксаганський-артист працював ненастанно. Його акуратність у ставленні до роботи ввійшла в прислів'я. Коли другий велетень українського театру, брат Панаса Карповича і по крові, і по сцені – Микола Садовський – іноді, покладаючись на свій величезний досвід і колосальний темперамент, дозволяв собі “грати під суфлера” або імпровізувати слова ролі, то Саксаганський, як правило, завжди точно знав не тільки свою роль, а і всю п'єсу” [4, с. 111].

Особливу увагу Панас Саксаганський приділяв вивченню авторського тексту; його цікавили не тільки соціальна та побутова конкретність образу, а й світогляд автора, епоха, середовище. Добре знаючи цензурні перепони, П. Саксаганський наполегливо захищав авторський текст від довільного втручання і переробок. Він вимагав від акторів не тільки абсолютно чіткого і точного вивчення тексту, а і його смислового навантаження, бо часто актори не дбають про розуміння лексичного значення слова. “Наприклад, вимовляють на сцені назву “Єрмолой” неправильно, кажучи “Єрмолай”, не усвідомивши, що означає це слово, і що це не є ім'я Єрмолая, а назва книжки, яка навчала крючкового співу, тобто співу по нотах” [6, с. 90].

Одночасно з акторською діяльністю П. Саксаганський уперше в історії українського театру намагався теоретично узагальнити закони словесної дії. У працях про роботу над роллю особливу увагу він приділяв сценічному слову. В “подачі слова”, тональності, акцентуванні митець вбачав дуже відповідальну роботу актора як щодо розкриття і втілення авторського задуму, так і щодо тлумачення образу героя. Крім того, вважав за необхідне, разом із створенням зовнішньої і внутрішньої характеристик персонажів, подачу слова також поділяти на внутрішню і зовнішню техніку роботи над словом. Зовнішня техніка – це голос, дихання, дикція, логічний розбір. При оволодінні ж внутрішньою технікою весь текст ролі він поділяв на три категорії слів: високодинамічні, динамічні та службові: “Слова службового та вирішального значення не можуть вимовлятися однаковим тоном. Потрібна нюансування слів. Я не кажу, що всі динамічні слова вимагають обов'язкового підвищеного голосу, крику. Треба уникати одноманітності в звучанні голосу. Одноманітність обезбарвлює мову і заважає виділити головне і цікаве” [6, с. 132].

Говорячи про нюансування, темп, впевненість і твердість тону, П. Саксаганський підкреслював, що створити закон про інтонації неможливо, бо “багато тут залежить від тону, а тон, на превеликий жаль, умирає разом з артистом” [6, с. 89].

Використовуючи великий досвід створення сценічних реалістичних образів, П. Саксаганський прийшов до висновку, що міміка, вираз очей, жести, хода – все це мусить діяти в цілковитій погодженості зі словом.

Положення П. Саксаганського практично реалізували в репетиційній роботі, а також “на вечорницях”, де молоді актори у вільний час збиралися для розширення професійних знань і вдосконалення акторської майстерності.

Сьогодні неймовірно часто можна помітити нехтування сталими нормами української мови, недбале ставлення як акторів, так і режисерів. Український театр, як театр передусім народний, спирається на традиції усної народної творчості. Варто усвідомити, що театр – це

живий процес. Необхідно простежувати тенденції розвитку усного народного мовлення і вироблення певних норм сценічної мови.

Отже, роль Панаса Саксаганського у формуванні української сценічної мови та словесної дії відіграла важливе значення у подальшому їх розвитку. Адже функціонування на сцені власне української мови, на думку фахівців, жорсткий мовний режим у театрі – справа необхідна, однак, на жаль, сьогодні недосяжна. За оцінками експертів, мова, яка звучить зі сцени, не є сповна українською – так само, як у російськомовних театрах вона давно вже не цілком російська. І саме в невичерпних джерелах образної поетичної народної мови, яку впроваджував на сцені П. Саксаганський, збагачується не лише словник, а й сама система художнього мислення акторів. Висока культура мови, її досконалість сприяють розвиткові художньо-реалістичного українського мовлення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гладисхева А. О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність. Навч. посібник. Київ : Вид-во “Червона Рута-турс”, 2007. 264 с.
2. Ігнатюк М. М., Сулятицький М. І. Свічадо зореслова : посібник-хрестоматія зі сценічної мови для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. 532 с.
3. Нечаєнко Т. В. Словесна дія : Основи техніки мовлення : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. культури і мистецтв. Київ : НАКККіМ, 2000. 133 с.
4. Рильський М. Т. Панас Саксаганський. Спогади про Панаса Саксаганського : Збірник / Упоряд., вступ. стаття, приміт. Р. Я. Пилипчука. Київ : Мистецтво, 1984. С. 109–113.
5. Романицький Б. В. Спогади про Панаса Карповича Саксаганського. Спогади про Панаса Саксаганського : Збірник / Упоряд., вступ. стаття, приміт. Р. Я. Пилипчука. Київ : Мистецтво, 1984. С. 144–171.
6. Саксаганський П. К. Думки про театр / Упоряд. М. Дібровецька, вступ. стаття Ю. Костюка. Київ, 1955. 232 с.
7. Черкашин Р. О. Художнє слово на сцені. Київ: Вища школа, 1989. 324 с.

REFERENCES

1. Gladysheva, A. O. (2007). *Stsenichna mova. Dyktsiina ta orfoepichna normatyvnist. Navch. posibnyk* [Scenic language. Dictation and orphoepic normality. Tutorial], Kyiv, Publishing House “Chervona Ruta-Tours”. (in Ukrainian).
2. Ihnatiuk, M. M. and Suliatytskyi, M. I. (2011). *Svichado zoreslova: Posibnyk-khrestomatiia zi stsenichno movy dlia studentiv vyshchyykh navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv* [Svichado is on fire: Handbook-textbook from the stage language for students of higher educational institutions of culture and arts], Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. (in Ukrainian).
3. Nechaienko, T. V. (2000). *Slovesna diia: Osnovy tekhniky movlennia: Navch. posib. dlia stud. vyshch. navch. zakl. kultury i mystetstv* [Verbal action: Fundamentals of broadcasting technology: Teaching. manual for the stud higher education institutions of culture and arts], Kyiv, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. (in Ukrainian).
4. Ryl'skyi, M. T. (1984). *Panas Saksagansky, Spohady pro Panasa Saksahanskoho: Zbirnyk* [Memories about Panas Saksagansky: Collection], Compilation, introductory article, notes R. Ya. Pylypchuk, Kyiv: Mystetstvo, pp. 109–113. (in Ukrainian).
5. Romanytskyi, B. V. (1984). *Memories about Panas Karpovych Saksagansky, Spohady pro Panasa Saksahanskoho: Zbirnyk* [Memories about Panas Saksagansky: Collection], Compilation, introductory article, notes R. Ya. Pylypchuk, Kyiv: Mystetstvo, pp. 144–172. (in Ukrainian).
6. Saksagansky, P. K. (1955). *Dumky pro teatr* [Thoughts about the theater], Compiled by M. Dibrovetska, introductory article Yu. Kostiuk, Kyiv. (in Ukrainian).
7. Cherkashyn, R. O. (1989). *Khudozhnie slovo na stseni* [Artistic word on stage], Kyiv: Vyscha shkola. (in Ukrainian).