

РОЗДІЛ 4 – ПРОБЛЕМИ ПЕДАГОГІКИ ВИЩОЇ ШКОЛИ

УДК 792.2.027.2: 781.68

DOI <https://doi.org/10.26661/2522-4360-2018-1-29-11>

ВИРАЗНІ ЗАСОБИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ХУДОЖНІЙ ЦІЛІСНОСТІ ДРАМАТИЧНОГО СПЕКТАКЛЮ (МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ)

Гердова Т. С., к. мистецтв., ст. викладач

Запорізький національний університет, вул. Жуковського, 66, м. Запоріжжя, Україна

gerdova77806@gmail.com

У статті порушені питання удосконалення виконавських засобів та методів вирішення художніх завдань у театральній практиці. У практичній площині взаємозбагачення виконавських засобів розглянуто ритм як засіб організації різних рівнів художньої цілісності твору, обґрунтовано доцільність співставлення ритмо-структурних елементів музичної мови та художньо-літературної, відносну залежність ритмо-інтонаційних та синтаксичних форм, зв'язок ритмічного акцентування зі смисловим членуванням у просодії літературно-художнього тексту драматичної вистави.

Ключові слова: музичне мистецтво, театральне-драматичне мистецтво, засоби виразності, вербальний текст, ритмо-інтонаційні форми, ритмічне акцентування.

EXPRESSIVE MEANS OF MUSICAL ART IN THE ARTISTIC INTEGRITY OF DRAMATIC SPECTACLE (METHODICAL ASPECT)

Herdova T. S., PhD in Arts Study, Senior Lecturer

Zaporizhzhia National University, Zhukovsky str., 66, Zaporizhzhia, Ukraine

gerdova77806@gmail.com

The article represents the problem of improving the performing means and methods for solving artistic problems in the theatrical-acting practice. For the solution of this problem the expressive means of musical art are chosen as a potential basis. The relevance of this task is determined by the increasing trend of visualization of various types of information, the influence of modern currents on the theatrical art of the classical trend, the necessity to enrich the methods of creative work of an actor. The article deals with the following problems: to reveal the related qualities of musical and the actrical? arts, to substantiate the possibility of using the means of rhythmic organization of a musical work in the context of a dramatic performance, to consider the specificity of the tempo-rhythmic means of expressiveness at the different scale levels of the integrity of the performance's dramatic basis. Related properties of the dramatic and musical arts are their hermeneutic nature and processuality. The rhythm is considered as a means of organizing different levels of the artistic integrity of musical and dramatic works. Hermeneutical nature determines the necessity of the intermediary – a musician-performer or an actor. Their function is to decode the artistic ideas of the text. The result of the creative interpretation of the author's text is a single-existing version of the work of art. Both the actor and the musician-performer have to solve the common tasks of realizing the work as an artistic integrity and studying the rhythmic means of its organization. Rhythm as an organizing means is considered at the scale levels of the whole work, the separate phrases and at the phonetic level. In the conditions of the compositional rhythm, the parts (sections, large constructions) of the composition become the units of movement. In this case, the tempo as the regulator of time units acquires the greatest organizing importance. If there is no genre in the dramatic work of the genre, only the dynamics of the development of the artistic idea is the regulator of the tempo. At the syntactic level there are the common features of musical and verbal structural units (motives, phrases, sentences). Whereas the sounding rhythmic forms (phrasing, intonation, articulation) are relatively independent from grammatical ones. In the game of discrepancies between syntactic and rhythmic divisions the performing articulation plays the significance role. At the phonetic level, the acceptance as the correlation of sounds in terms of severity and weight is pointed out as the rhythmic means of organization. It is indicated in the different role of this means in musical and verbal works. In the first case, it is the creation of a metric canvas, and in the second one, the semantic accentuate of a speech stream. In the conclusions it is noted: the expressive possibilities of the musical rhythm form, the musical and semantic performing potential of the actor. The interpreting potential of the speech structure of a dramatic work determines the necessity to make a rhythmic and

sense-emphasis analysis of the verbal text. The game of syntactic formulas and sense-accent, rhythmic division represents one of the possible problems of scientific study of theatrical art. In the training of future actors, the optional subjects (such as vocal training, playing a musical instrument, etc.) should be directed to the development of acoustic skills of the rhythmic organization of artistic speech (musical and verbal).

Key words: musical art, dramatic art, facilities of expressiveness, verbal text, rhythmic intonation forms, rhythmic accenting.

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.

Це дослідження присвячено проблемі визначення та обґрунтування поля пошуків нових виразних можливостей утілення художньої ідеї драматичної вистави. Рівнозначними складовими вистави є візуальний ряд та літературно-художня складова. Остання, з точки зору виразних можливостей, як правило, не привертала увагу театрознавців, проте завдяки принциповій процесуальності акторського втілення вона потенційно концентрує численні варіативно-інтерпретаційні можливості художнього задуму. Виходячи із цього, найбільш оптимальним шляхом вивчення виразних можливостей видається аналіз художньо-просодійних засобів виразності та співставлення останніх із музичними засобами.

Актуальність означеної роботи включає два аспекти – зовнішній та внутрішній. Для зовнішнього важливість означеної проблеми зумовлюється необхідністю виживання та розвитку академічного театрального мистецтва в сучасних умовах засилля масової культури. Внутрішній аспект, частково пов'язаний із зовнішнім, однак не тотожний йому, полягає в природньому внутрішньому розвитку театрально-драматичного мистецтва, що вимагає постійного оновлення художніх ідей та виразних засобів. У ХХ – ХХІ ст. на баланс двох складових драматичного мистецтва – сценічної (візуальної) та літературної (вербально-звукової) – впливають такі чинники: загальнокультурна тенденція візуалізації (зростання ролі видовищності, занепад інтересу до художньої літератури тощо); модерністські та авангардистські експерименти у театральному мистецтві; сприйнятливості психіки до зорового ряду. Ці фактори закономірно знизили увагу до літературно-драматургічного компоненту. Проте його недооцінка збіднює змістовний бік драматичної вистави [1].

Як і всі інші засоби виразності у драматичній виставі, вербально-звукове втілення літературно-драматургічного компоненту вимагає оновлення й удосконалення: разом із ускладненням художньої задачі засоби художньої виразності змінюються і розвиваються, а їх (засобів) розвиток зі свого боку є стимулом для удосконалення художньої ідеї. Тому збагачення й розширення творчих засобів виразності є завжди внутрішньо актуальним процесом, у якому суттєвим є аналітичний підхід у визначенні потенційної бази.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання цієї проблеми й на які спирається автор.

Здебільшого проблема мовленнєвої виразності драматичної вистави розглядалась у працях режисерів і театрознавців 20-30-х рр. ХХ ст. (В. Всеволодський-Гернгросс, А. Гвоздьов, Д. Коровяков, Вс. Мейерхольд та ін.), однак ця традиція була перервана. Тема просодії¹ художнього тексту в цей період отримала розвиток у роботах філологів (С. Бернштейн, Б. Томашевський, Ф. Дворнік та ін.). Сучасні наукові дослідження українських авторів у галузі театрального мистецтва присвячені іншим питанням, як-от: жанрово-стильові засади та окремі персоналії українського театру (О. Боньковська, А. Веселовська, Т. Жицька); проблеми акторської творчості та інтерпретації (М. Барнич, М. Гарбузюк); композиційні принципи та художні моделі національного драматичного театру (Г. Липова, О. Островерх) та ін. Проте згадані науковці не розглядали питання просодійного втілення літературно-драматургічної основи вистави.

¹ У даному контексті найбільший інтерес має смислорозрізнавальна функція просодії як системи фонетичних засобів та таких її компонентів, як мовленнєва мелодика, наголос, тембральні характеристики, ритм.

Певний розвиток питання інтонації та ритму художньої прози отримали в дослідженнях філологів (І. Болотян, М. Гіршман, Н. Светозарова), а співвідношення музичної та вербальної мов – у працях музикознавців (Б. Асаф'єв, Є. Назайкінський, М. Харлап). Але проблематика саме акторського інтонаційного осмислення літературно-драматургічної складової вистави залишилася поза зоною уваги науковців.

Отже, розрив між лінгвістичними, музикознавчими дослідженнями й театральньо-сценічною практикою залишає відкритим для театрознавчих праць поле дослідження акторсько-просодійних можливостей інтерпретації на перетині вказаних наук і театральньо-практичної діяльності.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячена стаття. Формулювання цілей статті (постановка завдання).

Метою статті є аналіз та характеристика деяких засобів виразності в драматичній виставі через їх співставлення з відповідними засобами музичного мистецтва, а завданнями є: 1) виявити спільні риси музичних і вербальних ритмо-структурних одиниць; 2) обґрунтувати специфіку озвучених музичних та вербальних ритмічних форм (фразувальної, інтонаційної, артикуляційної).

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів.

Концентруючи аналітичний погляд на літературно-драматургічній складовій вистави, можна виходити з її принципової процесуальності. Такий підхід передбачає закономірне звернення до іншого часового виду мистецтва – музики. Тож у даному випадку розглянемо музичні виразні засоби як потенційну базу розширення акторсько-інтерпретаційних можливостей. Підставою для їх використання в художній цілісності драматичної вистави є загальні іманентні властивості обох видів мистецтва: а) обов'язкова наявність виконавця-інтерпретатора; б) процесуальність музичного і театрального мистецтва.

Інформаційно-семіотична природа обох видів мистецтва проявляється в кодуванні художнього смислу в системі знаків – музичних чи вербальних. Матеріально зафіксовані знаки складають текст, який не є тотожним з художнім твором. У музичному й театральному мистецтві прочитання авторського тексту, як духовно-сислового об'єкта, вимагає професійних навичок. Це вимагає існування посередника – музиканта-виконавця чи актора, до функцій якого входить розшифрування художніх ідей твору.

Необхідне переломлення (тобто інтерпретація) музичного або драматичного твору у психіці виконавця робить актуальним обидва напрями, які існують у сучасній інтерпретології: вивчення процесу виконавського співтворення художнього твору та розгляд одиної існуючої версії художнього твору, що існує зараз. Перший напрям значною мірою пов'язаний із дослідженням психічних процесів творчої свідомості. Об'єктом дослідження іншого напрямку є «... результат творчої дії, ... твір як факт, що вже відбувся» [4, с. 6].

Важливе досягнення наукової музикознавчої науки – осмислення музичного твору як художньої цілісності й розробка проблем її організації, а також вивчення окремих музично-мовленнєвих засобів саме в аспекті формування цього цілого. Аналогічні проблеми організації театрального дійства, як художнього цілого, ускладнюються його синтетичною природою: ціле складається з візуального ряду та озвученої літературної першооснови. Художня єдність сценічного дійства існує як обов'язкова відповідність виразності звукового ряду зоровій формі вистави.

Перед актором стоять ті ж самі завдання осмислення драматичного твору як художньої цілісності, у якій виразність вербально-просодійних засобів має не тільки поглиблювати виразність візуального «візерунка» драматичної вистави, а й реалізувати інші

інтерпретаційні можливості їх співвідношення – від різноплановості сценічного образу до формування нової конструкції художньої ідеї. Прикладом може слугувати осмислення В. Мейєрхольдом декламаційного боку постановки п'єси М. Метерлінка «Смерть Тентажиля» у вигляді «акустичного» плану твору [2, с. 207].

Усі можливі варіанти організації твору (музичного або драматичного) «запрограмовані» в тексті, тому важливою спільною рисою музичного виконавства й акторської творчості в інтелектуально-художній площині є професійна навичка осмислення й реалізації художніх ідей, «закодованих» у тексті.

Спорідненість цієї навички в наведених видах мистецтва дає змогу екстраполювати її з однієї сфери в іншу. Підґрунтям для такої екстраполяції слугують такі іманентні властивості музики і сценічного дійства, як процесуальність (що є наслідком повної або часткової належності до часових видів мистецтва) й озвучений мовленнєвий пласт твору – вербальний або музичний.

Процесуальність, як внутрішньо притаманна властивість музичного твору або театральної вистави, автоматично ставить питання часової організації, що конкретизується в організації ритмо-структурних одиниць – мотивів, фраз у музиці або частини речень у вербальній мові², речень. За основу доцільно взяти саме такі масштабні одиниці, оскільки зв'язок окремих звуків (що не є вигуками) або складів зі смыслом тексту є менш показовим, а на більших (аніж мотиви, фрази та речення) рівнях цілісності ритмічна організація музичного та сценічного творів проглядається з різною мірою виразності.

Засоби часової організації художнього твору (у цьому випадку сценічного) важливі у виконавській інтерпретації як фактор смислоутворювальний. З одного боку, іманентні властивості ритму (охоплення елементів мови на всіх рівнях організації цілісності, вияв ритму через інші елементи художньої тканини тощо), а з іншого, – спорідненість з його біологічними ритмами усього живого багаторазово посилює вплив на слухача. Яскравими прикладами комплексної дії ритмічної організації в галузі музичного мистецтва можуть бути «Болеро» М. Равеля, Сьома симфонія Д. Шостаковича. У симфонії №7, наприклад, середній епізод, що заміщує розробку, концентровано втілює силу енергетичного впливу ритму на сприйняття слухачів – усі інтонаційні та музично-артикуляційні засоби виразності примітивної, автоматизованої «теми нашестя» поєднуються, концентруються маршовою основою руху. Такий самий принцип організації застосований М. Равелем у «Болеро», лише з тією різницею, що ритмічною основою об'єднання стає характерна ритмо-формула іспанського народного танцю.

Якщо на масштабному рівні частини або її розділів вияв організуючої дії метру, як складової ритму в широкому розумінні слова, є очевидним, то кореляційне співставлення проявів ритму в масштабі художнього цілого і музичного твору³, і драматичного дає підстави для такого висновку: в обох випадках на рівні художнього цілого ритм набуває умовного характеру. У ситуації музичного твору ця метафоричність метру на рівні художнього цілого пояснюється відсутністю наскрізної метричної пульсації. Одиницями руху стають частини (розділи форми) композиції, роль регулятора часових одиниць отримує така складова ритму як темп, а також жанрова природа руху в кожному окремому випадку, а в кінцевому підсумку – архетип конкретного жанру.

У часовій організації цілісності літературної основи драматичного дійства з перелічених факторів проявляються не всі, а наявні можуть набувати специфічних особливостей. Так, поняття жанру, наприклад, має зовсім інше, далеке від проблем ритмічної організації, значення. Неможливою є й опора на будь-який архетип жанру. У ролі основи, що

² Надалі музичний термін «фраза» вживатиметься стосовно вербальної мови у розумінні «частина речення».

³ У цьому разі порівнюється *циклічний* музичний твір із драматичною виставою, що має кілька актів.

організовує, залишаються темпові характеристики, регулятором яких у ситуації драматичної вистави стає виключно динаміка розвитку художньої ідеї.

Тож найбільш важливими в організації художнього цілого і музичного твору, і драматичної вистави є такі мовленнєві сегменти, як слово, фраза, речення. Відзначені ритмо-структурні вербальні та музичні одиниці мають спільні риси внутрішньої організації. Так, в організації мотиву та слова спільною рисою є групування звуків навколо опорної, метрично сильної частки такту (в музиці) або навколо наголосу (у вербальному тексті); в організації фрази – наявність місцевої кульмінації як об'єднуючого центру; в організації речення – членування на складові частини.

Істотною для акторської просодії відмінністю цих структур між собою необхідно назвати обумовленість ритмо-побудови музичних одиниць певними специфічними факторами, а саме: умовами регулярно-акцентної ритміки, визначеністю звуковисотності, гармонічною логікою, а також артикуляційними авторськими вказівками. В організації вербальної мови відповідних факторів значно менше. Як результат цього в акторському інтерпретуванні художнього тексту зростає можливість незбігу мовленнєвої побудови з її ритмо-звуковою формою. Незбіг або ідентичність ритмічної форми тексту, що озвучується, та його формальної організації є інструментом пошуку відповідності ритмічної форми художньої мови зоровому ряду, характеру образу та ін. Можливість незбігу граматичної побудови мовленнєвих одиниць та озвученої їх ритмічної форми помітив музикознавець М. Харлап, який підкреслював: «... в усній емоційно забарвленій мові ритмічна форма відіграє самостійну роль, часто-густо більш значну, ніж роль синтаксичних норм» [6, с. 32].

«Гра» незбігу синтаксичного та ритмічного членувань і роль виконавської артикуляції в цьому процесі стали основою тривалої дискусії В. Мейєрхольда з Д. Коровяковим. За словами В. Мейєрхольда, робота над постановкою вистави «Смерть Тентажиля» за п'єсою М. Метерлінка надала режисеру можливість «... на досвіді перевірити силу художніх наголосів замість колишніх «логічних»» [3, с. 112]. За словами сучасних дослідників, логічні наголоси були головними засобами теоретика і майстра художнього читання Д. Коровякова [2].

Внутрішня полеміка В. Мейєрхольда з визнаним колегою була частиною його роздумів про зближення мовленнєвої просодії та музики. Осмислення музичного начала прозаїчної мови отримало подальший розвиток і в інших теоретичних роботах режисера (доповідь «Пушкін-драматург», «До теорії та техніки театру»).

Окрім ритмо-інтонаційних структур, у виконавській просодії зоною інтерпретаційних варіантів є всі різновиди акцентів. У музиці найважливішою характеристикою цього виразного засобу, за якою розподіляються види акцентів, виступає співвідношення з сильною часткою такту. Найбільш гостро виразні моменти створюються інтонаційним акцентом, що вступає в протиріччя із сильною часткою такту, тобто синкопою. Зрозуміло, що інтонаційне підкреслення будь-якої частки пов'язане зі смисловим акцентуванням, тобто з перебігом художньої ідеї.

Інтонаційне виокремлення слугує виразним засобом і мови вербальної. У музиці змістовне значення синкопи підкреслюється її закономірним співставленням з метричною сіткою, тобто міру підкреслення створює виконавська атака звуку та гучнісна динаміка. Однак в акторській художній просодії відсутність чіткої багаторівневої метричної пульсації надає інші просодійно-інтерпретаційні можливості. Вони полягають у можливості варіювати довготу звучання. У гіпертрофованому вигляді на масштабному рівні художнього цілого експерименти з часом у ситуації театральної вистави стали основним виразним засобом Р. Уїлсона. Проте в контексті проблеми цього дослідження особливого значення набуває підкреслення М. Харлапом зв'язку акцентування та семантики висловлювання [5].

Варіативний характер просодичної організації мови дає змогу виконавцю оперувати матеріалом відповідно до творчого бачення розвитку художньої ідеї.

Висновки з дослідження та перспективи подальших розвідок у заданому напрямі.

Найбільш очевидною зоною дії ритму в організації художнього тексту є синтаксичний рівень. Одиницями ритмічного руху є окремі слова, фрази та речення аналогічні музичним інтонаціям. Ритмічна, смисло-акцентна та формально-структурна організації вербального тексту можуть не збігатися. Їх співвідношення варіативне й пов'язане з виконавським осмисленням художньої ідеї твору. Виразні можливості музичного ритму складають потенційну базу виразних засобів інтерпретатора-актора.

Перспективою подальшого розвитку проблеми є компаративне вивчення виразних властивостей музичних ритмо-інтонаційних одиниць та відповідних елементів художньої мови, кола їх дії. У педагогічній площині проблема може бути розвинена як методика виховання у студентів-акторів слухових навичок аналізу ритмічної та інтонаційної просодії художнього тексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зацепкина В. В. Соотношение понятий драматический, драматургический, театральный текст. *Молодой учёный*: ежемес. науч. журн. широкого профиля. Казань: ООО «Издательство Молодой ученый», 2011. № 12 (35). С. 234–237.
2. Золотухин В. Колодец и колокол. О влиянии авторской декламации на исполнительскую (1905–1929). *Вопросы театра. Proscaenium*: сб. статей. Москва: «Lokus Standi», 2010. № 3–4. С. 205–231.
3. Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Москва: Искусство, 1968. Ч. 1. 243 с.
4. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование. Киев: Изд-во Киевской государственной консерватории, 1994. 156 с.
5. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. Москва: Музыка, 1986. 104 с.
6. Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики. *Проблемы музыкального ритма*: сб. статей / сост. В.Н. Холопова. Москва: Музыка, 1978. С. 15–36.

УДК 378. 091.12 – 047.22

DOI <https://doi.org/10.26661/2522-4360-2018-1-29-12>

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВИКЛАДАЧА ВИЩОЇ ШКОЛИ

Голованова Т. П., к. пед. н., доцент

Запорізький національний університет, вул. Жуковського, 66, м. Запоріжжя, Україна

tatyana1956@gmail.com

Ця стаття присвячена аналізу теоретичних засад професійної компетентності майбутнього викладача вищої школи. Дослідження та практика професійної та педагогічної компетентності в освіті зростають протягом останніх двох десятиліть. Велика частина цих зусиль зосереджена на розробці компетентностей шкільного вчителя. Розглянуті різні наукові підходи до кращого розуміння професійних компетенцій та професійної компетентності викладачів закладів вищої освіти.

Ключові слова: компетенція, компетентність, професійна компетентність, викладач закладу вищої школи.