

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ КІНО І
ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

КАФЕДРА СЦЕНІЧНОЇ МОВИ



ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

**«АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ СЛОВА НА СЦЕНІ:
ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ»**

17 березня 2026 року

КИЇВ
2026

ОРГАНІЗАТОР КОНФЕРЕНЦІЇ:

Кобзар Т.В., професор і завідувач кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, доцент, заслужена артистка України.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Кобзар Т.В., професор і завідувач кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, доцент, заслужена артистка України.

Губерначук В.Г., доцент кафедри сценічної мови, заслужений працівник культури України. Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні питання слова на сцені: традиції та сучасні тенденції» відбулася 17 березня 2026 року в Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. Присвячена дослідженню розвитку сценічного мовлення в контексті поєднання класичної театральної спадщини та новітніх мистецьких практик. Розглядалися питання мовної виразності, акторської майстерності, впливу культурних і технологічних змін на трансформацію сценічного слова.

За достовірність інформації в тезах, за правильне цитування джерел та посилання на них і за всі інші відомості відповідальними є автори.

Розповсюдження та тиражування без відповідного посилання заборонено.

© Кафедра сценічної мови КНУТКіТ
імені І. К. Карпенка-Карого, 2026

© Автори, 2026

ЗМІСТ

БІНСЄВА А. Онлайн-технології як допоміжний інструмент викладання дисципліни «Сценічна мова»: можливості та обмеження.....	5
ГРИНЧАК Г. Вплив соціальних мереж на мовленнєві навички майбутніх акторів	8
ГУБЕРНАЧУК В. Байка: взаємодія з глядачем.....	11
ЗАВАЛЬСЬКИЙ О. Вплив зовнішньої техніки актора на дієвість сценічного слова.....	15
ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА Д. Модифікація голосу народного героя європейського театру ляльок як одна з наріжних рис зовнішньої характерності.....	18
КОБЗАР Т. Українська фонетика в сценічному голосі: детермінанти акустичної виразності.....	21
КОРОТКОВА Р. Слово на сцені як інструмент впливу, що поєднує смислове навантаження з виправданістю дії.....	25
ЛИСІЙ О. Культурна інтеграція некультурної лексики: доцільність вживання та наслідки.....	28
ЛОКТИОНОВ Є. Від регламентації до свободи: психолінгвістичний аспект....	33
ЛОКТИОНОВА М. Про діалог у процесі навчання студентів акторського Відділення.....	36
МУСІЄНКО В. Вокальна підготовка актора як одна з фундаментальних складових формування фахової компетентності.....	39
НАГОРНИЙ М. Дикція та артикуляція при виконанні солоспівів студентами акторських курсів. Традиції та сучасні тенденції.....	42
ОВЧІЄВА Л. Слово між маскою і лялькою: комедія дель арте в театрі ляльок	45
ПІДЛІСНА Л. Мова - душа народу.....	49
СВИРИДЕНКО К. Специфіка роботи з голосом при підготовці акторів для театрів юного глядача.....	51
СЕМИРОЗУМЕНКО Л. Сценічність поетичного тексту: дієва функція	

слова у віршованому монолозі.....	55
СІЛЬЧЕНКО Т. Художня виразність голосу в театрі ляльок: від традиції до сучасних перформативних форм	60
СОРОКА І. Теоретичне осмислення підтексту в праці Романа Черкашина «Художнє читання. Техніка та логіка мови.....	63
СТЕПАНОВ В. Сценічне мовлення у контексті традицій музично-драматургічного синтезу.....	66
СУХОРУКОВА К. Мікрофонізація в сучасному драматичному театрі: конструктивні та деструктивні аспекти.....	69
ХОДАКІВСЬКА Е. Інтеграція вправ зі східних дихальних технік у систему мовно-голосового тренінгу актора.....	73
ШТЕФАН О. Трансформація сценічної мови в сучасному театральному просторі.....	76

БІНЄЄВА Алла,

*старший викладач кафедри сценічної мови.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ОНЛАЙН-ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ДОПОМІЖНИЙ ІНСТРУМЕНТ ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «СЦЕНІЧНА МОВА»: МОЖЛИВОСТІ ТА ОБМЕЖЕННЯ

Сучасні виклики в Україні – від безпекових загроз до вимушеної релокації учасників освітнього процесу – зумовили необхідність використання цифрового середовища в мистецькій освіті. Для дисципліни «Сценічна мова» онлайн-формат не може вважатися повноцінною альтернативою традиційній школі. Його застосування є виключно вимушеним кроком, спрямованим на підтримку неперервності тренінгу та запобігання повній зупинці навчального процесу в умовах кризових обставин [3; 8].

Викладання в дистанційному режимі має певну специфіку, що базується на конфлікті між фізичною природою предмета та технічними обмеженнями комунікаційних платформ. Основним ризиком є трансформація методів контролю: замість прямого акустичного сприйняття та тактильного коригування, викладач змушений покладатися на візуальну інтерпретацію через екран. Такий підхід є допустимим лише як тимчасовий захід, оскільки цифрові спотворення не дають можливості об'єктивно оцінити психофізичний стан студента.

Досвід використання цифрового середовища показує, що окремі розділи дисципліни можуть підтримуватися дистанційно без критичної втрати зв'язку між викладачем і студентом. Зокрема, робота над фонаційним диханням в онлайн-режимі дає змогу здійснювати лише візуальний моніторинг типу дихання, що є мінімально необхідним для недопущення грубих помилок у техніці [10; 1, с. 120]. Артикуляційна гімнастика та дикційний тренінг за умови використання якісної оптики надають можливість здійснювати нагляд за роботою мовленнєвого апарату.

Проте такий контроль є обмеженим, оскільки не дає повного уявлення про м'язову свободу всього тіла.

Особливу проблему становить технічна природа передачі звуку. Цифрове стиснення сигналу (аудиокомпресія), що використовується в сучасних платформах, налаштоване на розпізнавання людської мови як інформаційного потоку, а не як художнього інструменту. Це призводить до «зрізання» високих і низьких частот, нівелювання об'єму звуку та втрати обертонового багатства. Як наслідок, повноцінний розвиток резонаторної системи та виховання сценічної летючості голосу стають неможливими, оскільки викладач позбавлений можливості чути реальну акустичну здатність голосу студента [11].

Слуховий контроль за нормами орфоєпії та логічний аналіз тексту залишаються тими аспектами, де дистанційна форма дає змогу зберігати методичну послідовність у моменти, коли аудиторна робота є фізично неможливою [9; 2, с. 56]. Використання відеозаписів є лише допоміжним інструментом для самодіагностики, що допомагає підтримувати форму, але не замінює живого коригування з боку майстра [4; 5].

Отже, онлайн-технології слід розглядати лише як супутній інструмент, використання якого обмежене часовими межами кризового періоду. Стратегічною метою залишається повернення до аудиторних занять для забезпечення фахової якості підготовки актора.

Джерела та література

Алдошина І. А. *Основи психоакустики. (Аспекти сприйняття тембру та просторових характеристик звуку в цифрових системах).*

Барахтян М. М. (2025). *Техніка мовлення педагога.* Наукові записки УДУ імені М. Драгоманова.

Климова К. Я. (2006). *Основи культури і техніки мовлення.* Київ: Видавництво Ліра-К.

Кобзар Т. В. (2013). *Сценічна мова. Техніка мовлення.* Черкаси: Видавець Ю Чабаненко. 404 с.

Конівіцька Т. & ін. (2022). *Онлайн-платформи у розвитку ораторської майстерності. Проблеми освіти.* Вип. 2(97). С. 208-225.

Курило О. І. (2010). *Сценічне мовлення. Основи техніки мовлення та виразного читання.* Львів: Сполом. 240 с.

Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого [Електронний ресурс]. URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/index>

Подворнюк О. О. (2013). *Збірник тренувальних вправ. Техніка мовлення*. Володимир-Волинський.

Сучасне мистецтво [Електронний ресурс]. URL: <http://sm.mari.kyiv.ua/>.

Сучасні проблеми художньої освіти в Україні [Електронний ресурс]. URL: <https://mari.kyiv.ua/science/scientific-publications/contemporary-problems-of-art-education-in-ukraine>.

Niebudek-Bogusz E. *Phoniatric evaluation of vocal fold disorders*. URL: <https://www.jpccr.eu/pdf-152939-80855>.

ГРИНЧАК Ганна,

доцент кафедри сценічної мови.

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

ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ НА МОВЛЕННЄВІ НАВИЧКИ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Розвиток мовленнєвих навичок – це тривалий і безперервний процес, який починається ще на початку навчання та триває впродовж усієї акторської кар'єри. Взаємодія теоретичних знань з практичним досвідом допомагає акторам створювати багатогранні образи і використовувати свій голос як потужний творчий інструмент. Це дозволяє успішно реалізовувати себе і на театральній сцені, і перед камерою. Мовленнєві навички майбутніх акторів охоплюють сукупність технічних, артикуляційних, дикційних, інтонаційних та емоційно-сміслових умінь. Вони включають чітку вимову, виразний голос, правильне дихання, гнучкість мовного апарату, здатність розуміти текст, вміння працювати з інтонаціями і пристосовувати мовлення під різні ролі. Ці навички розвиваються шляхом постійних тренувань, виконання діалогів, сценічних етюдів, а також через опрацювання класичних текстів. Мета полягає в тому, щоб зробити голос і мову потужним засобом для створення образів як у театрі, так і в кіно.

Основні компоненти розвитку мовленнєвих навичок майбутніх акторів включають:

1. Дикцію та артикуляцію: чітке та правильне відтворення кожного звуку, слова і фрази.
2. Дихання: використання діафрагмального дихання для забезпечення сили і стійкості голосу.
3. Голос: розвиток його сили, тембру, висоти, діапазону і витривалості.
4. Інтонацію: багатогранність мелодики мови і вміння передавати емоції та підтекст.
5. Темп і ритм: можливість змінювати швидкість мовлення залежно від ситуації або

особливостей персонажа.

6. Емоційність і виразність: здатність передавати почуття за допомогою мовлення.

7. Розуміння та інтерпретацію тексту: глибоке усвідомлення змісту і виокремлення ключових елементів [1, с. 157].

Очевидним те, що дедалі більше українці захоплюються соціальними мережами, які пропонують те, що поступово зникає в традиційних медіа і формах спілкування – свободу від контролю та необмежений обмін думками. Наразі соціальні платформи набули надзвичайної популярності у світі. Хтось використовує їх задля пошуку друзів, а дехто просто проводить там час, нерідко під час робочих годин. Однак чи не найбільшою перевагою соціальних мереж є те, що вони дозволяють підтримувати зв'язок із людьми, з якими немає можливості зустрітися особисто.

Соціальні мережі мають подвійний вплив на мовленнєві навички майбутніх акторів. З одного боку, вони спрощують комунікацію, що сприяє появі сленгу і скорочень, що може негативно позначатися на якості мовлення через помилки і обмежений словниковий запас. З іншого боку, соціальні мережі слугують потужним інструментом для навчання, розвитку комунікативних здібностей, розширення словникового запасу (наприклад, через вивчення іноземних мов або спілкування з носіями) і формування нових форм дискурсу.

Негативні аспекти впливу соціальних мереж на мовленнєві навички майбутніх акторів:

1. Спрощення мовлення: тенденція до швидкого та неформального спілкування може призводити до зниження рівня грамотності, частого використання скорочень і заміщення слів емодзі.
2. Обмеження вербальної комунікації: перевага візуальної інформації знижує здатність до складного словесного вираження і сприйняття.
3. Виникнення сленгу і жаргону: поширення інтернет-сленгу, комп'ютерного жаргону та англіцизмів часто призводить до їх надмірного та неконтрольованого використання.
4. Психологічний тиск: соціальні мережі можуть викликати залежність, спонукати

до порівняння себе з іншими особами, що негативно впливає на самооцінку та зменшує увагу до якісної мовної практики [3, с. 162].

Позитивні аспекти впливу соціальних мереж на мовленнєві навички майбутніх акторів:

1. Інструмент навчання: соціальні мережі стають корисними платформами для вивчення іноземних мов, створюючи інтерактивну і мотивуючу атмосферу для навчання.
2. Збагачення словникового запасу: соціальні мережі дають змогу опановувати нові слова, фрази і навіть культурні особливості через спілкування з носіями мови.
3. Формування сучасного дискурсу: соціальні мережі сприяють розвитку креативності та адаптації форм спілкування до цифрового простору.
4. Розвиток комунікаційних навичок: соціальні мережі відкривають нові можливості для соціалізації, особливо з-поміж молоді, розширюючи коло контактів [3, с. 163].

Оптимальний підхід полягає в усвідомленому використанні майбутніми акторами соціальних мереж. Вони можуть стати цінним доповненням до навчання та спілкування за умови поміркованого їх застосування та розуміння ймовірних ризиків. Тож важливо не дозволяти віртуальному світу витіснити реальне життя і повноцінну мовленнєву практику.

Джерела та література

Локарева, Г. В., Рак, М. С. (2021). Естетичний розвиток майбутніх акторів у процесі професійної підготовки. *Педагогічні науки : теорія та практика*, 4 (40), 156-163.

Локарева, Г. В., Стадніченко, Н. В. (2019). *Підготовка майбутнього актора до професійного спілкування : теоретичний та практичний аспекти* : монографія. Запоріжжя: Запорізький національний університет.

Маньковська, О. Ю. (2019). Формування сценічної майстерності майбутніх акторів як наукова проблема: аналітичний огляд. *Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького*. Серія «Педагогічні науки», Вип. 3, 161-167.

ГУБЕРНАЧУК Володимир,
*доцент кафедри сценічної мови,
заслужений працівник культури України.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

БАЙКА: ВЗАЄМОДІЯ З ГЛЯДАЧЕМ

В українській літературі XIX та XX століття можна чітко простежити тенденцію стрімкого розвитку ліро-епічного жанру, передовсім байки. Двісті років до того вона вже досить активно слугувала «задля унаочнення проповіді» в навчальних закладах того часу. Пройшовши довгий шлях, езопівські лаконічність, алегоричність, моралістичність і лафонтенівські поетика, естетика та художня форма, поєднавшись із динамічністю, дієвістю, національним колоритом і гумором українських байкарів, вивели байку на новий рівень її сприйняття.

Маючи дидактичну особливість, байка синтезує усне мовлення та літературну мову, охоплює величезний мовний пласт від народного просторіччя до вишуканих поетичних форм високої літератури. Її сюжети навчають, попереджають, висміюють, розвінчують, викривають і насамперед пояснюють життя та відображають дійсність. Як писав видатний український мовознавець, педагог і філософ Олександр Потебня: «...образ у байці стосовно пояснювального є чимось набагато простішим і зрозумілішим, ніж саме пояснюване, і саме це є підставою для практичного значення байки». Тож роль байки важко переоцінити. Вона стала результатом спостереження за предметом видовища, інструментом виховання, навчання та формування критичного мислення, а її виконання є також поясненням глядачеві причин і наслідків дій, подій, розтлумаченням життєвих ситуацій і людських відносин. Цю місію здавна взяв на себе виконавець.

У театральному мистецтві байка розглядається як ідейний засіб впливу на глядача, а в навчанні також як матеріал для набуття навичок, формування вмінь у класі виконавської майстерності та сценічної мови.

Сама структура байки, її яскраві персонажі та сюжет легко збуджують уяву студента і дають можливість краще відчутти й побачити образ, розкрити головну думку. Її лаконічна та різноманітна побудова краще вкладається у сприйняття сучасного глядача, який, на думку багатьох дослідників, дедалі більше тяжіє до кліпового мислення.

Одне із завдань виконавця це передавання образів глядачеві вербальними та невербальними засобами виразності. Образ за своєю суттю емоційно-візуальний. Спочатку ми його відчуваємо, а потім бачимо внутрішнім зором. Упродовж виступу під впливом думки, яка спирається на текст, один образ змінюється, ба, навіть трансформується в інший, викликає в актора потрібну сфокусовану реакцію, яка спрямовується до зовнішніх вербальних і невербальних виразників, долає відстань до зорових і слухових органів чуття глядача, сприймаються ним та перетворюються на подібний емоційний образ вже в його уяві.

Актор, який виконує твір на глядача, має ніби випромінювати слова-образи, бо слово на сцені – це результат внутрішнього процесу осмислення тут і зараз.

В ідеалі ці образи малюють безперервну і послідовну стрічку бачень. Та виникнення образів в уяві глядача не гарантує збурення його почуттів, осмислення почутих думок та аналізу побаченого. Він хоче розуміти, заради чого все це відбувається. Це і має йому пояснити своїм виконанням твору актор. І тому, фізично залишаючись на кону, і не відходячи від теми, мети і задуму, акторові потрібно розпочати своєрідну гру з глядачем як з партнером. Внутрішня потреба донести надважливу думку, щирість, вкладання в слова глибокого сенсу, використання підтексту та ненав'язлива ігрова форма виконання твору спонукає самого глядача до взаємодії з актором.

Словесна дія як інструмент впливу на глядача допомагає тримати його увагу і наділяє мовлення виконавця переконливими обставинами, за якими цікаво спостерігати.

Під час виконання байки актор має активно орієнтуватися в театральному просторі, розширювати його за допомогою виражальних засобів і віднайти в нім об'єкти взаємодії.

Побудувавши уявну проєкцію виконання діалогу персонажів байки, ми побачимо два промені, що виходять з однієї точки, яка уособлює виконавця, і спрямовані під кутом від 60 до 90 градусів до двох глядачів, з якими відбуватиметься взаємодія. Виконуючи роль першого персонажа, виконавець звертається до одного з таких глядачів, якого він визначив як другого персонажа. Перевтілюючись в другого персонажа, актор веде розмову з іншим глядачем, якому він «дав» роль першого персонажа. Таким чином, між виконавцем і двома глядачами виникає активне поле словесної дії, яка спонукає їх до внутрішньої взаємодії та кращому сприйняттю виконуваного матеріалу. Що краще до таких зв'язків взаємодії буде спрямована увага інших глядачів, які безпосередньо не задіяні до діалогу, то краще вони почуватимуться причетними до видовища й тяжітимуть своєю увагою до активних точок словесної дії та глядацької реакції на неї. Якщо йдеться про полілог, то його виконання передбачає збільшення кількості таких зв'язків взаємодії, а значить ставить виконавцеві складнішу задачу утримування уваги глядача.

Якщо актор виконує слова автора байки, він взаємодіє з глядацьким залом, поступово переміщаючи погляд з одного глядача на іншого і ніби вкладаючи слова у вуха глядача.

Звісно ж, різноманіття виражальних засобів для створення нетривіальної характерності мови персонажів та щільна контактність в образі автора не лише привертає увагу сучасного глядача, а й зацікавлює його, спонукає до внутрішньої дії у відповідь, до емоційного вираження реакції на побачене.

Безперечно, байка також є чудовим матеріалом для тренування акторських «перемикачів», які, керуючись логікою оповіді та задуму, мають бути відтворені виконавцем на межі дійових епізодів твору, поворотів думки автора, станів і реакцій персонажів. Саме ці місця в акторському виконанні зацікавлюють глядача, допомагають взаємодіяти, бо в них старе й відоме змінюється на нове та ще невідоме. З технічної точки зору «перемикач» – це пауза, в якій панує реакція на почуте, побачене, на дію або подію у виконуваному творі.

Натреновані «перемикачі» урізноманітнюють оповідь контрастними

нюансами і допомагають тримати увагу глядача, бо зміна в розповіді завжди інтригує і непомітно змушує глядача зосереджуватися не лише на майстерно розіграних персонажах, а й на самій історії, на її послідовному розвитку, адже завжди цікаво знати, що там за поворотом подій.

Опанування вище зазначених елементів виконання в байці допомагає студентові втілювати складніші твори у царині сценічної мови. Опрацьовуючи такий багатий на компоненти матеріал, він (студент) стає пластичнішим, реактивнішим, креативнішим, а значить цікавішим глядачеві.

Тож у царині театрального мистецтва байка є незамінним, універсальним образотворчим виконавським матеріалом для якісної взаємодії з глядачем.

Джерела та література

Потебня О. (2022). *Поетика, або $x=a < A$ (Лекції з теорії словесности)*. Львів: Видавництво «Апріорі». 136 с.

Соболева С. М. (2019). Кліпове мислення як соціально-психологічний феномен та його роль у навчально-пізнавальній діяльності студентів. *Теорія і практика сучасної психології*, № 3. Т. 2. С. 86-90. DOI <https://doi.org/10.32840/2663-6026.2019.3-2.16>

Тоффлер Е. (2000). *Третя Хвиля*. К.: Вид. дім «Всесвіт». 480 с.

Українська байка (2023). / післямова та примітки О. В. Даниліної; худож.-оформлювач О. А. Гугалова-Мешкова. Харків: Фоліо. 331 с.

ЗАВАЛЬСЬКИЙ Олександр,
*професор кафедри сценічної мови, доцент,
заслужений артист України. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ВПЛИВ ЗОВНІШНЬОЇ ТЕХНІКИ АКТОРА НА ДІЄВІСТЬ СЦЕНІЧНОГО СЛОВА

Результатом розвитку мистецтва сценічного мовлення, який заслужено вважається головним компонентом існування актора на сцені, поєднання його зовнішньої техніки та внутрішньої психотехніки, що специфічно втілюється у взаємодії усної та писемної форм мови, є сценічна мова.

Маючи досвід рецензування вистав драматичних театрів України за сприяння Спілки театральних діячів, а також здійснюючи проведення майстер-класів із зовнішньої техніки для різних акторських колективів і аналізуючи свій творчий та педагогічний досвід, маю зголоситися зі словами кандидата мистецтвознавства, професора кафедри сценічної мови КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого А. О. Гладишевої: «Для сучасного українського театру актуальною є проблема високої культури сценічної мови, проблема майстерного акторського слова».

Сценічна мова для розвитку професійної майстерності та задля збереження культури слова на сцені, як суто практична дисципліна, вимагає від актора щоденної самостійної роботи та безперервного вдосконалення мовних навичок. А цього на практиці, на жаль, не відбувається.

Студенти творчих закладів під час навчання ще не здатні належним чином усвідомити важливість самостійної роботи над зовнішньою технікою. А після закінчення навчального закладу, коли зникає творчий контроль (заліки, іспити та дипломні вистави) — питання володіння зовнішньою технікою та її вдосконалення цілком залежить від сумління дипломованих акторів, які не завжди готові докладати зусиль для самостійної роботи. А це негативно позначається на якості дієвого слова

на сцені професійного театру.

На жаль, лише у деяких театрах влаштовують тренінги з техніки мовлення. І це відбувається, якщо керівництво театру вважає їх технічною необхідністю. Як, приміром, у Київському ТЮГу: специфіка цього театру вимагає від творчого колективу дво-триразових виступів на сцені впродовж дня. Тож аби акторський склад не зривав голоси, завжди був у творчій формі та забезпечував якість дієвого слова за умови такого навантаження, керівництво театру приділяє увагу роботі над зовнішньою технікою.

Але значна частина драматичних театрів України перекладає відповідальність за професійне звучання на сцені цілковито на плечі акторів або ж вдається до використання технічних засобів на кшталт петличного мікрофона, який нібито покликаний полегшити навантаження на голосовий апарат. Однак такі мікрофони вимагають не лише чіткої взаємодії актора та звукорежисера вистави, але і, хоч як дивно, ще більш професійного володіння акторами мовним апаратом. І хоча виконавець упевнений, що, використовуючи петличний мікрофон, він може говорити так само, як у побуті, не докладаючи особливих зусиль чи не вдаючись до певних технічних прийомів, та насправді — відсутність професійної роботи над рухомими м'язами мовного апарату призводить до млявої, нечіткої та незрозумілої для глядача малодієвої манери голосоведення на сцені. Тобто, покладаючись на мікрофон, актор вважає, що його технічні можливості компенсують недостатньо розігрітий малорухомий мовний апарат. Але на практиці — жоден мікрофон не забезпечить необхідної логіки, чіткості та дієвості сценічного слова, а отже й адекватного сприйняття глядачем слова на сцені.

Недостатня робота над зовнішньою технікою під час навчального процесу у вищому творчому навчальному закладі тягне за собою вже під час роботи на сцені драматичного театру відсутність розуміння необхідності самостійної щоденної роботи актора щодо зовнішньої техніки, і — як наслідок — нечітка недостатньо емоційна вимова призводить до того, що глядачі в залі погано чують і не розуміють сенс того, що відбувається на сцені. Тобто: дії словом на партнера і глядача немає.

У контексті вищесказаного також слід акцентувати надзвичайно важливу

роль професійного змішано-діафрагмального дихання на сцені та біля мікрофона. Відсутність або недостатня робота рухомих м'язів змішано-діафрагмального поясу (основи сценічного голосу) вимагає від актора розуміння необхідності такого типу дихання навіть у побуті. Для актора не має бути різниці як він дихає у звичайному житті та на сцені. А це можливе лише завдяки постійному самоконтролю і практичному напрацюванню правильних навичок.

Друге умовне місце за значенням належить роботі над рухомими м'язами мовного апарату (губів, язика, нижньої щелепи), це артикуляційна робота від якої залежить дикційність.

І третє, але не менш важливе, місце посідає вміння говорити резонуючи — виводити звук у «кінцеву точку маски», тобто розмовляти максимально резонуючи за мінімальних зусиль.

Лише поєднання усіх факторів: самоконтролю, регулярної роботи над вдосконаленням дихання, дикції, голосу та орфоєпії, а також максимального резонування, може гарантувати гідний результат, про який говорив заслужений артист УРСР, режисер і педагог Р. О. Черкашин: «Добре поставлені для сцени голоси відзначаються звучністю, музикальністю, гнучкістю розмовного тону, професійною загартованістю, чистотою природного тембру». Тож професійно поставлений для сцени голос і забезпечення високої культури сценічного мовлення закономірно вимагають від актора свідомої щоденної роботи над зовнішньою технікою.

Отож завдання педагога зі сценічного мовлення — докладати більше зусиль і приділяти максимум уваги не просто прищепленню навичок самостійної роботи, а й вихованню природної потреби в самовдосконаленні не лише упродовж навчання у вищому творчому навчальному закладі, а й під час подальшої творчої кар'єри.

Джерела та література

Гладишева, А. О. (2006). *Слово в театрі*.

URL: <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine22-20.pdf>

Черкашин, Р. О. (1989). *Художнє слово на сцені*. Навчальний посібник. К.: Вища школа. Головне вид-во, 327 с.

ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА Дар'я,

кандидат мистецтвознавства, старший

викладач кафедри мистецтва театру

ляльок. Київський національний

університет театру, кіно і

телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

МОДИФІКАЦІЯ ГОЛОСУ НАРОДНОГО ГЕРОЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕТРУ ЛЯЛЬОК ЯК ОДНА З НАРІЖНИХ РИС ЗОВНІШНЬОЇ ХАРАКТЕРНОСТІ

Ландшафт театру ляльок Європи помережаний численними рисами подібності, тобто у ляльковій культурі тієї чи іншої країни зустрічаються численні аналогії у художніх та організаційних принципах роботи митців. Деякі з цих принципів є актуальними й нині. Одним з них є голос традиційного народного лялькового героя. У більшості країн Європи це рукавичкова лялька, на тілі якої навмисно гіперболізовані горб і черево, на обличчі — великий гакоподібний ніс.

Доповнював цей доволі антипатичний образ специфічний скрипучий голос. Англійський дослідник Джордж Спайт називає прабатька європейського лялькового роду, одного з головних героїв грецьких ателлан Маккуса «чоловічком-півнем», який любить «кукурікати» (Spreight, 1955, p. 14). Польський учений Генрик Юрковський наголошує, що ім'я одного з перших народних лялькових маскотів Європи — Пульчинелло «походить від pullus gallinaceus («молоде курча») або polcino («півень»))» (Jurkowski, 2014, s. 143). Тож промовисті прізвиська Маккусу й Пульчинеллі, від якого ведеться облік лялькового родоводу, дісталися не дарма — вони мали дуже специфічні голосові характеристики.

Голос Пульчинелли «був деформований, верескливий, створений інструментом під назвою pivotta або swazzle, якого клав до рота лялькар, який говорив» (Jurkowski, 2014, s. 143). В українському професійному лялькарстві інструмент дістав назву «пищик», що є «найпростішим інструментом, за

допомогою якого народжувався високий, пронизливий голос» (Словник-довідник професійного тезауруса майбутнього актора, 2020, с. 189). Такий голосовий девайс «виготовлявся з двох тонких металевих пластинок, скріплених ниткою так, що між ними утворювалася щілина» (Словник-довідник професійного тезауруса майбутнього актора, 2020, с. 189). Лялькар вкладав пищика до рота й затримував у гортані, завдяки цьому весь текст, проходячи з потоком повітря, суттєво модифікувався на виході.

Підтвердження того, що пищик не був суто регіональною принадою італійських лялькарів, знаходимо у англійського науковця Александра Філпотта: «у Франції він відомий як *sifflet-pratique*, або просто *pratique*; в Італії це *pivetta*, в Іспанії *pito*» (Philpott, 1969, p. 252). Розширюючи географію дослідження цією теми, Філпотт звертає увагу на «синонімічність між звуконаслідуванням назв, наданих таким інструментам виконавцями України та Китаю: “Ru-tyu-tyu” та “U-dyu-dyu”» (Philpott, 1969, p. 253). Вочевидь, ідеться про прізвисько для української версії Петрушки, який за свій специфічний писклявий голос отримав ім'я Ратютю. В китайській же ляльковій культурі пищик отримав назву, що її можна транслітерувати кирилицею як «у-дю-дю». Александр Філпотт також наголошує і на «схожості» пищиків України та Китаю «з англійським *Roo-ti-too-toot*» (Philpott, 1969, p. 252). Справді, подібні пискляві вигуки Панча зафіксовані письмово у його численних монологах: «*Root-to-to-to-to-to-to-it!*» — співає роздратований батько. — «А зараз граймо», — каже він.

Писклявий голос маскара притаманний більшості народних лялькових комедій Європи — такий прийом допомагає зробити його більш впізнаваним. Це вимагає від ляльکارя неабиякої технічної вправності. Перманентної переміни голосу від природного (коли говорять другорядні персонажі) до штучного (коли говорить головний герой) майстри досягають шляхом спритного заковтування та витягання металевого або дерев'яного інструмента.

Португальські лялькарі в аналогічній ситуації послуговуються своїм професійним правилом «*desengascar*», що буквально перекладається як «не ускладнювати собі роботи» (Соуза, 2024). Тому *всі* персонажі народної лялькової

комедії Португалії про Дона Роберто говорять змодифікованими писклявими голосами. Лялькарі-практики Португалії наполягають, «що це значно сприяє темпоритму вистави», адже «вам не доводиться витратити час на додатковий ковток інструменту, аби видобути “людський голос”», натомість «ви можете вести виставу без зупинок, навіть люфтпауз» (Соуза, 2024).

Однак це єдиний виняток із правила. Зазвичай півнячий голос має винятково головний герой. Подібну манеру голосоведення наслідують майже всі лялькові нащадки Пульчинелли по всій Європі. І навіть якщо не вдаються до модифікації голосу штучним шляхом за допомогою спеціального інструмента, то намагаються це зробити власними зусиллями — спотворити різкими стрибками з верхнього на нижній регістр, відвертим писком або ж, навпаки, — грубим басом.

До прикладу, український вертепний Запорожець ніколи не звучав пискляво — для голосового забарвлення персонажа український вертепник завжди намагається максимально понизити голос до баритона або ж баса. Тим паче, що, крім монологів і діалогів, від імені Запорожця, український вертепник виконує, як правило, також і вокальні арії. Можна зробити висновок, що звучання головного лялькового героя мало бути завжди штучно сконструйованим за допомогою різних засобів технічних або ж фізіологічних.

Джерела та література

Словник-довідник професійного тезауруса майбутнього актора (2020). Запоріжжя: ЗНУ. С. 189.

Соуза, Р. (2024). *Інтерв'ю*. Записала Д. Іванова-Гололобова, 28 серпня 2024 р.

Jurkowski, H. (2014). *Dzieje teatru lalek: od antyku do «belle epoque»*. Lublin: Teatr im. H. Ch. Andersena w Lublinie. S. 143.

Philpott, A. R. (1969). *Dictionary of puppetry*. London: Macdonald & Co. P. 252.

Speaight, G. (1955). *The History of the English Puppet Theatre*. London: G.G. Harrap & Co. P. 14.

КОБЗАР Тетяна,

*професор і завідувач кафедри сценічної мови,
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
доцент, заслужена артистка України*

УКРАЇНСЬКА ФОНЕТИКА В СЦЕНІЧНОМУ ГОЛОСІ: ДЕТЕРМІНАНТИ АКУСТИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

У мистецтві драматичного театру розмовний голос актора постає як дійсний і фактичний інструмент творчого акту. Його виразність визначається не тільки акторським витлумаченням чи технікою мовлення, а й фонетичною природою мови, якою цей голос звучить. З огляду на це українська мова має характерний акустичний потенціал, що безпосередньо впливає на якість сценічного звучання.

Окреслюючи фонетичні детермінанти акустичної виразності розмовного голосу на основі української мови та формулюючи їхнє значення, сценічний голос розглядаємо як невід'ємну складову фахово організованого мовлення, що відрізняється від побутового чіткістю вимови, ритмомелодійною будовою, звучністю та смисловою насиченістю. Власне, йдеться про таку організацію мовлення, що забезпечує розбірливість, темброву виразність, летючість звучання і здатність голосу заповнювати сценічний простір без перенапруження. Тобто говоримо й про посилення голосу в фізичному сенсі (збільшення гучності).

Акустична виразність мовлення на сцені формується як результат взаємодії таких чинників: фонетичної організації мови, артикуляційно-мовленнєвої техніки та сутнісної структурованості думки, де функціонально кожен звук, наголос і пауза набувають значення. У цій парадигмі фонетика є не лише допоміжною складовою, а й виконує одну з основних ролей. Адже саме вона задає природні можливості звучання ще на рівні звукової системи мови, що має низку характеристик, які сприяють формуванню виразного слова. Насамперед це стосується фонемного вокалізму. Для українських голосних (голосівок, заст.) притаманні ознаки

артикуляційної визначеності творення та відносною стабільною звучання у вербальному потоці. У мовленні голосні забезпечують акустичну тривалість фрази, її темброву повноту м'якість та легкість. За умови правильної мовленнєвої опори вони не втрачають звучності навіть у швидкому темпі або складній синтаксичній побудові думки.

Не менш важливу роль відіграють і приголосні (шелестівки, заст.) звуки. Український консонантизм характеризується розвиненою групою сонорних і дзвінких приголосних, які формують акустичну щільність мовлення. У сценічному контексті це сприяє чіткості смислових акцентів і розбірливості тексту. Ці звуки також активно використовуються у тренажних вправах при постановці розмовного голосу актора. Особливу увагу звертають на себе м'які приголосні, які в українській мові виконують не лише диференційну, а й темброво-модулюючу функцію, нюансуючи мовлення.

Важливим чинником фонетичної організації є просодичні елементи. Наголос, інтонація, ритм і пауза формують складну мелодичну систему, що безпосередньо впливає на акустичну виразність. Сценічне мовлення приділяє особливу увагу логічному наголосу та інтонаційній завершеності фрази, оскільки саме ці елементи необхідні для цілісного сприймання сценічного тексту, забезпечуючи смислову єдність і емоційну точність висловлювання.

Таким чином, можна виокремити кілька детермінант акустичної виразності розмовного сценічного голосу. По-перше, це фонетичні детермінанти, зумовлені структурою української звукової системи. По-друге, артикуляційно-мовленнєві, пов'язані з технікою вимови, координацією дихання та чіткістю звукоутворення. По-третє, інтонаційно-смислові, що визначають, як саме мовленнєвий матеріал реалізується в певному сценічному завданні.

Слід підкреслити, що для методики роботи над постановкою розмовного голосу важливими є результати дослідження в розділі експериментальної фонетики української мови, де «мовленнєва діяльність вивчається у двох напрямках: фізіологічному та акустичному» [4, с. 372]. Зокрема, йдеться про експериментально-фонетичні методи палатографії, кінорентгенографування тощо.

У мовленнєвих вправах здебільшого використовують послідовність голосних звуків *i, e, a, o, y, u*, що визначена завдяки розвитку італійської вокальної педагогіки та впроваджена свого часу в методику викладання дисципліни «Сценічна мова». У вокальній методиці в зазначеній послідовності на початку стоїть звук *i* з високою другою формантою. При утворенні мовного голосного *i* співвідношення ротового та глоткового резонаторів – найбільш віддалені один від одного. Варто додати, що у вправі з постановки розмовного голосу «табличка» послідовність починається зі звука *y*, як і закінчується ним же (ммумміммеммаммоммум).

Зважаючи на особливості звуковисотного зростання тону українських голосних мовознавець Тоцька Н. І. зазначала послідовність: *y, o, a, e, u, i* [4], що може бути більш прийнятною для тренажних дикційно-голосових вправ українського сценічного мовлення. У цьому разі вузький (за ступенем відкритості ротової порожнини для проходження струменя видихуваного повітря під час вимови) *i* знаходиться наприкінці. Всі сценмовники-практики знають із власного досвіду, що цей звук у багатьох здобувачів (особливо першокурсників) має пласке, а подеколи й стиснуте звучання. З огляду на це у тренажній роботі з техніки мовлення для «старту» доречнішим буде голосний *y*, який хоч і також є вузьким, але з більшим формантним зближенням, а завдяки лабіалізації (огубленню) під час вимови є менш «провокативним» до затиску в ротоглотковому резонаторі під час звучання. До того ж із досліджень французького дослідника голосоутворення Рауля Юссона відомо, що під час вимови звука *i* лише 1\50 енергії звучання виходить назовні.

Загалом аналіз наукових джерел засвідчує, що акустичні аспекти української фонетики в контексті сценічного мовлення ще недостатньо вивчені та опрацьовані. Більшість досліджень розглядає фонетичні параметри ізольовано, без їхньої інтеграції в структуру сценічного розмовного голосу актора. Осмислення фонетичних детермінант дає змогу працювати з голосом ретельніше, впорядковано, спираючись на мовну природу українського звучання. Робота з цими характеристиками є необхідною умовою розвитку українського професійного сценічного мовлення та відкриває перспективи для подальших ґрунтовних

теоретичних і методичних досліджень.

Джерела та література

Дятчук В. В., Барабан Л. І. (2002). *Український тлумачний словник театральної лексики*. 2-ге вид., переробл. і допов. Київ: Вид. центр «Просвіта». 150 с.

Кобзар Т. В. (2013). *Сценічна мова. Техніка мовлення*. Черкаси: видавництво Ю. Чабаненко. 404 с.

Патріс Паві. (2006). *Словник театру*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. 640 с.

Тоцька Н. І. (1995). *Сучасна українська літературна мова. Фонетика. Орфоєпія. Графіка і орфографія*. Київ: Вища школа, 1995.

Українська мова. (2011). *Енциклопедія*. За ред. І. В. Муромцева. Київ: Видавництво «Майстер-клас». 400 с. С. 37.

КОРОТКОВА Раїса,

доцент, кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри сценічної мови.

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

СЛОВО НА СЦЕНІ ЯК ІНСТРУМЕНТ ВПЛИВУ, ЩО ПОЄДНУЄ СМИСЛОВЕ НАВАНТАЖЕННЯ З ВИПРАВДАНІСТЮ ДІЇ

Сценічне слово — це не просто засіб передачі інформації, а потужний енергетичний інструмент. У театрі слово стає «дією», коли воно перестає бути лише текстом і перетворюється на засіб досягнення мети персонажа.

Сценічна мова не є простою передачею інформації; це мовленнєва дія. Слово на сцені має силу лише тоді, коли воно спрямоване на зміну свідомості або поведінки партнера.

Слово не може бути автономним, воно має народжуватися як органічна, психофізична єдність, потреба організму актора в конкретній ситуації. Бо актор не просто говорить, ба більше, він діє словом і кожна репліка має бути відповіддю на питання: «Що я роблю цим словом?» (переконаю, благаю, караю, спокушаю...). Якщо слово не підкріплене внутрішнім імпульсом, воно стає «декламацією». Вплив на глядача виникає лише тоді, коли слово є результатом внутрішнього процесу, а не просто технічним відтворенням тексту.

«Сценічне слово — це не декламація, це енергія, спрямована на зміну свідомості того, хто слухає. Смысл і дія тут — це два боки однієї медалі: якщо ти не знаєш "навіщо", ти не маєш права "говорити"». (2; 43)

Аналізуючи механізми впливу на глядача, можна визначити інтелектуальний та емоційний вплив.

Інтелектуальний вплив відбувається за умови, коли смислове навантаження апелює до логіки глядача, даючи йому можливість стежити за фабулою та ідейним змістом твору. Таким чином, смислове навантаження – це інтелектуальний пласт

(що саме сказано, логіка тексту), слова реалізуються не через звук, а через підтекст — приховану ціль, заради якої вимовляється фраза.

Емоційний вплив – це внутрішня необхідність вимовити саме ці слова саме в цей момент для досягнення конкретної мети. Виправданість дії (щирість і проживання) створює ефект емпатії. Глядач вірить не словам, а мотиву, який за ними стоїть.

Виправданість — це «місток» між актором і роллю. Якщо актор розуміє, навіщо він говорить, глядач вірить у те, **що** він говорить. Для переконливого емоційного та інтелектуального впливу актору необхідно володіти внутрішнім монологом: потоком думок, який передує слову. Слово — це лише «верхівка айсберга» тривалого процесу мислення. Творче бачення, тобто відтворені в уяві зорові образи, щоб глядач «побачив» те, про що говорить актор. Це робить слово сенсорно відчутним. І відтворювати перспективність мовлення – розуміння того, до якої фінальної думки веде актор партнера та аудиторію.

Щоб слово «влучило» в глядача, воно має пройти через три рівні:

Текст, тобто буквальне значення слів, що передають сюжет та інформацію. *Підтекст* – те, що приховано за словами, справжня думка, яка створює емоційну напругу та об'єм образу. І третій рівень – *контекст*, це обставини, у яких звучить слово, і які роблять слово доречним або парадоксальним.

Загалом, технологічними складниками переконливості та впливу є:

- **логіка мовлення** – правильні логічні наголоси та паузи, які структурують смисл, виокремлюють головний сенс, роблячи його доступним для сприйняття;

- **ритмомелодика та паузи** – *темпоритм* – швидкість мовлення, що диктує емоційний стан (тривога, спокій, агресія); *психологічна пауза* — момент, коли смислове навантаження робиться настільки щільним, що слова стають зайвими, а виправданість дії досягає піку; та *леткість голосу* – здатність слова «долітати» до останнього ряду не лише за гучністю, а й за енергією;

- **перспективність думки**, актор має вести думку до фіналу фрази/сцени, що створює динаміку впливу та тримає увагу залу.

Слово стає інструментом впливу найсильніше в моменти конфлікту. Конфлікт

є каталізатором мовної дії. Кожна репліка — це спроба подолати опір обставин або партнера. Ефективність сценічного слова залежить від того, наскільки точно актор розуміє своє «надзавдання» та «наскрізну дію».

Справжня майстерність полягає у балансі: надмірний акцент на «сміслі» веде до сухого раціоналізму, а надмірна «емоційність» без логіки — до хаосу.

Слово на сцені — це зброя, де смисл є «кулею», а виправдана дія — «пострілом». Одне без іншого не досягає мети.

У підсумку, слово на сцені це психофізичний акт і лише тоді стає інструментом впливу, коли інтелектуальний зміст, «що я кажу», повністю збігається з органічною дією, «навіщо і як я це роблю» та коли воно народжується «тут і зараз». Коли смислове навантаження (розуміння) збігається з виправданою дією (тіло та воля), виникає феномен «сценічної правди», яка змушує глядача співпереживати.

Джерела та література

Арто А. (2021). *Театр і його двійник* / пер. з фр. Р. Осадчука. Київ : Видавництво Жупанського. 280 с.

Солов'яненко А. А. (2013). *Сценічне слово. Практичні аспекти професійного мовлення в контексті української театральної школи* : монографія. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 184 с.

ЛИСІЙ Олег,

викладач кафедри сценічної мови.

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

КУЛЬТУРНА ІНТЕГРАЦІЯ НЕКУЛЬТУРНОЇ ЛЕКСИКИ: ДОЦІЛЬНІСТЬ ВЖИВАННЯ І НАСЛІДКИ

Український театр виконує для глядача багатогранну й важливу функцію — культурну, виховну, емоційну та суспільну. Від перших професійних труп корифеїв до сучасних новаторських постановок українська сцена формувала не лише мистецький простір, а й світогляд глядача.

Сценічне мистецтво впливає на формування цінностей: мови, етики, толерантності, тощо. Переживаючи разом із героями їх конфлікти та відносини, глядач вчиться співпереживати, аналізувати та чути слово, яке формує світогляд.

Живий контакт акторів і глядача створює особливу атмосферу, якої важко досягти через мультимедійний простір. Театр формує художній смак глядача, знайомить із різними стилями, жанрами, режисерськими підходами. Він розвиває здатність чути й бачити красу слова. І саме сценічне слово є головним каталізатором впливу як на партнера, так і на глядача.

Український театр упродовж своєї історії був не лише мистецьким явищем, а й чутливим індикатором мовних і культурних процесів. Сцена відображає суспільні зміни, трансформації ідентичності, впливи глобалізації та міжкультурної комунікації. Одним із найпомітніших проявів цих процесів є інтеграція запозиченої лексики в театральну мову, а також вживання ненормативної лексики в сучасних виставах.

Український театр формувався під впливом європейських традицій. Уже в діяльності корифеїв помітне поєднання народної розмовної мови з елементами іншомовного походження. У ХХ столітті модернові театральні експерименти відкрили нові можливості для синтезу мовних і культурних кодів. Запозичена

лексика потрапляла до театрального простору різними шляхами: через переклади світової драматургії, співпрацю з іноземними митцями, а також через побутове мовлення, що активно змінювалося під впливом урбанізації та політичних процесів.

У ХХІ столітті український театр активно взаємодіє з глобальним культурним простором. У виставах часто звучать англіцизми (перформанс, кастинг, краш, крінж, лайв), терміни з медіасфери та ІТ, що відображають реалії сучасного життя. Особливо це помітно в роботах таких режисерів, як Станіслав Мойсеєв, Андрій Жолдак чи Влад Троїцький, які активно експериментують із формою та мовою сценічного висловлювання.

Культурна інтеграція запозиченої лексики в українському театрі не означає втрати національної ідентичності. Навпаки, вона свідчить про здатність культури до адаптації та творчого переосмислення. Українська мова в театральному просторі демонструє гнучкість і відкритість, зберігаючи при цьому власну структуру та естетичну традицію. Таким чином, запозичена лексика не просто механічно входить у текст п'єси, а адаптується до української фонетики, граматики та стилістики, стаючи частиною живого мовного організму.

Починаючи з двотисячних, стрімко витісняючи запозичену лексику й англіцизми, приходить явище використання на сцені ненормативної лексики. Якщо в класичному театрі мовна норма суворо контролювалася цензурою й суспільною мораллю, то сучасний театр часто прагне до максимальної правдивості. У постановках за творами Леся Подерв'янського, Наталії Ворожбит ненормативна лексика стала органічною складовою авторського стилю та інструментом сатири.

Драматурги в своїх творах застосовують ненормативну лексику для розкриття психології персонажа і вважають, що завдяки їй підсилюється конфлікт або ж додається ефект комічності. Водночас її використання викликає дискусії щодо меж художньої свободи та відповідальності митця перед аудиторією. Частина глядачів сприймає це як прояв щирості та сучасності, інші — як ознаку занепаду мовної культури.

Театр, як публічний майданчик, формує мовні тенденції та впливає на глядацьке сприйняття. Через сценічне слово відбувається легітимізація нових

мовних форм, які з часом можуть перейти з маргінального статусу до загальноприйнятого. І це, на мій погляд, не є перспективно добре.

Використання ненормативної лексики в сучасному українському театрі є не лише мовним, а й соціально-психологічним явищем. Сценічне слово має особливу силу впливу: воно звучить наживо, в умовах спільного переживання події, що значно підсилює його емоційний ефект. Тому ненормативна лексика у виставах впливає на глядача значно глибше, ніж аналогічні слова в повсякденному житті чи навіть у кіно.

Одним із найпомітніших ефектів є шокова реакція. Глядач, який очікує «піднесеного» театрального мовлення, стикається з грубими або різкими словами. Такий контраст руйнує усталені уявлення про сценічну етику. Водночас надмірне використання подібної лексики притуплює чутливість аудиторії або ж взагалі викликає відторгнення.

Сучасний театр часто прагне до максимальної правдивості. Якщо персонажі представляють маргінальні соціальні групи чи молодіжні субкультури, нормативна літературна мова, як, напевно, думають автори, може звучати неприродно. І тоді в авторському розумінні ненормативна лексика стає маркером реалістичності персонажів.

Реакція аудиторії значною мірою залежить від віку, культурного досвіду та особистих цінностей. Молодше покоління зазвичай сприймає ненормативну лексику спокійніше, розглядаючи її як частину повсякденної комунікації. Старші глядачі можуть сприймати її як ознаку деградації мистецтва або втрати моральних орієнтирів.

Таким чином, ненормативна лексика може розширювати аудиторію завдяки молоді, але водночас відштовхувати консервативну частину глядачів. Це створює певний культурний конфлікт між різними соціальними групами. Десь театр втрачає свого глядача, а десь, відповідно, примножує.

Парадоксально, але грубе слово може виконувати очищувальну функцію. У моменти сильного драматичного напруження воно стає способом вираження крайньої емоції — болю, розпачу, гніву. Глядач, який переживає ці емоції разом із

персонажем, отримує своєрідний катарсис. Особливо це помітно в постановках, що торкаються тем війни, соціальної несправедливості чи особистої трагедії. У таких випадках ненормативна лексика сприймається не як самоціль, а як засіб граничної широти.

Разом із позитивними ефектами існує й небезпека. Якщо ненормативна лексика вживається без художнього обґрунтування — задля привернення уваги — вона знижує естетичну цінність вистави. Глядач починає сприймати текст як поверхневий або штучно провокативний. Тоді зникає глибина драматургії, мовна агресія відволікає від основної ідеї, зменшується довіра до режисерського задуму.

Вплив ненормативної лексики на глядацьку аудиторію є багатовимірним і неоднозначним. Вона може шокувати або звільняти, обурювати або захоплювати, відштовхувати або зближувати. Усе залежить від художньої доцільності, контексту та міри використання.

У сучасному українському театрі ненормативна лексика перестає бути лише засобом епатажу — вона дедалі частіше стає інструментом глибокого психологічного й соціального аналізу. Проте саме баланс між свободою творчості та відповідальністю перед глядачем визначає, чи стане вона елементом справжнього мистецтва, чи лише короткочасною провокацією.

У сучасній українській драматургії ненормативна лексика часто використовується як художній засіб — для створення соціальної достовірності, сатири, психологічної напруги або епатажу. Важливо зазначити, що в деяких випадках вона не є самоціллю, а підпорядкована художній ідеї твору.

І зараз у багатьох проєктах «нової драми», документального та постдраматичного театру активно використовується жива мова без цензурних обмежень. Це характерно для текстів, створених у рамках театральних лабораторій і фестивалів сучасної драматургії. Але ця мова на сцені провокує театр до побутовості та втрати класичних норм, естетики і сценічної культури загалом.

Джерела та література

Мунтян О. О. (2024). Театральна лексика української мови: класифікація, словотвір і функціонування. *Журнал «Logos»*. С 193-194. <https://archive.logos->

science.com/index.php/conference-proceedings/article/download/2258/2293/2321

Фіалко В. О. (2016). *Театр України II половини ХХ століття: образна лексика*. Вид. дім «Антиквар». 430 с.

ЛОКТІОНОВ Євген,

*аспірант, доцент кафедри акторського мистецтва
та режисури драми, заслужений артист України.*

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

ВІД РЕГЛАМЕНТАЦІЇ ДО СВОБОДИ: ПСИХОЛІНГВІСТИЧНИЙ АСПЕКТ

Театральною педагогікою та практиками сценічної справи вже давно підмічене одне глибинне методологічне протиріччя, яке або залишається на маргінесах теоретичних розвідок, не потрапляючи до фокусу наукового інтересу вітчизняних дослідників, або набуває статусу «апорії», яку легше не помітити, ніж поставитися до неї як до серйозної проблеми, усвідомлюючи негарантованість отримання легких і передбачуваних відповідей. Ідеться про горезвісне народження актором «живого» слова, дослідження фундаментальних зв'язків між психічними структурами особистості, надскладними психологічними процесами та їх вербальним втіленням та, зрештою, про пошуки логічного й послідовного розгортання всіх етапів даного циклу.

З одного боку, ми активно послуговуємося класичною ієрархічною структурою побудови людської психофізики, за законами якої і формується будь-яка рольова партитура або сценічна поведінка в широкому розумінні цього словосполучення, що дає нам можливість використовувати традиційну несуперечливу формулу «від простого до складного». З іншого боку, на практиці ця умовна лінеарність, за відсутності доступу до багатьох вихідних передумов в сценічному існуванні персонажів, виявляється шляхом до примітивізації та редукції позатекстової реальності дійової особи. Інакше кажучи, шукаючи «живе» слово, інструментом верифікації для нас залишається фіксований («мертвий») авторський текст, який, за визначенням, вже є результатом згаданої вище надскладної психофізичної детермінації. Отож перед нами дуже специфічний методологічний хід – гальванізувати «неживе», у вичерпній повноті відновити на

всіх рівнях сукупність відповідних психофізичних реакцій.

Досвід театральної педагогіки останніх 10-15 років свідчить про можливість не заперечення продуктивності роботи зі знайомою нам структурою особистості, а про переосмислення на пряму взаємної детермінації та взаємообумовленості її рівнів.

Отже, якщо традиційний методологічний хід передбачає чотирифазний рух від фізичного буття актора (організації його тілесної поведінки) через емоційно-почуттєву сферу (з повним комплексом ставлень та установок) до когнітивного рівня (рівня думок, суджень і «внутрішніх монологів») й, зрештою, виходом на рівень словесного впливу (вербальна складова), як певного завершення, останньої ланки цього ланцюжка, то зворотний хід передбачає первинно досить жорстку регламентацію саме словесної партитури, взаємообумовленість нижніх поверхів найвищим.

На технологічному рівні цей принцип реалізується в таких вправах, як «наговори» (коли студентам пропонується вербалізувати внутрішні монологи дійових осіб) та вербатім (коли студенти мають в усіх компонентах відтворити спостережену ними реальну людину).

Принципово зауважити, що – в першому випадку – під внутрішньою мовою ми не маємо на увазі спрощення цього процесу до дублювання двох паралельних потоків, «озвучування думок». Щільність внутрішніх процесів і швидкість їхнього плину, вочевидь, не може бути співвіднесена із зовнішнім втіленням та швидкістю їхньої словесної репрезентації. Ці процеси пов'язані, але не тотожні. Саме тому йдеться не про результат, а про накопичення певної позатекстової реальності, налаштування емоційної сфери актора, встановлення додаткових нейронних зв'язків, накладання та наближення одне до одного (в психолінгвістичному контексті) семантичних полів актора-виконавця і персонажа.

Методологічна основа вербатіму стала предметом нашого дослідження в статті «Феномен вербатім-театру: потенціал міждисциплінарного підходу», наразі ми зупинимося виключно на психолінгвістичному аналізі зазначеної вище вправи, який доводить, що «будь-яка вербальна одиниця (звук, вигук, звукосполучення,

слово тощо) передбачає наявність семантичного поля, інакше кажучи, сприйняття або виголошення слова змушує мозок генерувати певний мимовільний асоціативний, смисловий ряд, що з ним пов'язаний» (Локтіонов, 2024, с. 25). Отже, є підстави стверджувати про «наявність – разом із партитурою фізичних дій – вербальної, яка так само піддається верифікації, контролю та може бути свідомо відновленою. До того ж і в цьому разі зберігається фундаментальний принцип руху від свідомо контрольованих поведінкових складових до роботи позасвідомих механізмів» (Локтіонов, 2024, с. 26).

Таким чином, інтенсифікація нових методологічних стратегій у театральній практиці (в ситуації надзвичайно динамічного збільшення пошукових траєкторій) набуває додаткової легітимізації, адже використання інноваційних прийомів почасти «стає одним із найефективніших способів проговорити те, що зазвичай лишається поза увагою – інтимну правду, емоційну амбівалентність, мовчання, сором, розгубленість, біль та ін. У цьому аспекті документальність не обмежує драматургічну свободу, а, навпаки, розширює її, даючи можливість працювати з живою тканиною соціального простору» (Білаш, 2025, с. 82).

Джерела та література

Білаш І. П. (2025). *Актуальна монодрама крізь оптику синтезу мистецтв: теорія і практика*. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Локтіонов Є. (2024). Феномен вербатім-театру: потенціал міждисциплінарного підходу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 34. С. 24-30.

ЛОКТІОНОВА Марина,

викладач кафедри сценічної мови.

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

ПРО ДІАЛОГ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ АКТОРСЬКОГО ВІДДІЛЕННЯ

Розвиток методичної бази дисципліни сценічна мова, яка є однією з профільних у вихованні майбутніх драматичних акторів, в останні роки відзначається інтенсифікацією пошукових стратегій і намаганням розглянути вузькі, технологічні питання в широкому, міждисциплінарному контексті. Цей процес не можна не сприймати схвально.

Проте залишається низка дискусійних питань, які вимагають якщо не найшвидшого вирішення, то обов'язкового перенесення їх у проблемне поле науково-методичного інтересу.

Одним з них є горезвісне питання використання або драматургічних текстів, або певної діалогізації навчального літературного матеріалу в процесі оволодіння студентами навичок органічної та переконливої сценічної дії. Тим більше, що дане протиріччя підмічено вже давно, а на оперативному (технологічному) рівні необхідність його вирішення стає дедалі актуальнішою: шляхи осягнення природи театрального мистецтва, діалогічного за своєю природою, в класі сценічної мови здебільшого реалізуються через роботу над монологічними формами (байка, вірш, прозовий уривок тощо). Багатьом з викладачів і майстерності актора, і сценічної мови знайомі численні випадки, коли студент, продемонструвавши на іспиті зі сценічної мови всі необхідні компетентності, в класі майстерності актора має досить непереконливий вигляд саме в контексті словесної взаємодії. На жаль, ця різниця стає чимдалі помітнішою та вражаючою.

Якщо виходити з того, що ці дві дисципліни мають високий рівень взаємообумовленості та спрямовані на опанування студентом внутрішніх і

зовнішніх механізмів виправдання обставин ролі та певної уявної реальності, слід констатувати той факт, що робота виключно над монологічними творами (від імені оповідача, що має транслювати авторські наративи та перебуває в позиції позанахідності) не забезпечує той рівень *суб'єктності*, який є необхідним для акторського мистецтва.

Монолог та діалог у технологічному плані мають статус абсолютно автономних видів мовної діяльності.

І ті аргументи, що специфічна драматургічна складова забезпечується вибором уривків, в яких чи то наявна гостра драматична ситуація, чи то партнером акторові автоматично стає глядач в залі, не витримують критики, оскільки репліка в структурі сценічної взаємодії завжди передбачає ***наявність активного адресата, обов'язкову контрдію*** та, що надважливо, ***наявність зон сприйняття***, так званих, «зон мовчання». Як зазначав в своїй програмній статті «Голос» Єжи Гротовський: «Треба шукати таких етюдів, де тіло-життя може продовжуватися у голосі. Це все. Треба, отже, робити етюди, які залучають спогади, фантазії, оповіді про спілкування з партнерами (одночасно з життя і з фантазій), а також з партнерами-колегами, етюди, які визволяють тіло-пам'ять, продовжені в просторі через голос. Це означає – етюди з тілом-життям, в часі співу, розмови, під час пошуку спілкування» (1, с. 111). Монологічне існування, яке часто формує завершену інтонаційну конструкцію, забезпечити цих структурних елементів, на жаль, не може.

Половинчастим є також намагання замінити в класі сценічної мови повноцінний драматургічний діалог обміном репліками у вигляді чи звукосполучень, чи скоромовок, удаючи ситуацію спілкування та наділяючи їх певним позатекстовим наповненням. Ці спроби, як правило, мають зовнішній характер, оскільки сама ситуація є надто уможлядною, такою, що змушує студентів зображувати усталені форми емоційних проявів, а не шукати індивідуальні виразні засоби, обумовлені всім комплексом запропонованих обставин, наявних у хорошого автора.

Причому діалог ніяк не заперечує монологічні форми під час навчання, але,

на наш погляд, крім розширення мовних засобів та переведення уваги з технічного відтворення тексту в режим *«подразник – реакція»*, тільки він здатний формувати майбутнього актора драматичного театру як *суб'єкта сценічної комунікації*.

Джерела та література

Готовський Є. (1999). Театр, ритуал, перформер. Львів: Літопис. 185 с.

МУСІЄНКО Валентина,

кандидат педагогічних наук, доцент,

заслужений працівник культури України,

в.о. завідувача кафедри музичного виховання.

Київський національний університет театру,

кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

ВОКАЛЬНА ПІДГОТОВКА АКТОРА ЯК ОДНА З ФУНДАМЕНТАЛЬНИХ СКЛАДОВИХ ФОРМУВАННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ

Проблема професійного звучання сценічного слова у сучасному театрі набуває особливої актуальності в умовах зміни естетичних орієнтирів, зростання вимог до універсалізації акторської майстерності та активного синтезу драматичного й музичного компонентів сценічного мистецтва. У цьому контексті вокальна підготовка актора перестає розглядатися виключно як допоміжна дисципліна й постає як фундаментальна складова формування його професійної компетентності. Голос у театрі є не лише носієм тексту, а й інструментом художнього мислення, засобом емоційної дії та створення сценічного образу. Саме тому вокальна культура актора безпосередньо визначає рівень виразності, переконливості й технічної досконалості сценічного слова.

Традиції української театральної школи, пов'язані з іменами Лесь Курбас, Панас Саксаганський та Марія Заньковецька, засвідчують особливу увагу до культури мовлення, інтонаційної точності й органічності звучання на сцені. Водночас сучасна театральна практика вимагає від актора значно ширшого діапазону голосових можливостей: роботи з різними акустичними просторами, поєднання мовлення і співу, володіння техніками мікрофонного звучання, участі у пластично-музичних формах вистави. Таким чином, вокальна підготовка стає основою не лише музичної, а й драматичної виразності.

Фізіологічною базою сценічного слова і співу є єдиний голосовий апарат,

функціонування якого визначається злагодженою роботою дихальної системи, гортані та резонаторного комплексу. Професійно поставлене співоче дихання формує навички раціонального розподілу повітряного потоку, що безпосередньо впливає на силу, тривалість і стабільність звучання мовлення. Не випадково провідні методики вокальної педагогіки наголошують на діафрагмально-реберному типі дихання як основі звукоутворення. Для актора ця техніка забезпечує опору звуку, зменшує перевантаження голосових складок і сприяє витривалості голосу в умовах інтенсивного репетиційного та виставкового процесу.

Не менш важливим є питання резонаторної організації звуку. Вокальна практика навчає свідомо використовувати грудний, змішаний та головний резонанс, що збагачує темброву палітру голосу. У сценічному мовленні це відкриває можливості для створення індивідуального звукового образу персонажа, варіювання вікових, соціальних і психологічних характеристик через темброві модифікації. Отже, розвиток резонаторного відчуття у студентів-акторів сприяє формуванню гнучкості голосу та інтонаційної різноманітності.

Окремої уваги потребує проблема дикції та артикуляційної чіткості. Вокальні вправи, спрямовані на активізацію артикуляційного апарату, розвивають рухливість губ, язика, м'якого піднебіння, що позитивно позначається на розбірливості сценічного тексту. Водночас спів вимагає округлення голосних і плавності звуковедення, тоді як драматичне мовлення часто потребує чіткішої приголосної атаки. Завдання викладача полягає у знаходженні балансу між вокальною кантиленністю та мовленнєвою виразністю, щоб зберегти природність звучання і водночас досягти акустичної повноцінності.

Інтонаційна виразність як спільний компонент співу й мовлення становить ще один важливий аспект інтеграції вокальної підготовки у систему формування сценічного слова. Інтонація у драматичному тексті виконує смислотворчу функцію, організовує фразування, акцентує підтекст і внутрішню дію персонажа. Вокальне навчання розвиває відчуття фрази, кульмінації, динамічного розвитку, що може бути безпосередньо перенесене у роботу над прозовим чи поетичним матеріалом. Таким чином, музичне мислення актора поглиблює його здатність до логічного й

емоційного структурування тексту.

У сучасних умовах особливої ваги набуває проблема голосової гігієни та профілактики перевантажень. Поєднання співу, інтенсивного сценічного мовлення, участі в пластичних та перформативних формах створює додаткове навантаження на голосовий апарат. Системна вокальна підготовка формує навички економного використання голосу, правильного розігріву, відновлення після навантаження, що є необхідною умовою збереження професійного здоров'я актора.

Отже, вокальна підготовка актора має розглядатися не як факультативна чи вузькоспеціалізована дисципліна, а як фундаментальна складова професійного становлення митця сцени. Вона забезпечує фізіологічну основу звучання, розширює темброво-динамічні можливості голосу, поглиблює інтонаційне мислення та сприяє формуванню індивідуальної звукової манери. Інтеграція принципів вокальної педагогіки у систему сценічного мовлення відповідає як традиціям національної театральної школи, так і сучасним тенденціям розвитку сценічного мистецтва. Саме у синтезі вокальної техніки й драматичної виразності формується повноцінна культура сценічного слова, здатна забезпечити високий художній рівень акторського виконання в умовах сьогодення.

Джерела та література

Борисенко Н. С. (2025). Впровадження сучасних вокальних технік у процесі підготовки майбутніх акторів. *Fine Art and Culture Studies*, № 5. Т. 2. С. 56-62. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-5>

Гринь Л. О., Ткаленко К. О. (2022). Методика формування вокального голосу в процесі професійної підготовки майбутнього актора. *Педагогічні науки: теорія та практика*, № 17. Т. 1. С. 142-150. DOI: <https://doi.org/10.26661/2786-5622-2022-1-17>.

НАГОРНИЙ Михайло,

*заслужений артист України, доцент кафедри
музичного виховання. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

ДИКЦІЯ ТА АРТИКУЛЯЦІЯ ПРИ ВИКОНАННІ СОЛОСПІВІВ СТУДЕНТАМИ АКТОРСЬКИХ КУРСІВ. ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ

Традиції. Домінування змісту та форми вокальних творів.

Будь-який солоспів: оперна чи опереткова арія, вокальний номер із мюзиклу чи класичний романс, авторська чи народна пісня, мають дві невід'ємні складові – музичну форму та літературний зміст. На початковому етапі формування професійного вокального мистецтва зазвичай вокальна форма мала домінування над літературним змістом і з підвищенням якості оперних лібрето, введенням такого музично-літературного прийому, як речитатив «sesso», розмовних сцен в опереті, літературний зміст посів рівноцінне місце поряд з музичною формою.

Накладення активних коротких приголосних на подовжені голосні. Основа legato у співі.

У провідних вокальних школах: італійській, французькій, німецькій та українській використовується техніка скорочення приголосних і подовження голосних для розвитку кантиленного співу. Принцип скорочення вимагає від студента посиленого використання м'язів: внутрішніх (верхнього поздовжнього, поперечного, вертикального і скелетних підборідно-язикового (m.genioglossus), піднебінно-язикового (m.palatoglossus). Також важливе активне використання губних м'язів: великого та малого виличного, колового (m.orbicularis oris), щічного (m.buccinator), м'язу сміху (m.risorius) та підборідного (m.mentalis).

Дотримання метроритму вимови для стабілізації фразування та акцентування сюжетних наголосів.

Чітка вимова приголосних допомагає втримати метро-ритмічний малюнок музичної складової солоспіву та запобігає розходженню виконавця з концертмейстером або ж з іншим видом музичного супроводу вокального твору. Сприяє покращенню побудови як музичної, так і літературної фрази, значно посилює як образно-літературний, так і музично-дієвий акцент.

Подолання регістрових переходів голосу за допомогою підвищеної активності твердих приголосних <Р>, <Д>, <З> або ж зменшення активності через м'які приголосні <Л>, <М>, <Ш>.

Згідно із дослідженнями науковців у галузі фоніатрії та фахівців практично-виховної роботи зі співаками та співачками голоси мають такі регістри. Жіночі: грудний низький, мікстовий середній, головний високий. Чоловічі: грудний, але співаки можуть використовувати у верхньо-середньому та у верхньому техніку, яка має назву «прикриття звуку» (voce coperta). Існує дуже велика кількість загальновокальних шкіл (італійська, французька, німецька, українська та інші). Крім того, кожен викладач вокалу чи, з огляду на реалії роботи нашого університету, сценічного співу має своє бачення роботи та подолання регістрових переходів. Тому я хочу зосередитись на виробленій власній методиці. Виходячи з різної природи регістрових переходів, треба окремо розглядати вокальну техніку жіночих і чоловічих голосів. По-перше, велике значення має тип голосу: сопрано високе, середнє, низьке, мецо-сопрано, контральто. По-друге, спрямованість розвитку голосу: академічний спів, естрадний, народний, мішані (академічно-естрадний) та (народно-естрадний). По-третє, індивідуальні особливості виконавців. Найбільш проблематичний голос для вирівнювання регістрів на акторських курсах у жінок – високе сопрано. Природно у них слабкий грудний регістр і не дуже діапазонний середній. Тому таким голосам важко дається естрадний, тим більше народний спів. У своїй методиці для таких голосів задля посилення переходу між середнім та низьким регістрами я використовую тверді приголосні <Р>, <Д>, <З> при переході з середнього у верхній м'яку приголосну <Л>. У середніх сопрано зазвичай добре розвинутий середній регістр, тому вони краще почуваються в естрадному вокалі та для переходу в нижній регістр використовують тверді приголосні. Якщо середнє

сопрано має схильність та бажання співати академічним вокалом, для переходу у верхній регістр використовується м'яка <Ш>. Низькі сопрано приблизно таким самим способом вирішують регістрові проблеми. Мецо-сопрано і контральто дуже рідко використовують головний регістр, тому у них зазвичай рівні переходи між нижнім і середнім регістрами. У чоловічих голосів регістрових проблем, крім басів, немає. Басам при переході із незвичних для них нижніх нот у середні використовується приголосна <М>.

Сучасні тенденції. Використання технічних засобів для ефективності виконання сучасних жанрів музично-драматичних творів.

Використовуючи мікрофон, звукові гаджети, можливо виконувати непеєднувані в живому виконанні приголосно-голосні сполучення і формувати незвичну музично-літературну палітру.

Поєднання різних стилістичних форм вокалу в драматичних творах: спів академічний, народний, естрадний, джазовий, мелодекламаційний, реп та інше.

Оволодіння поєднанням правильного вокального звукоутворення та правильної дикції надає можливість студентам бути залученими до всіх видів вокально-виконавського мистецтва.

Джерела та література

Гнидь Б. П. (1997). *Історія вокального мистецтва* / рецензенти М. Р. Черкашина-Губаренко, доктор мистецтвознавства, професор; О. П. Рудницька, доктор педагогічних наук, професор. Київ: Видавництво Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. 320 с.

Husson, Raoul (1960). *La voix chantée: commande cérébrale des cordes vocales*. Paris. С. 132

ОВЧІЄВА Леся,

доктор філософії, старший

викладач кафедри сценічної мови.

Київський національний університет театру,

кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

СЛОВО МІЖ МАСКОЮ І ЛЯЛЬКОЮ: КОМЕДІЯ ДЕЛЬ АРТЕ В ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК

Актуальність теми полягає у тому, що сучасний театр ляльок активно переосмислює традиційні форми народного та професійного театру. Спадщина *Commedia dell'arte* є одним із найвпливовіших феноменів європейської сцени. Взаємодія маски (актора) та ляльки (предметного персонажа) відкриває нові можливості для сценічної дії на сцені театру ляльок.

Commedia dell'arte – професійний імпровізаційний театр, що сформувався в Італії XVI століття. Його сценічна мова постає на перетині маски, тілесності та живого слова, яке народжується безпосередньо в акті гри. Комедія дель арте виникла на теренах Італії як театр імпровізації. Принцип імпровізації (*improvviso*) будувався на тому, що вистава будувалася на основі сценарію (*canovaccio*) – короткої схеми подій без детально прописаних реплік.

На думку театрознавиці Людмили Дмитрової «Цінність італійських комедіантів у тому, що вони не шукали глибоких та високозначних сюжетів, але вдосконалили до найвищого ступеня своє вміння зображувати плястичними й голосовими засобами свого тіла найдрібніші вчинки, почуття, настрої. Гра в масці ще збільшувала виразність усього їхнього тіла, бо за такої умови вони, звичайно, не могли будувати своєї гри на міміці обличчя. Тілесна спритність акторів виявлялася в їхньому акробатичному вмінні, яке ще раз нагадувало про те, що вони походять від ярмаркових танцюристів. У більшості комедій були й акробатичні сцени, що їх виконували Цанні й служниці» [3, с. 51].

Театр ляльок – це мистецтво, в основі якого лежить подвійна умовність:

персонаж існує як предмет і водночас як жива істота в уяві глядача. Саме ця подвійність формує його особливу поетику – метафоричну, узагальнену, філософську. Театральна дія в ляльковому просторі не імітує життя буквально – вона моделює його знаками. Лялька – це не просто «зменшена людина», а узагальнений знак, що втілює ідею або соціальний тип. Умовність форми дає змогу загострювати типажі та соціальні характери. З цього випливає, що слово в театрі ляльок часто ритмізоване, гротескне, метафоричне.

В той час як у комедії дель арте маска приховує обличчя живого актора, у театрі ляльок персонаж існує як автономний предметний образ. Також маємо враховувати ступінь тілесної свободи: актор у масці обмежений, лялька – залежна від техніки водіння. «Слово» як простір між актором і маскою або актором і лялькою стає посередником між живою присутністю виконавця та предметною формою. У комедії дель арте – імпровізація народжується з тілесної дії, тоді як у театрі ляльок слово часто «оживлює» матерію. В обох випадках текст не є завершеним літературним продуктом, а функцією сценічної гри.

Однією з особливостей комедії дель арте було те, що текст створювався актором у момент виконання. Слово залежало від реакції публіки, актуальної соціальної ситуації, майстерності виконавця. Але імпровізація не означала хаотичність – вона спиралася на усталені мовні формули, риторичні фігури, типові жарти. Сценічне слово тут – процес, а не зафіксований текст.

Маска закривала обличчя, тому: акторська виразність переносилася на інтонацію, темп, ритм мовлення. Голос ставав головним носієм психологічного й комічного ефекту, а гіперболізація та чітка артикуляція компенсували обмежену міміку. Слово в комедії дель арте – це продовження жести, пластичний еквівалент руху. Також за твердженням театрознавиці В. Бабенко: «Як засіб сценічного ефекту маску зазвичай доповнював діалект, хоча і не завжди. Подібно до того, як персонажі комедії дель арте виступали на сцені зазвичай з відкритим обличчям, без маски, так і деякі маски говорили не на діалекті, а літературною мовою (літературною мовою Італії, як відомо, була тосканська, до того ж не в тосканській, а в римській вимові). Літературною мовою говорили Закохані, як дами, так і їхні кавалери. Діалект був

неодмінною приналежністю, головним чином, комічних і буфонних масок» [1, с. 65].

Також слід зосередити увагу на такій мовно-пластична структурі, як Лацці. Лацці – вставні комічні сцени, що поєднували рух, пантоміму і мовний жарт. Часто у цих вставних сценах слово ставало частиною ритмічного малюнка, майже музичним елементом. Повтори, звукові ігри, абсурдні діалоги створювали ефект карнавальної надмірності.

Типізація мовлення полягає у тому, що кожен персонаж мав усталений мовний код: Арлекіно – швидка, уривчаста, дотепна мова, каламбури, тілесний гумор; Панталоне – діалектизми, буркотіння, фінансово-побутова лексика; Доктор – псевдолатина, довгі тиради, пародія на вченість; Закохані – піднесена, риторична, майже поетична мова. Таким чином, слово виконувало характеротворчу функцію і наголошувало соціальний тип.

Не можна не згадати про діалогічність і взаємодію з публікою. Ці вистави характеризувалися руйнуванням «четвертої стіни», частими прямими зверненнями до глядачів, у текстах вистави виявлялась актуалізація сучасних подій через імпровізовані репліки. Сценічне слово мало соціально-критичну функцію, виступаючи формою народної сатири.

Ритм і музикальність мовлення зумовлені чітким темпоритмом, контрастом між швидкою комічною перепалкою та повільними патетичними монологами. Мовлення на сцені організоване як партитура — воно існує у взаємодії з тілом.

Сценічне слово в комедії дель арте є імпровізаційним, типізованим і тілесно зумовленим. Воно формується в безпосередньому контакті з глядачем. Мова не відокремлена від пластики – вона є її ритмічним продовженням. Поетика слова базується на гротеску, гіперболі, карнавальності та соціальній сатири. Таким чином, у комедії дель арте слово – це не літературний текст, а енергія сценічної присутності, що народжується між маскою, словом, тілом і глядачем. І, врешті-решт, на думку театрознавиці Н. Владимирової: «Вже впродовж наступних багатьох століть комедія дель арте сприймається одним із найбільш значних надбань італійського Ренесансу у площині театральної культури. Як жанр, що увібрав її характерні риси, як перший взірець високо розвиненого професійного театру в Європі, як перша

школа віртуозної акторської майстерності, зрештою – як невичерпне джерело сценічних і художніх прийомів, до яких зверталось надалі чимало найбільш відомих драматургів: Лопе де Вега, В. Шекспір, Ж.-Б. Мольєр, П.-О. Бомарше та багато інших [2, с. 63].

Джерела та література

Бабенко В. (2019). Тяглість традиції, закономірності поетичних прийомів, переосмислення канонічного канону dell'arte. Жанрова трансформація commedia civile rusticale. У *Commedia Dell'arte (Італійська драматургія)*. Збірник наукових праць (філологічні науки), № 13. С. 65.

Владимирова Н. (2024). *Історія театру західної Європи і США*. Київ. с. 204.

Дмитрова Л. (1929). *Підручна книга з історії всесвітнього театру*. Державне видавництво України. 471 с.

ПІДЛІСНА Любов,

*доцент, заслужений діяч мистецтв України.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

МОВА – ДУША НАРОДУ

*«Нема людини без любові,
народ без мови – не народ!»*

Це цитата з вірша «Деяким землякам», написаного киянином Михайлом Сіренком у другій половині ХХ століття.

Мабуть, ніде у світі жодна мова не зазнавала такого надмірного тиску, гноблення, винищення, як українська. Чому ж у всі часи таким затятим було намагання знищити нашу мову, спаплюжити, заперечувати її наявність?

Насамперед, тому, що несла вона загрозу своєю нескореністю, бунтарством, прагненням до свободи, закликком розірвати пута неволі, нести, як вогонь, крізь морок у народні маси правду, культуру, світло.

Бо все нечестиве, варварське, брехливе боїться світла і ховається в темряві. Борці за вільну й незалежну Україну у всі часи несли світові правду, про яку заборонялося навіть думати, тому вони завжди були небезпечними, і кадебістська совєтська система їх знищувала, боячись розповсюдження вільних думок. Перше, що роблять колонізатори-загарбники, – знецінюють мову, викорінюють її, асимілюють у їхню, ворожу.

Культурні рівні між Україною та росією – це прірва, глибочезна та, здебільшого, нездоланна, це різні світи, різні галактики, це прямі, які ніде не перетинаються. Не можна визначити та зрозуміти цей рівень, оскільки на московії він лежить нижче глибочезного дна і підняття його ще довго не відбудуватиметься, бо навіть викрадення української історії, присвоєння українських видатних діячів, починаючи від князя Володимира Великого, і заперечення держави України як повноцінного суб'єкта сучасності не сприяють окультурюванню московитів, бо спадкоємці Орди вважають себе наднацією, якій дозволено безкарно і брутально

вершити долі народів світу. Тому недаремно гасло «Подалі від москви» було завжди і є нині надактуальним не лише для українців, а й для інших народів світу, які прагнуть зберегти свою ідентичність, культуру, звичаї, мову. Слід усім небайдужим до майбутнього своєї країни досліджувати, опановувати все, що належить до національної спадщини, вивчити чи вдосконалити мову, бо вона є кодом нації, потужною ідеологічною зброєю, якою потрібно володіти так, щоб давати рішучу відсіч ворогам і недругам України.

«Людина вмирає, а дім, зроблений нею, стоїть, і пісня, складена нею, співається тисячу літ, і казка (слово) живе спервовіку» (П. Загребельний, роман «Євпраксія»).

«Та коли накладено кайдани на волю нашу, коли спробувано уярмити душу нашу, ми запалали гнівом і взялися за меч. Людина просто так не бунтує. Людина протриває насильству, неправді й гніту». (П. Загребельний, роман «Я, Богдан»).

Тож не дозволимо нашим недругам святкувати перемогу над нашою мовою, нашим народом, над Україною. Докладімо максимум зусиль, щоб потужне й красиве українське слово звучало на всіх континентах на віки віків!

Мова – це не лише засіб для комунікації, це важливий елемент нашої суб'єктивності у світі, це аргумент для всіх, хто намагається перекреслити та винищити все українське, це ідеологічний фундамент для побудови нашого українського дому. Тож чи не настав час українським науковим і державним структурам, які опікуються мовним питанням, від багатослів'я нарешті перейти до реальних дій, щоб наша рідна мова посіла достойне місце в українському соціумі?

Джерела та література

Антоненко-Давидович Б. Д. (1994). *Як ми говоримо*. Київ: Вид. дім «КМ Academia». 254 с.

Загребельний П. А. (2024). *Євпраксія. Первоміст*. Харків: Фоліо. 864 с.

Загребельний П. А. (2023). *Я – Богдан*. Харків: Фоліо. 878 с.

Мокрик, Радомир (2025). *Культурна колонізація. Страх приниження та опір України в радянській імперії*. Київ: Видавництво «Локальна історія». 432 с.

Черкашин Р. О. (1989). *Художнє слово на сцені*. Київ: Вища школа. 328 с.

СВИРИДЕНКО Катерина,

старший викладач кафедри сценічної мови.

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

СПЕЦИФІКА РОБОТИ З ГОЛОСОМ ПРИ ПІДГОТОВЦІ АКТОРІВ ДЛЯ ТЕАТРІВ ЮНОГО ГЛЯДАЧА

Особливе місце в театральному просторі посідають театри для дітей та підлітків. Часто саме вони стають першим знайомством молодої людини зі сценічним мистецтвом. Їхня діяльність спрямована не лише на розвагу, а й на формування естетичного смаку, розвиток емоційної чутливості, уяви та моральних орієнтирів. У цьому контексті особливо актуальною є думка А. Арто про те, що слово в театрі має діяти, як заклинання, як звук, який безпосередньо впливає на нервову систему, адже саме дитяча аудиторія є найбільш чутливою до емоційного та звукового впливу. Саме тому підготовка акторів для цієї аудиторії має свої особливості.

Спираючись на 10-річний сценічний досвід у Київському академічному театрі юного глядача на Липках та 15-річну педагогічну практику, у межах цієї тези розглянуто окремі проблеми голосової підготовки акторів, які можуть стати підґрунтям для подальшого методичного осмислення. Адже чинні освітні програми з дисципліни «Сценічна мова» не завжди диференціюють підготовку акторів з огляду на репертуарну специфіку театрів юного глядача, що актуалізує необхідність методичного переосмислення голосового тренінгу.

Аналіз репертуару ТЮГ свідчить, що у виставах домінують образи молодих героїв, які вирізняються емоційною відкритістю: вони відважні, наївні, романтичні, імпульсивні, часом зухвалі, схильні до максималізму.

Голос актора в такому разі потребує відповідної голосової стилістики: світлого тембру, відкритої та динамічної інтонації, емоційної рухливості. Юний герой — це не спрощений дорослий, а особистість зі складним внутрішнім світом,

яка сумнівається, долає внутрішні протести та процеси самовизначення. Як зазначав Є. Гротовський, звук має виникати з внутрішнього імпульсу, а не з техніки, це артикулює першочерговість внутрішнього психофізичного процесу над зовнішньою формою звучання.

Окрему групу становлять вистави, де персонажами є тварини. У таких виставах актор має створити характер через інтонацію та темброве забарвлення, не вдаючись до надмірного спотворення голосу. Спроба штучно змінити голос через механічне зниження або підвищення регістру часто шкодить здоров'ю голосового апарату.

Важливим аспектом є формування польотності звуку. У дитячих виставах актор досить часто працює в умовах активного руху, взаємодії з залом, шумової реакції глядачів. Голос має бути не лише технічно підготовленим, а й пов'язаним із тілом. У цьому контексті доречно згадати твердження А. Арто, про те, що голос не повинен обмежуватися горловим звучанням, а має формуватися за участю всього тіла, активізованого внутрішнім імпульсом. Такий підхід безпосередньо пов'язаний із поняттям резонаторної та дихальної координації.

Окрім цього, слід врахувати особливості функціонування таких театрів. Як правило, режим роботи театрів юного глядача передбачає ранкові вистави для дітей (іноді по дві поспіль), а ввечері — для підлітків або дорослих глядачів. Такий режим і специфіка роботи вимагають від актора високої адаптивності голосу до різних вікових категорій аудиторії, вміння швидко перемикатися між різними інтонаційними моделями та зберігати якість звучання впродовж усього дня. Не меншу роль відіграє і психофізична витривалість, адже емоційне перенапруження безпосередньо впливає на стан голосу.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування та окреслення методичних засад формування голосу актора для театрів юного глядача з урахуванням психофізичних і вікових типажів сценічних образів.

Основні положення дослідження

1. Образні типи героїв ТЮГ передбачають наявність активного, енергетично насиченого, але водночас світлого й чистого тембру. Голос має передавати

внутрішню відкритість, імпульсивність, емоційну безпосередність образів.

2. Робоча середина голосу виступає базовим регістром сценічного функціонування. Саме в межах середнього регістру досягається оптимальний баланс між силою звучання та природністю мовлення, що забезпечує акустичну витривалість під час динамічних вистав.

3. Головний регістр є визначальним елементом формування юнацького та дитячого тембрального забарвлення. Його розвиток сприяє:

- збереженню світлого й дзвінкого звучання;
- формуванню польотності звуку;
- уникненню форсування та крикливої манери;
- плавним переходам між регістрами.

У цьому контексті особливо актуальною є позиція Є. Гротовського, який наголошував, що звук народжується з імпульсу, а не з техніки, що визначає природність і органічність звучання як пріоритет над зовнішньою голосовою ефектністю.

4. Надмірна орієнтація на академічний, драматичний тип звучання може призводити до тембральної дисгармонії образу, втрати вікової органіки персонажа, перевантаження та зниження витривалості голосового апарату.

5. Голосова підготовка студента має враховувати поєднання дихальної координації, резонаторної збалансованості та емоційної рухливості, оскільки енергетика вистав для аудиторії театру юного глядача передбачає динамічну сценічну подачу й насичена яскравою дією. Це узгоджується з принципом Л. Курбаса про те, що актор має мислити, відчувати і діяти як єдина система.

Методичні орієнтири

Формування робочої середини передбачає стабілізацію фонаційної опори, розвиток передньорезонаторного звучання та вправи на інтонаційну варіативність у межах середнього діапазону. Доцільним є поєднання мовленнєвих вправ із фізичною дією – рухом, стрибком, зміною темпоритму, що відповідає сценічній активності героїв ТЮГ.

Розвиток головного регістру ґрунтується на координації грудного та

головного резонуванні та формуванні світлого тембрового забарвлення.

Важливою складовою є психофізичне поєднання мовлення й руху з темпоритмічними змінами, робота над ігровою свободою звучання та збереженням емоційної відкритості як основи тембральної прозорості.

Висновки. Специфіка репертуару театрів юного глядача зумовлює необхідність диференційованого підходу до голосової підготовки акторів. Пріоритетним напрямом є розвиток робочої середини та головного регістру з урахуванням психофізичних особливостей юних героїв.

Це забезпечує гармонійне сценічне звучання, професійну витривалість і сприяє збереженню голосового здоров'я майбутніх акторів.

Джерела та література

Арто А. (2021). *Театр і його двійник*. Київ: Видавництво О. Жупанського. 280 с.

Курбас Л. (2001). *Філософія театру*. Київ: Основи. 917 с.

Брехт Б. (1977). *Про театр*. Київ: Мистецтво. 384 с.

Готовський Є. (2008). *До бідного театру*. Львів: Літопис. 08 с.

СЕМИРОЗУМЕНКО Лариса,

аспірантка, старший викладач кафедри

акторського мистецтва та режисури драми.

Київський національний університет театру,

кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

СЦЕНІЧНІСТЬ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ: ДІЄВА ФУНКЦІЯ СЛОВА У ВІРШОВАНОМУ МОНОЛОЗІ

У статті досліджується феномен сценічності поетичного тексту на матеріалі віршованого монологу як синтетичної форми акторської дії. Здійснено порівняльний аналіз монологу Мавки з драми-феєрії «Лісова пісня» (1911) Лесі Українки та монологу Улдиса з народної пісні-драматичної поеми «Rūt, vėjīņi!» (1913) («Вій, вітерець!») Яніса Райніса – як прикладу синтезу поетичної форми та сценічної дії.

Постановка проблеми. Проблема сценічності поетичного тексту постає на перетині літературознавства, театрознавства та акторської техніки. Віршований монолог, будучи поетично організованим висловлюванням, водночас функціонує як форма драматичної дії. Його сценічна природа полягає не лише у можливості виконання зі сцени, а у внутрішній спрямованості слова на дію і подальшої трансформації поетичного слова в сценічну енергію.

Теоретичні засади поняття «дієвого слова». Концепція слова як носія дії була сформульована у багатьох театральних системах, у яких наголошувалось, що слово має «діяти», а не лише повідомляти. Воно має бути спрямоване на партнера, ситуацію або внутрішню зміну персонажа.

Українська театральна думка, зокрема естетика Леся Курбаса, розвинула ідею ритмічної природи сценічного мовлення. Для Курбаса слово — це музична й пластична категорія, що створює енергетичне поле вистави.

Подвійна природа віршованого монологу. Віршований монолог має як поетичну організацію: метрика, ритм, рима, строфіка, – так і драматичну функцію:

конфлікт, адресність, надзавдання.

Ритм у монологі не є декоративним елементом. Він формує логіку емоційного розвитку. Зміна метричного малюнка, поява пауз, порушення ритмічної регулярності сигналізують про внутрішній злам.

Аналіз монологів Мавки та Улдиса. Драма-феєрія «Лісова пісня» Лесі Українки є яскравим прикладом поетичного театру. Розглянемо фінальний монолог Мавки («О, не журися за тіло!..»). Монолог звучить у кульмінаційний момент твору, коли героїня зазнає трансформації — переживши біль втрати, зраду та страждання, Мавка переходить на інший рівень буття — рівень духовної свободи.

Уже перші слова героїні — «О, не журися за тіло!» — звучать як сильний емоційний імпульс, що відкриває внутрішній простір монологу. Цей вигук має характер миттєвого душевного пориву, який перериває драматичну напругу попередніх подій.

Ритм монологу хвилеподібний: короткі фрази чергуються з розгорнутими синтаксичними конструкціями.

Щоб показати хвилеподібний ритм монологу, доцільно навести короткий фрагмент, де справді видно чергування короткої емоційної репліки і довшої синтаксичної побудови:

«О, не журися за тіло!

Ясним, вогнем засвітилось воно,
чистим, палючим, як добре вино,
вільними іскрами вгору злетіло...»

У цьому фрагменті добре помітна ритмічна хвиля. Коротка вигукова фраза «О, не журися за тіло!» має характер емоційного імпульсу — вона різка, енергійна, інтонаційно піднесена. Після неї йде більш розгорнута синтаксична конструкція — «Ясним вогнем засвітилось воно...», яка розгортає образ і уповільнює темп мовлення. Саме таке чергування короткого вигуку і довшої образної фрази створює хвилеподібну інтонаційну динаміку монологу та формує його сценічний темпоритм.

Це створює відчуття внутрішнього піднесення. І цей вигук («О, не журися за тіло!») є не констатацією, а актом заспокоєння й духовного піднесення. Тут слово

виконує дію — знімає страх, трансформує біль у прийняття. Мавка не просто говорить — вона змінює простір сцени. Слово стає подією. З точки зору акторської техніки це формує складний темпоритм виконання, у якому поєднуються моменти внутрішнього зосередження та емоційного розкриття. Далі інтонація поступово розгортається у більш протяглі фрази: «Легкий, пухкий попільець... ляже, вернувшись, в рідну землю...», де ритм мовлення уповільнюється і набуває медитативної глибини.

У подальшому тексті ритм знову посилюється через емоційно насичені образи: «Ні, я жива! Я буду вічно жити!», «Я в серці маю те, що не вмирає». Ці рядки звучать як кульмінаційний духовний акорд монологу, у якому слово перетворюється на акт самоствердження.

Паузи стають засобом підсилення сенсу, не лише структурують мовлення, а й створюють простір для виникнення підтексту. У системі сценічної дії пауза стає моментом внутрішнього переживання, коли слово ще не прозвучало, але його сенс уже формується.

Іншу модель сценічної дії демонструє монолог Улдиса з драматичної поеми Яніса Райніса «*Pūt, vējiņi!*». На відміну від Мавки, яка досягає внутрішньої гармонії, Улдис перебуває у стані гострого психологічного конфлікту. Його монолог є процесом внутрішнього самовизначення, у якому герой намагається узгодити власні почуття з моральними принципами. Уже сама ритмічна організація тексту відображає напруження між стихією та внутрішнім стримуванням.

На відміну від хвилеподібного ритму монологу Мавки, у монолозі Улдиса ритм набуває більш імпульсивного й уривчастого характеру.

«Вийди, серце, не ховайся.

Бачиш. Я уже не п'ю.

Я зову тебе, покірний:

Озовись, моя голубко!»...

... «Заховаєшся, я – вітром

Вирву всі кущі з корінням.

Розтоплю своїм вогнем.»

Така структура відображає вагання героя між поривом і відповідальністю. Для актора це означає необхідність постійного переходу між різними психологічними станами, що посилює драматичну напруженість монологу.

...«Ну, коли добром не хочеш –

Змушу силою з'явитись.»...

...«Не сховаєшся од мене.

В землю підеш – я розрию

Землю всю, а відшукаю.»...

Вітер у тексті — не лише природна стихія, а метафора внутрішнього руху. Звертаючись до вітру, Улдис фактично веде діалог із самим собою. Таким чином, природна стихія стає умовним партнером сценічної дії. Отже, дієва функція слова проявляється як процес самопереконання. *«Будуть паростки ще в неї!» (про ялинку-«долю», яка від вітру зламалася.)*

Сценічно важливим є питання адресата. Формально герой звертається до стихії, але фактично — до самого себе та до відсутнього співрозмовника (Байби). Таким чином, монолог має багаторівневу адресність – зовнішню (вітер), психологічну (власна свідомість), драматургічну (невидимий партнер).

«Ти пахуча вся мов м'ята, –

Рута-м'ята, що розквітла

Медоцвітом потаємним.

Не тікай од мене, серце.

Ми полинемо по хвилях,

Срібних хвилях Даугави.

Вій, вітрику, жени човна!»...

Це створює ефект «подвійної сцени»: зовнішня подія мінімальна, але внутрішня дія надзвичайно інтенсивна.

Порівняльний аналіз монологів Мавки та Улдиса дає змогу виявити різні типи сценічної реалізації поетичного слова. У монологі Мавки слово спрямоване на духовне піднесення і гармонізацію внутрішнього світу персонажа. Воно має характер примирення і прощення. Натомість у монологі Улдиса слово виконує

функцію внутрішньої боротьби і самопереконання.

Дієве слово у віршованому монолозі — це не риторична фігура, а механізм зміни. У віршованому тексті ці процеси відображаються через інтонаційну хвилю та темпоритм.

Джерела та література

Клековкін О. Ю. (2013). *Сучасний театр: феноменологія перформативності*. Київ: Фенікс. 412 с.

Корнієнко Н. М. (2015). *Український театр XX–XXI століття: стратегії інтерпретації*. Київ: Либідь. 368 с.

Курбас Л. (2001). *Філософія театру*. Київ: Основи. 320 с.

СІЛЬЧЕНКО Тетяна,

*доктор мистецтва, доцент, заслужена
артистка України, завідувачка кафедри
мистецтва театру ляльок. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ХУДОЖНЯ ВИРАЗНІСТЬ ГОЛОСУ В ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО СУЧАСНИХ ПЕРФОРМАТИВНИХ ФОРМ

Театр ляльок упродовж своєї історії формується як синтетичне мистецтво, у якому візуальний образ, пластика, слово і звук утворюють єдину художню систему. Особливе місце в цій системі посідає голос актора – інструмент, що не лише озвучує ляльку, а й формує її сценічну суб'єктність, емоційну природу та драматургічну функцію. «Озвучування ляльки є одним з важливих моментів її оживлення. Голосова характеристика ляльки залежить від різних чинників: системи ляльки, її розмірів, персонажа, характеру тощо. Тембр голосу, манера мови, темп вимови звуків або слів доповнюють і збагачують ляльку-образ індивідуальними фарбами. Правильно і точно знайдена мовна характеристика органічно поєднується з художньою маскою ляльки і стає її невід'ємною частиною» [3, с. 182].

Художня виразність голосу в театрі ляльок є складним феноменом, що еволюціонує разом зі змінами естетики, режисерського мислення та перформативних практик. У традиційних формах лялькового театру голос насамперед виконує функцію посередника між лялькою та глядачем. Вертепні, ярмаркові, народні вистави спираються на типізовану голосову характеристику персонажів, де інтонація, тембр і мовна манера підпорядковані жанровим і умовним правилам. Голос слугує маркером соціального статусу, характеру й віку персонажа, залишаючись при цьому відносно відокремленим від фізичного тіла актора.

У європейській традиції народного лялькового театру штучний голос головного персонажа часто формує «спеціальний інструмент – пищик, який

дозволяв змінювати голос актора, підсилюючи його високі ноти, надаючи дзвінкості та ефекту писклявості» [2, с. 146]. Водночас практика озвучування персонажів у народному театрі Португалії демонструє відмінний підхід: замість чергування природного та штучного голосу для різних персонажів, усі герої говорять модифікованим писклявим тембром. Такий принцип сприяє безперервності дії, динамічному темпоритму вистави та уникненню пауз, пов'язаних із технічними маніпуляціями голосом [1, с. 119].

У процесі професіоналізації театру ляльок голос перестає бути лише засобом «озвучення» і починає функціонувати як повноцінний компонент сценічної дії. Актор-лялькар формується як універсальний виконавець, здатний «мислити» голосом, тілом і лялькою як єдиною психофізичною системою. Голос набуває образотворчої функції, стає носієм підтексту, внутрішнього монологу персонажа, а інколи й самостійним драматургічним чинником.

У театрі ляльок голос не має одного «власника». Він існує на двох рівнях одночасно: як *голос персонажа-ляльки*, що сприймається глядачем як частина її образу, і як *голос живого актора*, у якому відчувається людська присутність, емоційний стан і фізичне дихання виконавця. Так виникає принцип подвійної адресації. Інтонація формує характер і внутрішній стан персонажа, ритм мовлення та паузи організують сценічний час, а дихання стає майже видимим елементом дії. У результаті слово виходить за межі суто смислової функції, перетворюючись на звукову матерію – елемент сценічної пластики, що впливає на глядача не лише раціонально, а й на рівні відчуття.

Сучасні перформативні форми театру ляльок ще більше розширюють межі голосової виразності. Голос використовується як пластичний, музичний і навіть шумовий елемент. Застосування вокальних технік, шепоту, крику, вокалізації без слів, електронної обробки звуку дає змогу створювати нові типи сценічної комунікації, у яких голос може існувати автономно від ляльки, вступати з нею в контрапункт або навіть замінювати її фізичну присутність.

Важливою складовою сучасної сценічної практики є також феномен «додавання до неживого об'єкта голосового озвучування, тобто його

“одухотворення”», що є прямим проявом акторської фантазії та вигадки [4, с. 47].

Особливої уваги заслуговує педагогічний аспект роботи з голосом у сучасному театрі ляльок. Методика сценічної мови дедалі частіше виходить за межі класичної орфоепічної та дикційної підготовки і включає елементи перформативного тренінгу, тілесної усвідомленості, роботи з імпульсом і внутрішньою дією. Голос розглядається як продовження руху, як прояв енергії актора, що здатна «оживлювати» не лише ляльку, а й сценічний простір загалом.

Джерела та література

Іванова-Гололобова Д. О. (2024). Португальський народний ляльковий герой Дон Роберто: не подібний до подібних. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Зб. наук. праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ. Вип. 35. С. 115-122.*

Іванова-Гололобова Д. О. (2020) *Український театр ляльок 1920-х років: організаційні та художні засади* : дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ : КНУТКіТ. 252 с.

Сільченко Т. І. (2020). Проблема поєднання пластики ляльки і слова в процесі навчання. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Зб. наук. праць. Київ. Вип. 26. С.180-185. 200 с.*

Сільченко Т. І. (2023). Художня виразність, уява і фантазія як цільові установки розвитку пластики рук у навчальному процесі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Зб. наук. праць. Київ. Вип. 32. С.43-49. 186 с.*

СОРОКА Іван,

доцент, кандидат мистецтвознавства.

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

**ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ПІДТЕКСТУ В ПРАЦІ
РОМАНА ЧЕРКАШИНА «ХУДОЖНЄ ЧИТАННЯ.
ТЕХНІКА ТА ЛОГІКА МОВИ»**

Праця Романа Черкашина «Художнє читання. Техніка та логіка мови» надає відповідні теоретичні засади, які допомагають розкрити природу підтексту в художній мові. Спробуємо разом з її автором розібратися в явищі підтексту в художньому мовленні.

У цій праці Черкашин одним із перших в українській методиці художнього виконання глибоко осмислює цю категорію й говорить про різність змісту підтексту. «Різний зміст підтексту по-різному виявляється в інтонаційному забарвленні мови. Живої мови без підтексту не буває» [1, с. 101]. Оскільки автор книги в своїй роботі не концентрується на різницях змісту підтексту, які нам видаються вкрай важливими й недослідженими, то спробуємо зостановитися на них.

Почнемо з моменту, де Роман Черкашин говорить про «підтекст». «Думки, що складаються в нашій свідомості на базі мовного матеріалу, можуть залишатися й не висловленими вголос, існувати у вигляді “внутрішньої мови”. Читець повинен глибоко проникнути у внутрішню суть твору, уміти прочитати і донести до слухачів не тільки те, що безпосередньо й прямо висловлено в тексті, але й те, що залишилося поза ним, – власне, підтекст» [1, с. 13].

Отже підтекст – все, що поза текстом. Поза текстом – внутрішня мова. Підтекст – внутрішня мова. Виконавець повинен донести до слухачів одночасно з прямим змістом висловлювання й думки внутрішньої мови (підтекст). Тож «не висловлені думки», «внутрішня мова» все ж висловлюються. Підтекст – звучить.

І Черкашин вказує на звучання підтексту, означуючи це, як «звукове забарвлення певною мелодикою інтонацій» [1, с. 94]. «Думки виникають у голові людини на базі мовних термінів та фраз. Те, як людина промовляє слова, як *забарвлює їх звуково*, перебуває у прямій залежності від того, що саме й для чого хоче вона висловити, а також від її ставлення до предмета висловлювання» (тут і далі у цитатах курсив наш – *I. С.*) [1, с. 94].

Наші рефлексії з наведеного: Мовні терміни, фрази (авторські, чужі) породжують у виконавця внутрішні думки (власні). Ці внутрішні думки диктують особливість промовляння авторського тексту, тобто те **як** виконавець їх промовляє. Це **як**, спровоковано метою промовляння; в **як** закладена оцінка й ставлення виконавця. **Як** – поєднує в собі мету промовляння й оцінку-ставлення. Оце, **як промовлено**, проявляється в певній мелодиці інтонації. Означимо поняття «підтекст» за Черкашиним; оскільки підтекст – усе те, що безпосередньо й прямо не висловлено в тексті, а це внутрішня мова й ставлення, отож **підтекст – це забарвлена звуково внутрішня мова виконавця, в якій виявляється мета промовляння й оцінка-ставлення.**

«Ставлення та оцінка може виявлятися не тільки в словах, але і прозирати “між рядків”, – іноді навіть всупереч прямому змісту слів, сказаних з *певною мелодикою інтонацій*, з відповідним тембровим забарвленням, у певному ритмі, створеному наголосами і паузами. Через те й можливо передати тими ж самими словами *відмінні*, а іноді навіть і *протилежні* значення *смислу*, почуття» [1, с. 94]. Тут важливим є акцентуація Черкашина на тому, що ставлення та оцінка можуть іноді навіть суперечити прямому змісту слів, прозирати «між рядків». Відповідно, ставлення та оцінка переважно збігаються з прямим змістом слів, і підтекст має один зміст. У разі незбігу – інший.

Один зміст підтексту (коли ставлення та оцінка збігаються з прямим змістом слів) тоді підтекст – засіб передачі психологічних станів персонажів, виконавця. У цьому контексті підтекст не просто другий план, а «внутрішній мовний пласт», який постійно супроводжує мовлення, навіть під час пауз.

Другий зміст (коли ставлення та оцінка не збігаються, прозирають «між

рядків»; через що й можливо передати тими ж самими словами відмінні, а іноді навіть і протилежні значення смислу, почуття): підтекст – звучання тексту, з виконавською інтерпретацією, відчуттям його прихованого чи протилежного змісту.

Ось два виокремлені нами змісти підтексту.

Поняття підтексту є ключовим у мистецтві художнього читання, сценічної мови та акторської майстерності, оскільки відповідає за:

- 1) внутрішні стани,
 - 2) приховані значення,
- і в обох них, мовленнєві нюанси виходять за межі прямого тексту.

Джерела та література

Грицан Н. В. (2016). Майстерня художнього слова: пошуки підтексту в авторському тексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, № 1. С. 103-107.

Сорока І. І. (2018). Підтекст у сценічному мовленні: термінологічний дискурс. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Зб. наук. праць*. Вип. 23. С. 157-163. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.23.2018.216822>

Черкашин Р. О. (1955). *Художнє читання. Техніка та логіка мови: методичний посібник*. Київ: Мистецтво, 1955. 128 с.

СТЕПАНОВ Володимир,

*кандидат педагогічних наук, старший
викладач кафедри музичного виховання.*

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

СЦЕНІЧНЕ МОВЛЕННЯ У КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНОГО СИНТЕЗУ

У сучасних наукових джерелах сценічне мовлення розглядається як підготовлене, виразне акторське мовлення, в якому слово створює мовну характеристику персонажа, передає його почуття й внутрішній стан, а різні сценічні обставини, темпоритм ролі та вистави зумовлюють акторську вимову й створюють своєрідний сценічний стиль мовлення. У цьому процесі акцент ставиться на орфоепічну правильність, логіко-інтонаційну виразність і здатність слова органічно поєднуватися зі сценічними діями та музичними засобами (логіка пауз, мелодійність інтонації). Таким чином, сценічне мовлення не залишається у відриві від музичних принципів інтонації — логіка мови тісно пов'язана з ритмом, висотою та тембральною експресією, що є спільним із поняттями мелодекламації та речитативу, хоча й не тотожне їм. Це уможливує розгляд сценічного мовлення в контексті традицій музично-драматургічного синтезу відповідно до тенденцій розвитку сценічного мистецтва.

Сценічне мовлення є важливим компонентом театрального та музично-сценічного мистецтва, що поєднує лінгвістичні та виконавські аспекти. Слово на сцені в різних жанрах часто синтезується з музикою – від драматичної постановки до опери чи мюзиклу, де на сцені співіснують спів, мелодекламація та речитативи. В опері слова проспівуються, а музика допомагає розкривати образний зміст історії, тоді як мюзикл поєднує спів з традиційним діалогом. Таким чином, на сучасній театральній сцені зберігаються як традиційні форми театрального мовлення, так і музично-драматична експресія.

Технічними основами сценічного мовлення є правильне дихання, чітка дикція, ритмічність, тембр голосу, володіння інтонацією та паузами [1]. «Правильність користування мовним апаратом, дихальною системою, тембром мовного голосу, гарна дикція, дотримання законів логіки в мовній дії, правил розуміння розділових знаків у сценічній мові, інтонаційних законів і психологічних пауз, вивчення особливостей роботи з літературним матеріалом різних стилів і жанрів є запорукою високої майстерності артиста сценічного мистецтва» [1, с. 295]. Навчання сценічної мови поєднує артикуляційні вправи з освоєнням внутрішнього ритму тексту та емоційним конструюванням персонажа. Успішним є поєднання занять вокалом та акторською мовою, робота з мовною інтонацією покращує вокальну виразність і навпаки.

Особливу роль щодо музично-драматичної експресії відіграє мелодекламація – музично-художнє читання, що поєднує текст із мелодійною інтонацією. Виконавець повинен чітко дотримуватись ритму, пріоритетною є мелодична організація тексту (інтонація) в його ритмічному або метро-ритмічному групуванні [2]. Схожим є речитатив у опері та музичних драмах, що передає ритм та акценти мови усупереч мелодичності. Так, яскравим прикладом синтезу слова і музики є японський театр Кабукі, де виконавець декламує емоційну поезію та прозу в характерному стилі, а роль співу виконує складний музичний речитатив.

В українській традиційній культурі принципи мелодекламаційного та речитативного виконання відомі зі стародавніх віків та невід’ємні від церковного або епічного народного жанру, сягаючи IV–V століть нашої ери. Яскраво таке виконання проявилось в українській кобзарській традиції. Кобзарі та лірники – це музиканти, які виконували історичні думи, псалми й літургійні пісні під акомпанемент бандури, кобзи чи ліри. На відміну від звичайного співу в академічному розумінні, виконання кобзарів зазвичай мало особливий мелодекламований характер: виконавець «співав-декламував» текст, виокремлюючи його за допомогою мелодійних прикрас та імпровізованих інтонацій. Так, у своїй статті В. Дутчак [2], наводить свідчення, що під час виконання дум, кобзарі з метою справити більше враження на слухачів могли

додавати до виступу особливий журливий голос та плач, витримувати сценічні паузи. Такі виконавські прийоми були характерні для жанру думи, яка мала здебільшого імпровізаційний характер і виконувалася більше речитативами та мелодекламацією аніж співом. Традиційне кобзарство функціонує як синкретичне мистецтво, у якому слово домінує, а музика виконує функцію інтонаційного й емоційного підсилення тексту – мелодія не є самодостатньою, підпорядковується смисловій логіці оповіді. Дослідженню кобзарських виконавських традицій присвятили свої праці М. Лисенко та Ф. Колесса.

Отже, сучасні тенденції сценічного мовлення пов'язані зі збереженням традиційних технік і пошуком нових форм інтеграції слова й музики. У сучасному музичному театрі в різних жанрах сценічне мовлення поєднується з мелодекламацією та вокалом з метою емоційного наповнення та яскравої подачі сюжету. Таким чином, конвергенція музичних і театральних технік – важлива складова сучасного сценічного мовлення, що посилює драматичність вистави.

Джерела та література

Донченко Н. П., Винар О. Б. (2020). Складові системи сценічного мовлення як основа художньо-творчої діяльності майстра театального мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*, №2. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ. С. 291-295.

Dutchak V., Karas H., Kukuza N. (2023). Melodeclamation as a synthesized musical and theatrical genre: Ukrainian specificity of existence. *AD Alta Journal of Interdisciplinary Research*, 13(1), pp. 33-39.

СУХОРУКОВА Карина,

*доктор мистецтва, старший викладач
кафедри сценічної мови. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

МІКРОФОНІЗАЦІЯ В СУЧАСНОМУ ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ: КОНСТРУКТИВНІ ТА ДЕКОНСТРУКТИВНІ АСПЕКТИ

На етапі сучасного розвитку інформаційних технологій можемо констатувати їх впливовість на мовну культуру сучасних драматичних театрів. Застосування різного апаратного забезпечення на сценічних майданчиках трансформувало візуальну та звукову складові постановок. Крім того, останнім часом зросла частка україномовного виробництва зорово-слухового контенту: на широкому екрані, платформах і в соціальних мережах. Екранна мова подіяла на слухове сприйняття матеріалу серед публіки (пошановувачів і творців театрального мистецтва). Кінематографікація та соціальні медіа суттєво підвищили рівень комфортної гучності, аудиторія призвичаїлася до підсиленого звучання, спираючись на власні уподобання акустичних відчуттів. Соціум звикає до мовного стандарту, що утвердився завдяки технологічній модернізації в екранному мистецтві, на платформах інтернет-мережі. Зауважимо, що звукова подача контенту акустично укрупнена, скомпресована, має діапазонну щільність. Як результат, глядач у театральній залі при перегляді однієї вистави поділяється на дві категорії: хтось вважає, що виконавці ролей стишують текст, а комусь занадто гучно. До того ж, режисери й актори поступово перетворюються на прихильників екранної специфіки існування героїв у виставах. Інтимна атмосфера дійства провокує до мікрофонізації виконавців, переінакшення мовної інтерпретації тексту. Аудіо-візуальні проекти та технології фактично почали визначати нові стандарти сценічної мови в драматичному театрі.

Мікрофонний звук – невідомий компонент театру. Він копілює природу

сценічного мистецтва та технології, створює звукове рішення певного епізоду дійства й цілісний фонічний дизайн вистави. Використання мікрофонізації як прийому реалізації художнього задуму призвело до двох факторів. Перший серед них – технічний. До цього параметра належать національні, муніципальні, приватні театри, що не мають акустично облаштованих приміщень для якісного звучання без додаткового залучення звукопідсилювальної апаратури. У такому разі підсилювальні пристрої дають змогу компенсувати акустичні обмеження сценічного простору. Разом із тим, характерною ознакою сучасних вистав є музика (фонограмний супровід чи «живе» виконання). Подеколи чимало часу в сценічній дії відведено на перманентну гармонію, на тлі якої співіснує акторський ансамбль. У цьому разі, мікрофони допомагають виконавцям мінімізувати застосування дихально-голосової опори, але водночас надають можливість глядачам зрозуміти озвучений текст. Не напружувати свій голос акторам дає змогу система підвісу мікрофонів, що виведена на рампу.

Другий фактор – естетичний. Варіантність і властивість аудіотехніки репрезентує нові можливості театральної режисури, увиразнює її. Звукорежисер може запропонувати постановнику вистави різноманітні мікрофони: 1. за принципом дії, 2. за спрямованістю, 3. за способом використання, 4. за способом передачі сигналу. Вищезгадана мікрофонна техніка разом із іншою сучасною звукопідсилювальною апаратурою нерідко використовується на сценах драматичних театрів для досягнення в залі будь-якого запланованого акустичного ефекту, що впливає в процесі перегляду й формує по завершенню дійства емоційне враження від вистави в глядачів. Естетична основа з урахуванням мікрофонного компоненту частково або повноцінно є елементом художньої програми в низці драматичних театрів. Зокрема в постановках: «Конотопська відьма», «Марія Стюарт», «Незрівнянна», «Співай, Лоло, співай» (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка), «Брати», «Хвиля» (Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки), «Шинель», «Кабаре» (Київський національний академічний Молодий театр), «Король Лір», «Отелло» (Київський академічний театр драми й комедії на лівому березі Дніпра). Слід

зауважити, що перелік назв вистав не звужується до вищезазначених. Адже залучення технічного забезпечення наразі постає одним із ключових компонентів театрального втілення драматичної п'єси.

Мікрофонне звучання наближує акторську театральну гру до кінематографа. Позаяк змінюються не тільки психо-фізичні пристосування виконавців ролей, а й знівельовується необхідність легкості голосу й активної артикуляції, уніфікуються тембральні особливості трупи, підвищується ризик технічної залежності (від звукорежисера та обладнання), порушується ілюзійна природа сценічної правди. Зупинимось на головному: мікрофонна робота в театральній практиці вимагає від акторів нових прийомів мовно-голосової пластики. А це створює педагогічну проблему впродовж навчання майбутніх артистів – збереження традицій викладання сценічної мови. На основі утверджених принципів необхідно впроваджувати тренінгові варіації: виховання глибокого дихання та навичок говоріння в різних просторових можливостях, набуття розбірливості в динамічних варіантах голосу, напрацювання мовної диференціації без наочної активної артикуляції, розвинення мовного тону в пластичних комбінаціях тощо. Також слід приділяти увагу роботі біля мікрофона, як окремо сформованого вектора (в рамках навчальної програми або введення спецкурсу) зі сценічної мови. Наприклад, опрацьовувати уривки з художніх і драматичних творів на петличний, ручний, стійковий, гарнітурний мікрофони в аудиторії. Втілювати поетичні, літературно-музичні покази на підвісні (чи іншого виду) мікрофони на сцені навчального театру. Ймовірно, подібні заходи послугують професійним стартом для подальшої акторської діяльності по завершенню навчання.

Отже, експлуатація мікрофонної техніки в сучасному драматичному театрі є досить розгалуженим явищем, що вбирає в себе різні компоненти. До них належать технічні та естетичні напрями, а також акторські виражальні засоби. У поєднанні механічних і творчих аспектів створюється нова сценічна реальність, що формує майбутню історію українського театру та провокує до нових підходів у системі викладацької діяльності в царині слова.

Джерела та література

Bartlett B., Bartlett J. (2012). *Practical Recording Techniques: The Step-by-Step Approach to Professional Audio Recording*. Boston : Focal Press. 528 p.

Lehmann H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. London : Routledge. 224 p.

ХОДАКІВСЬКА Еліна,

викладач кафедри сценічної мови.

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

ІНТЕГРАЦІЯ ВПРАВ ЗІ СХІДНИХ ДИХАЛЬНИХ ТЕХНІК У СИСТЕМУ МОВНО-ГОЛОСОВОГО ТРЕНІНГУ АКТОРА

Поряд із усталеними підходами до мовно-голосового тренінгу актора актуалізується потреба в поглибленні його соматичної та дихальної основи. Одним із продуктивних напрямів такого розширення є інтеграція структурованих дихальних технік, що походять із традиції пранаями [Сафронов, 2011] та були адаптовані в сучасних тілесно-орієнтованих практиках.

Методологічно важливими є міркування Леся Курбаса про різницю між європейською традицією, зорієнтованою на постійний пошук новаторства, та східною, що базується на системному повторі й глибокому опрацюванні фундаментальних основ. [Курбас, 2022] Такий підхід дає змогу не множити форми, а поглиблювати базові механізми голосоутворення.

Основою мовно-голосового тренінгу є дихання як первинний рух тіла, що має темп, ритм і локалізацію. Дихальна система функціонує завдяки координованій роботі діафрагми, міжреберних м'язів, м'язів черевного преса та допоміжної мускулатури. Саме ця взаємодія формує змішано-діафрагмальний тип дихання, який у сценічній мові використовується як фізіологічно доцільна модель опори звуку.

У практичному впровадженні пропонується використання трьох груп вправ:

1. Повне регіональне дихання (адапована модель повного дихання, відома в традиції пранаями). Його суть полягає в усвідомленому послідовному включенні трьох зон торсу: нижньої (діафрагмальної), середньої (грудної) та верхньої (ключичної). Вдих відбувається як поступове розширення цих зон, видих — у зворотному порядку. Основна педагогічна цінність цієї техніки полягає в тому, що

студент починає чітко розуміти анатомо-фізіологічну роботу дихальної системи: окремі регіони, їхню послідовність включення та координацію. Саме через таке диференційоване відчуття стає зрозумілим принцип змішано-діафрагмального типу дихання як інтеграції діафрагмальної опори та грудної мобільності.

2. Ритмічне контрольоване циклічне дихання. Вправи з фіксованим темпоритмом вдиху, паузи та видиху формують навичку регулювання тривалості дихального циклу, стабілізують нервову систему та підвищують концентрацію. [Мельничук & ін., 2022] У мовно-голосовому тренінгу це безпосередньо впливає на здатність рівномірно розподіляти повітря під час звучання фрази. Окрім психофізичної регуляції, ритмічне дихання сприяє покращенню вентиляції легень, активізації кровообігу та оптимізації газообміну. Системна практика таких вправ підтримує адаптаційні механізми організму, що опосередковано впливає на імунну стійкість. [Дегтяренко, Ковиліна, 2022]. В умовах холодного сезону та роботи в просторах, не завжди достатньо опалюваних сценічних залах цей аспект набуває додаткового значення для збереження функціональної витривалості актора.

3. Озвучене дихання з контрольованим гортанним опором (адаптація техніки часткового звуження голосової щілини). Регульоване звуження голосової щілини створює помірний опір повітряному потоку, що подовжує видих, активізує м'язи торсу та формує відчуття опори звуку. Така практика сприяє координації дихання та фонування і готує голосовий апарат до мовленнєвого навантаження без надмірного напруження.

Усі зазначені техніки функціонують на рівні соматичності – усвідомленої тілесності, що передбачає здатність керувати фізіологічними процесами через регуляцію руху та уваги. Через розвиток соматичної чутливості студент переходить від механічного виконання вправ до розуміння внутрішньої логіки дихання як основи сценічного звучання.

Таким чином, інтеграція структурованих дихальних технік у мовно-голосовий тренінг дає змогу системно розвивати змішано-діафрагмальний тип дихання, психофізичну стабільність і функціональну витривалість голосового апарату, що поглиблює тілесний фундамент сценічного слова.

Джерела та література

Дегтяренко Т. В., Ковиліна В. Г. (2022). *Психофізіологія розвитку: підручник для студентів вищих навчальних закладів*. Київ: УАІД «Рада», 327 с.

https://books.ndcnangu.co.ua/books/Psychophysiology_development.pdf

Курбас, Лесь. (2022). *Філософія театру* / упоряд. М Лабінський ; післямови М. Москаленко, Д. Лабінська ; ред. М. Москаленко. Харків–Київ: Видавець Олександр Савчук ; Видавництво «Основи». 920 с.

Майерс Т. В. (2024). *Анатомічні поїзди. Міофасціальні меридіани для мануальних терапевтів і фахівців із відновлення руху*. Київ: ВСВ Медицина. 399 с.

Мельничук В., Флярковська О., Черниш О., Чуприна О. (2022). *Психологічна хвилинка (вправи для зняття психоемоційного напруження): методичний посібник*. Київ. 86 с.

https://nua.kharkov.ua/wp-content/uploads/2023/11/metodichnij_posibnik_psihologichna_hvilinka.pdf

Сафронов А. Г. (2011). *Йога: фізіологія, психосоматика, біоенергетика*. Харків: ПП Коваленко А. В.

https://www.in.yoga/wpcontent/uploads/2024/06/Safronov_Yoga_Physiology_Psychosomatics_Bioenergetics.pdf

Barth F., Giampieri-Deutsch P., Klein H.-D. (Eds.). (2012). *Sensory Perception: Mind and Matter*. Wien: Springer.

<https://www.in.yoga/wp-content/uploads/2025/03/Sensory-Perception-Mind-and-Matter.pdf>

*ШТЕФАН Олександр,
аспірант, старший викладач кафедри
акторського мистецтва та режисури драми.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ТРАНСФОРМАЦІЯ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ В СУЧАСНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ

Однією з базових категорій театрального мистецтва є сценічна мова – інструмент, через який драматургічний текст стає тілесною, емоційною та художньою реальністю вистави. В класичному драматичному театрі словесна дія актора виконує одну з ключових ролей, поєднуючи комунікативну функцію з текстоцентричною структурою. Однак у сучасному театральному просторі словесна дія зазнає суттєвої трансформації. Режисерські практики ХХ–ХХІ століть, розвиток мультимедійних технологій і постдраматичних форм спричинили зміщення акцентів: слово перестає бути лише носієм смислу й переходить у площину інтегрованої сценічної партитури, що взаємодіє з пластикою, музикою, ритмом, світлом, відео і просторовими компонентами вистави, формуючи складну багатопланову систему художньої виразності.

Актуальність цього дослідження обумовлена тим, що сучасні режисерські практики дедалі активніше виходять за межі текстоцентричного театру, ставлячи перед сценічним мовленням нові завдання: бути ритмічним маркером, емоційно-естетичним інструментом, джерелом смислових і музичних контрастів. Метою цих тез є окреслення основних тенденцій трансформації сценічної мови в сучасному українському театрі.

Теоретично роль сценічної мови як інтегрованого компонента театральної дії була обґрунтована українським режисером Лесем Курбасом. За його концепцією, мовлення на сцені має функціонувати як органічна частина ритму вистави, поєднуючись із тілесною дією та загальною композицією дії. Слово на сцені, за

Курбасом, не обмежується передачею смислу тексту, а формує ритм, емоційну напругу та внутрішню динаміку сценічної дії, інтегруючись у художню тканину постановки.

У сучасному українському театрі інтегрована функція сценічної мови реалізується у різних художніх контекстах. У постановці Андрія Жолдака «Гамлет. Сні» (Харківський академічний український драматичний театр імені Тараса Шевченка, 2002) мовлення поєднувалося з музикою, пластикою та відеорядом. Текст драматургії фрагментувався і трансформувався через ритмічні та інтонаційні рішення акторів, стаючи одночасно візуальним, музичним і семіотичним елементом вистави. Сценічне слово органічно інтегрувалося в загальний ритм постановки, утворюючи багатосаровий художній текст і забезпечуючи глибше сприйняття драматичного конфлікту.

У постановці Дмитра Богомазова «Коріолан» (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2018) слово організоване як ритмічна партитура вистави, що взаємодіє з музикою, пластикою та світлом. Мовленнєві фрази часто розгортаються у контрастній інтонації, підсилюючи конфліктні ситуації, психологічні стани персонажів і драматургічну напругу. Акцент на ритмічних фрагментах мови сприяє формуванню цілісної сценічної тканини, де слово стає не лише смисловою, а й музичною структурою.

Подібні тенденції простежуються у творчості Владислава Троїцького та театру «ДАХ», де сценічна мова організовується як звукова партитура вистави. Мовлення поєднується з вокальними техніками, музичними імпровізаціями та перформативними жестами. Слово перетворюється на звуковий та емоційний імпульс, що резонує з тілом актора, ритмом музики та динамікою сценічної дії, утворюючи складну багатосарову сценічну систему, що надає режисерові можливість формувати нові смислові акценти та ритмічні контрасти.

Таким чином, трансформація сценічної мови у сучасному українському театральному просторі проявляється у розширенні її функцій: від засобу відтворення тексту вона стає інструментом режисерської композиції та елементом багатокomпонентної сценічної структури. Слово дедалі більше взаємодіє з музикою,

пластикою, ритмом і медіа, формуючи нові моделі театральної комунікації й сучасну театральну естетику, що відкриває широкий простір для експериментальної режисерської практики.

Отже, сучасна українська театральна практика демонструє, що сценічне слово – це не просто носій змісту, а повноцінний інструмент створення художньої композиції, що дає змогу режисерові формувати нові смислові акценти, ритмічні структури та емоційні ефекти. Його роль як інтегрованого елемента сценічної тканини вистави є однією з характеристик розвитку театральної мови ХХІ століття.

Джерела та література

Богомазов Д. (2018). *Коріолан*. Постановка Дмитра Богомазова. Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка.

Жолдак А. (2002). *Гамлет. Сні*. Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка.

Курбас Л. (2001). *Філософія театру* / упоряд. М. Лабінський. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи». 917 с.

Троїцький В. (2000-2020). *Театральні проєкти театру «ДАХ»*. Київ.

Згідно з «Положенням про академічну доброчесність учасників освітнього процесу у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/05/Polozhennia_pro_akademichnu_dobrocheshnist.pdf у разі плагіату за надані матеріали відповідає автор.