

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

СОРОКА Іван Іванович



УДК 792.028.3:808.55

ПІДТЕКСТ ЯК КАТЕГОРІЯ СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ

17.00.02 — театральне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства
(доктора філософії)

Київ — 2017

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі сценічного та аудіовізуального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
Станіславська Катерина Ігорівна,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв,
професор кафедри сценічного
та аудіовізуального мистецтва

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Карась Ганна Василівна,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
професор кафедри методики
музичного виховання та диригування

кандидат мистецтвознавства, доцент
Липківська Ганна Костянтинівна,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
доцент кафедри режисури естради,
театралізованих видовищ, цирку та актора театру

Захист відбудеться 30 листопада 2017 р. о 15 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.850.01 у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв за адресою: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корпус 15.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв за адресою: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корпус 11.

Автореферат розіслано 28 жовтня 2017 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
доктор історичних наук



В. В. Карпов

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. Аналіз науково-теоретичних досліджень у галузі театральної методології, досвід режисера-практика та педагогічна діяльність в галузі сценічної освіти переконливо доводять, що окремі театральні терміни сьогодні розмиті і нечіткі. Кожна театральна школа послуговується власною методикою побудови процесу виховання майбутніх акторів і режисерів, внаслідок чого в окремого майстра виробляється специфічна термінологія і своє розуміння професійних термінів. Часто-густо педагоги-митці самі визнають, що по-різному трактують певні поняття, усвідомлюючи крайню потребу в усуненні розбіжностей у питаннях тлумачення термінології. Тому у науково-мистецьких колах постійно ведуться розмови про її вдосконалення. Одним з таких понять є категорія підтексту, проблема його трансформації та сучасного трактування.

Найбільш цілісно і ґрунтовно питання театральної термінології розглянуто в теоретичних роботах К. Станіславського, якими і послуговується переважна більшість педагогів-театралів. Успішно впроваджений у театральну практику творцями МХТ наприкінці XIX ст., прийом підтексту отримав згодом і теоретичну розробку в системі Станіславського. З плином часу підтексту приділяли увагу й інші теоретики театру в галузі слова: певну розробку категорія підтексту одержала в роботах провідних режисерів і педагогів В. Сахновського, О. Попова, М. Кнебель, Г. Крісті, Г. Товстоногова, І. Промптової. Серед українських театрознавців прийом підтексту як категорію сценічного мовлення розглядали М. Карасьов та Р. Черкашин.

Утім, відсутність цілісного концептуально-теоретичного обґрунтування категорії підтексту в сучасній театральній науці і сценічній практиці зумовила актуальність обраної теми дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі сценічного та аудіовізуального мистецтва Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ). Робота є частиною комплексної теми наукових досліджень НАКККіМ «Синергійні процеси розвитку культури в сучасній Україні» (протокол Вченої ради № 8 від 30.09.2014 р.). Тему дисертації затверджено 29 січня 2013 р. (протокол № 1) та уточнено 31 травня 2016 р. (протокол № 10) на засіданнях Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Мета і завдання дослідження.

Мета дослідження — визначити сутність підтексту як категорії сценічного мовлення та обґрунтувати прийоми його втілення у театральній практиці.

Завдання дослідження:

- 1) на основі аналізу джерельної бази визначити проблемні вектори історіографії підтексту у театрознавстві;
- 2) узагальнити теоретико-практичні пошуки К. Станіславського щодо категорії підтексту;

3) визначити напрями подальшого розвитку підтексту у працях послідовників школи К. Станіславського;

4) виявити варіанти тлумачення підтексту сучасними теоретиками театру та здійснити їх компаративний аналіз;

5) охарактеризувати підходи українських театральних педагогів та митців до категорії підтексту;

б) запропонувати власне розуміння та визначення мовного підтексту та довести його значущість як складової сценічного мовлення.

Об'єкт дослідження — сценічне мовлення у театральній практиці.

Предмет дослідження — підтекст у сценічному мовленні як теоретична категорія та практичний прийом.

Методи дослідження. Для досягнення мети і реалізації поставлених завдань дисертації було використано такі методи дослідження: *хронологічний* — для вивчення етапів формування, становлення й трансформації в театральній педагогіці та практиці категорії підтексту; *аналітичний* — у дослідженні існуючих теоретичних трактувань підтексту та його практичного застосування; *компаративний* — при зіставленні та порівняльному аналізі теоретичних і практичних тлумачень та застосувань підтексту; *інтроспективний* — при вивченні емоційно-психологічних особливостей актора-виконавця, у тому числі при застосуванні мовного підтексту; *спостереження* — у процесі визначення міри важливості володіння прийомом підтексту професійним актором та вироблення підходів щодо підготовки майбутніх акторів-виконавців; *логіко-узагальнюючий* — для підбиття підсумків дослідження, формулювання висновків.

У дистанційній комунікації дисертанта з теоретиками театального мистецтва щодо категорії підтексту основним було обрано *полемічний підхід*.

Теоретична база дослідження. Проблематика категорії підтексту в сценічному мовленні розпорошена у значній кількості текстових матеріалів, що практично унеможлиблює написання канонічного історіографічного огляду теми. Праці узагальнюючого характеру, де вивчалися б питання генези підтексту в сценічному мовленні, його типології та практичного застосування, поки що відсутні в українському театрознавстві.

Утім, наявна велика кількість досліджень, присвячених підтексту літературних творів і художньому діалогу в мовознавстві (А. Артеменко, А. Баканурський, Р. Барт, М. Бахтін, Р. Богін, М. Борисова, В. Брюховецький, В. Виноградов, В. Гальперін, С. Головащук, Л. Доблаєв, К. Долінін, О. Єрмакова, І. Жилін, Н. Зеленіна, Л. Кравець, Б. Ларіна, О. Леліс, Ю. Лотман, А. Матчук, В. Миркін, П. Мрига, А. Овчиннікова, Л. Огієнко, Т. Сільман, А. Юберсфельд), на які спирається дисертант.

Фундаментальну основу дослідження становлять праці з театрознавства, режисури, сценічної мови та теорії драми українських (М. Барнич, В. Василько, Г. Веселовська, Н. Владимірова, А. Гладишева, М. Гринишина, В. Зайцев, Н. Єрмакова, Р. Єсипенко, Г. Ігнатович, М. Карасьов, В. Кісін, О. Клековкін, Н. Корнієнко, О. Кужельний, Лесь Курбас, Г. Липківська, І. Мар'яненко, Г. Миленька, Т. Нечаєнко, М. Резникович, М. Садовський, П. Саксаганський,

В. Фіалко, Р. Черкашин, О. Шлемко, Г. Юра) та російських (Є. Вахтангов, І. Виноградська, С. Волконський, В. Волькенштейн, А. Гончаров, М. Горчаков, Н. Зверева, М. Кнебель, Г. Крісті, Ф. Комісаржевський, В. Мейєрхольд, В. Немирович-Данченко, О. Попов, І. Промптова, В. Сахновський, М. Соснова, К. Станіславський, М. Строева, Г. Товстоногов) теоретиків та практиків театру.

Наукова новизна одержаних результатів виявляється у таких положеннях. *Уперше:*

– відтворено хронологію становлення категорії підтексту у театрознавстві («до-Станіславський» період — підтекст у Станіславського та послідовників — «пост-Станіславський» період);

– встановлено розбіжності між теоретичним висвітленням і практичним застосуванням підтексту у К. Станіславського;

– виявлено суперечності у трактовці та тлумаченні прийому підтексту представниками школи К. Станіславського;

– виокремлено та обґрунтовано специфіку розгляду підтексту в українському театрознавстві та театральній педагогіці;

– запропоновано нову термінологію у контексті означення підтексту у сценічному мовленні («фоносмисл», «дієсмисл», «іншосмисл»).

Уточнено:

– зміст категорії «підтекст» у театральному мистецтві та педагогіці.

Запропоновано новий погляд:

– на визначення категорії підтексту та його різновидів;

– на технологію застосування і функціонування прийому підтексту в мистецтві сценічного слова.

Набув подальшого розвитку:

– прийом вияву і застосування підтекстового змісту сценічного слова у театральній практиці.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів.

Результати дослідження мають узагальнюючий теоретико-практичний характер і можуть бути використані у подальших мистецтвознавчих, театрознавчих розвідках, у процесі професійної підготовки акторів, режисерів та майстрів художнього слова.

Результати дисертації було використано при розробці змісту навчальних дисциплін «Словесна дія», «Сценічна мова», «Режисура», «Майстерність актора», що викладаються дисертантом у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Практичне адаптування досліджуваного матеріалу як режисера-постановника (у тому числі, головного режисера театру) відбувалося на сценах українських драматичних театрів: А. Касона «Дерева вмирають стоячи» (2000; м. Івано-Франківськ, Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Івана Франка); І. Карпенко-Карий «Мартин Боруля» (2001; м. Луганськ, Луганський український музично-драматичний театр); В. Шевчук «Кінець віку (Вода життя)» (2002; м. Івано-Франківськ, там само); Т. Іващенко «Втеча від реальності» (2003; м. Київ, Малий український драматичний театр); Т. Іващенко «Втеча від реальності» (2004; м. Івано-

Франківськ, там само); Дж. Патрік «Дивна місіс Севідж» (2005; м. Івано-Франківськ, там само); В. Дельмар «Далі тиша» (2009; м. Івано-Франківськ, там само); а також у численних концертно-сценічних постановках та масових дійствах просто неба.

Особистий внесок здобувача полягає у розв'язанні важливого наукового завдання у галузі театрознавства, а саме висвітленні сутності підтексту як складової сценічного мовлення у театральному мистецтві та пропонуванні й обґрунтуванні нової термінології, яка б диференціювала підтекст у писемному тексті і підтекст у мовленні.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дисертації обговорювались на засіданнях кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Хід і результати дослідження доповідались автором на наукових конференціях, зокрема:

– *міжнародних*: «Якість вищої освіти: українська національна система та європейські практики» (м. Київ, 21–22 березня 2013 р.); «Традиції і сучасні стан культури і мистецтва» (м. Мінськ, 28–29 листопада 2013 г.); «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (м. Переяслав-Хмельницький, 12–14 березня 2014 р.); «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (м. Київ, 8–9 листопада 2012 р., 9 квітня 2014 р., 16 квітня 2015 р., 21 квітня 2016 р.);

– *всеукраїнських*: «Театр та театральна педагогіка України у ХХІ столітті: теорія, методологія, практика» (м. Луганськ, 21–22 лютого 2013 р.); «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (м. Харків, 18–19 квітня 2013 р.); «Видатні особистості в контексті сучасних мистецьких практик» (м. Київ, 23 квітня 2013 р.); «Освіта впродовж життя: вимоги часу» (м. Київ, 23 травня 2013 р.).

Публікації. Основні результати та висновки дисертації викладено у 18 одноосібних публікаціях: 6 — у фахових виданнях України з мистецтвознавства (5 з яких включено до міжнародних науково-метричних баз); 1 — у зарубіжному науковому періодичному виданні (РФ); 11 — у збірниках матеріалів конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, чотирнадцяти підрозділів, висновків, списку використаних джерел, додатку. Основний обсяг дисертації становить 8,2 а. а. (163 с.)

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

Вступ містить: обґрунтування актуальності теми дослідження; формулювання мети і завдань; визначення об'єкту, предмету та методів дослідження; виявлення наукової новизни, теоретичного та практичного значення отриманих результатів; перелік форм апробації та публікацій.

Перший розділ «Історико-теоретичні засади дослідження» складається з двох підрозділів. У підрозділі 1.1. «Сценічне мовлення у театральній практиці: сутність та надзавдання» вказано на важливість сучасних мовних

засобів, що складають культуру сценічного мовлення; простежено розвиток поняття «сценічне мовлення» часів професійного становлення театру. Поняття «сценічне мовлення» розглянуто у семантико-синтаксичному плані, визначено його належність до лексики театрального мистецтва та мовознавства. Вказано на органічне поєднання сценічним мовленням виражальних засобів писемної й усної словесної творчості. Уточнено сутність сценічного мовлення, що полягає в перетворенні тексту на естетично-художню, емоційно забарвлену словесну дію, що корегується метою промовляння, надзавданням сценічного мовлення.

У **підрозділі 1.2. «Мовний підтекст: історіографія питання»** вказано, що процес творення будь-якого тексту — це процес свідомого або неусвідомленого «закладання» певного комплексу смислів, об'єктивованих у тексті. Художній текст відкритий для нових зв'язків: читач не лише відтворює, реконструює авторський задум, але і створює, конструює сенс заново. Смысловий простір художнього тексту, в цілому, являє собою дворівневу структуру: 1) рівень змісту — явних (поверхневих, експліцитних) смислів, і 2) рівень прихованих (глибинних, імпліцитних) смислів. Вказано, що під змістом (поверхневим смыслом) розуміється матеріальна основа повідомлення, вербальне використання мовних одиниць в їх словникових значеннях: зміст розуміється читачем однозначно. Глибинні (приховані) смисли — це невербальна категорія, заснована на використанні мовних і позамовних одиниць та їх поєднань у локальному, текстовому просторі.

Зазначено, що окремі науковці відкидають поняття підтексту на користь поняття «сенс». Мовленнєвий підтекст фактично означає сенс висловлювання.

Аналіз літературних та довідкових джерел виявив існування двох різних векторів трактування підтексту: 1) прихований смисл, коли лексичні значення слів не передають внутрішній зміст мовлення; те, що експліцитно не сказано в тексті, але виникає з того, як текст інтерпретується актором; 2) психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення; психологічний інструмент, що інформує про внутрішній стан персонажа, який встановлює дистанцію між тим, що сказано в тексті, і тим, що показано на сцені.

Представлено певну ретроспекцію становлення категорії підтексту початку ХХ ст. в «до-Станіславському» театрознавстві (С. Волконський, М. Метерлінк, В. Волькенштейн). Досліджуються трактування «сенсу слова», «іронічного і прямого сенсу», «слова, що мається на увазі», «слова, коли в інтонації відчувається не те, що сказано в тексті» у Волконського; вказується на тлумачення ним підтексту згідно з першим вектором. Зазначається, що «другий діалог» Метерлінка як «стан душі» героя, «те, що від нього народжується», «його доля, таємниці, які оточують його і чуються всім» відповідає другому вектору. Розшифровуються три види діалогу у теоретика драми Волькенштейна: 1) відкритий діалог, 2) непрямий діалог, 3) двозначний діалог. Підтекст у Волькенштейна це «підводна течія дії», приховане вираження бажань (обидва вектори тлумачення підтексту, але тяжіння до другого).

Робиться висновок, що у словникових виданнях і у викладах попередників Станіславського спостерігається різновекторність і певна нечіткість трактування категорії «підтекст». Вказується на відсутність

диференціації підтексту літературного, авторського (підтекст літературних художніх текстів, призначених для читання й усвідомлення) і підтексту мовного, сценічного, виконавського (донесення сенсу вимовою). Висловлено побажання щодо надання кожному з них відповідного тлумачення та визначення. Ставиться питання про правомірність застосування одного терміну («підтекст») для різних категорійних понять та необхідність надання кожному відповідного тлумачення та визначення.

Другий розділ «Категорія підтексту у теоретичній спадщині К. Станіславського» складається з п'ятох підрозділів. У **підрозділі 2.1. «Ілюстрований підтекст» як підготовчий етап сценічного мовлення** простежено теоретичні узагальнення Станіславського щодо категорії підтексту у праці «Мова та її закони». Вказано на особливість його підходу до органічного промовляння чужого авторського тексту, що полягає у виявленні й донесенні образного бачення, відчуття, переживання змісту слів. Детально проаналізовано основне визначення підтексту Станіславським та вказано на поєднання в ньому взаємовиключних аспектів: 1) «життя людського духу» ролі, що безперервно тече під словами тексту (підтекстові внутрішні відчуття, що виправдовують й оживляють слова тексту); 2) наскрізна дія в галузі мови (дієве внутрішнє прагнення до надзавдання).

Виявлено, що у «підтекст» Станіславський вкладає здебільшого ілюстровані підтекстові бачення та їх відчуття, котрі треба віднайти, уявити, нафантазувати — тобто «приготувати» ще до виходу на сцену. «Ілюстрований підтекст» майстра — це оживлені внутрішні уявлення, думки, почуття та бачення, що створюють інше ставлення до слова; слухові й зорові образи та відчуття, про які говорить слово; заготовлена кінострічка бачень. «Внутрішній зміст», «внутрішній сенс» та «внутрішня сутність» слів у Станіславського — це те, що слово означає, містить в собі, втілює, тобто прямий його зміст, а не прихований смисл.

У **підрозділі 2.2. «Підтекст у контексті інших виражальних засобів мовлення»** простежено тлумачення підтексту в інших працях Станіславського, де, говорячи вже про «мовні такти», «логічний наголос», «паузи», «темпоритм», автор апелює до категорії «підтекст».

Визначено головні положення Станіславського щодо підтексту: 1) підтекст — те, що допомагає слову ожити зсередини (чуттєво-вольове підґрунтя психологічного стану актора); 2) підтекст попередньо створюється; 3) підтекст не звучить (уявляється, проживається, триває у паузі); 4) підтекст зливається з текстом; 5) підтекст наскрізної дії (зовнішня передача прихованих переживань). Говорячи про «глибоке проникнення в суть слів», «передачу того, що приховане в них», митець акцентує на прихованих підтекстових баченнях, думках, почуттях, а не на іншому, прихованому змісті (сенсі) слів.

У **підрозділі 2.3. «Внутрішні лінії» підтексту** виявлено, що внутрішня, попередньо створена виконавцем лінія душевного переживання думок і почуттів зображуваної особи, за Станіславським, являє собою підтекст, що складає суть правильної лінії гри на сцені. «Внутрішні лінії» підтексту складаються з: а) внутрішнього зору, б) думки, в) внутрішньої дії. Простежено,

як у автора створюються і сплітаються ці лінії підтексту. Зроблено висновки по кожній «лінії». А) Лінія внутрішнього зору «зіткана» з внутрішніх бачень. Піддаються сумніву такі судження Станіславського: 1) внутрішня, зорова ілюстрація підтекстового змісту (підтексту) передує процесу мовлення і є звичайним явищем в реальному житті; 2) на екрані внутрішнього зору людини створюються уявлення, які самі собою приходять до нас з підсвідомості або викликаються свідомими причинами; 3) уявлення негайно відображаються на екрані нашого внутрішнього зору. Б) Лінія думки, як і перша, пов'язана з баченнями і уявленнями змісту тексту та змісту думок, виражених цим текстом. Розглядаючи підтекст думки, автор зосереджується виключно на її уявленні, що спонукає не до діяння словом, а до ілюстрування його. В) Бачення внутрішнього зору змушують діяти, і ця дія виражається в зараженні інших своїми баченнями. Внутрішня дія зводиться до образної передачі бачень, уявлень та почуттів.

У підрозділі 2.4. «Підтекст у роботі над роллю» знаходимо підтвердження, що підтекст у Станіславського — думки, бачення, переживання та їх емоційні відчуття. Підтекст у класика забезпечує протікання внутрішніх, психологічних процесів у роботі актора над роллю. Говорячи про «встановлення дієвої лінії ролі заради виконання основної задачі», яка передбачає розшифрування текстового дієвого спрямування і призначення, Станіславський має на увазі думки, бачення, переживання. На думку майстра, за умов створення актором дії і дієвого тексту не потрібно дбати про підтекст — він прийде сам собою, якщо актор повірить у правду своєї фізичної дії. Робиться висновок, що пропоновані обставини є підтекстом фізичних дій (як підтекстом тексту є думки, переживання, бачення).

У підрозділі 2.5. «Приєм підтексту у сценічній практиці» розглянуто використання даного прийому Станіславським у практичній роботі над театральними постановками. Спираючись на документальні матеріали М. Горчакова («Режисерські уроки К. С. Станіславського»), визначено, що режисер використовував прийом підтексту, в тому числі, і для вияву прихованого змісту (згідно з першим вектором тлумачення), коли за вимовленими словами постає інший, не прямий їхній смисл: «ритм, звук, тон, темперамент визначають сенс».

У професора М. Строевої в «Режисерських шуканнях Станіславського: 1898–1917 і 1917–1938 рр.» акцентовано на відкритті Станіславським «прийому сценічного підтексту», сенс якого полягає в «просоченні настроєм, схованим у підтексті, невисловленим в словах» і який не збігається з прямим текстом. Приєм підтексту, за Строевою, — це чеховська акторська техніка передачі настрою і прихованості почуттів; ще «правда життя людського духу», глибина і неперервність духовного життя людини, підсвідомі порухи особистості. Вказано на широке трактування Строевою підтексту у практиці Станіславського як надзавдання постановки із соціальними і трагічними підтекстами, та розуміння прийому підтексту Станіславського швидше як психологічного інструменту, що інформує про внутрішній стан персонажа.

Виявлено, що у занотованих матеріалах репетицій і практичних пошуків («Станіславський репетирує», уклад. І. Виноградська) йдеться про обидва вектори підтексту: і про ілюстрований підтекст в художньому читанні, коли мовлення відтворює картини внутрішніх бачень, і застосування майстром прийому підтексту як донесення прихованих смислів реплік, сенсу висловлювання.

Зазначено, що документальні спогади про сценічну практику Станіславського свідчать, що прийом підтексту застосовувався майстром у двох векторах і трактувався сучасниками по-різному. Висловлено нерозуміння, чому Станіславський не висвітлив прийом підтексту прихованого змісту в своїх теоретичних роботах так само ґрунтовно, як підтекст у значенні вияву внутрішнього стану персонажа. Запропоновано власний варіант розуміння даної ситуації, що вказує на особливість тодішніх політичних реалій, які не передбачали висвітлення «прихованих змістів» у друкованих працях доби соцреалізму.

Третій розділ «Підтекст у тлумаченні послідовників школи К. Станіславського» складається з п'ятих підрозділів. У підрозділі **3.1. «“Другий план” і підтекст у В. Немировича-Данченка»** простежено, що соратник Станіславського в теоретичній спадщині зі сценічного слова застосовує категорію підтексту в тому ж розумінні, що і Станіславський: на означення затекстових думок, бачень, переживань. Все, що сприяє активізації внутрішнього стану актора, «досягненню правильного самопочуття актора в ролі», Немирович-Данченко відносить до підтексту. Підтекст у нього теж попередньо заготовлюється — як і внутрішній монолог, і другий план. Текстові нюанси «між рядків», «між слів», закладені драматургом, в чомусь тотожні «другому плану» Немировича-Данченка — «психофізичному багажу, з яким актор живе в ролі». У «другому плані» режисера йдеться не про мову, подачу тексту, його трактування, а про сукупність життєвих вражень персонажа, обставини його особистої долі.

У підрозділі **3.2. «Варіативність підтексту у В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, В. Сахновського»** вказано на поодинокі апелювання до прийому підтексту учнями і продовжувачами театральної справи Станіславського в зафіксованих авторських теоретичних роботах та спогадах учнів.

У твердженні Мейєрхольда «те, що лежить між рядків», швидше за все, йдеться про заховані між рядками думки, переживання, прагнення, які повинна розкривати мізансцена, а не словесна дія. Так само «задня думка» однаковою мірою може стосуватися прихованих, не висловлених думок, переживань, настроїв тощо і прихованого змісту слів. Мейєрхольд більше говорить про розкриття сенсу сцени, а не про розкриття сенсу слів. Підсумовується, що висловлювання Мейєрхольда про підтекст більшою мірою відносяться до розуміння прийому підтексту як психологічного інструменту, що інформує про внутрішній стан персонажа.

Виявлено, що прийом підтексту у Вахтангова (зі спогадів учнів — Б. Захави, Ц. Мансурової, Н. Русінової та В. Зускіна) полягав у вираженні

всього монологу або окремих його реплік іншою фразою, яку підкладають як «внутрішню думку», «підтекст». Така технологія, підкладаючи під фразу будь-який сенс, дозволяє знаходити «потаємний сенс» того, що автор хотів сказати реплікою, коли інтонація звучить по-іншому. Вахтангов закликав шукати підтекст кожної фрази (що є доказом тлумачення згідно з першим вектором).

Звертається увага на те, що Сахновський розумів підтекст двояко: як прихований сенс («коли доводиться тлумачити його по-іншому, порівняно з прямим змістом, що витікає з тексту автора») і як «ілюстрований підтекст» («коли потрібно “замасувати” фразу так, щоб в момент її виголошення партнер бачив би те, про що говориться, саме таким, яким бачить це той, хто цю репліку промовляє»), але не вказує при цьому на їхню різницю чи тотожність.

У підрозділі 3.3. «Підтекст як ставлення у М. Кнебель» доводиться, що, говорячи про словесну дію у книзі «Слово у творчості актора», авторка викладає розуміння підтексту, використовуючи загальновідоме визначення Станіславського: прихований за словами простір бачень, думок, почуттів утворює пласти (лінії) підтексту. «Розорювати весь простір прихованого за словом змісту» означає у Кнебель створювати яскраві детальні бачення. Втім, важливим є уточнення автора на ставленні до бачень та її зауваги щодо надмірного захоплення відтворенням внутрішніх бачень, що спричиняють втрату справжнього спілкування. Висловлено згоду, що ставлення оживляють наскрізну дію промовляння емоційним забарвленням, і що не уявна «ілюстрація», а враження від «побаченого» змушують діяти і викликають взаємодію.

У підрозділі 3.4. «Різновиди підтексту у Г. Крісті» вказується на одночасне визнання автором трьох відмінних різновидів підтексту, які він, однак, самостійно не досліджує: підтекст ілюстрований (за Станіславським) — образна, емоційно-звукова ілюстрація слова; підтекст як протилежний зміст (суперечність тексту і підтексту, «коли людина під виглядом люб'язностей каже шпильки, критикуючи — хвалить»); підтекст як прихований зміст («хоче щось приховати від іншого, прикидається не тим, чим є насправді»). Наголошено на розбіжності висловлених думок Крісті щодо підтексту.

У підрозділі 3.5. «Суперечності у визначенні підтексту на сучасному етапі» вказується, що один з лідерів російської театральної режисури другої половини ХХ ст. Г. Товстоногов розглядає підтекст як «азбуку акторського існування», «внутрішнє самопочуття актора в ролі» і як прийом вияву прихованого сенсу слів, коли фраза вимовляється у різних варіантах, надаючи словам іншого чи протилежного значення (із записів режисера: «підтекст цієї репліки такий», «потрібно говорити з таким підтекстом», «щоб фраза мала такий підтекст»). Отже, підтекст у Товстоногова означає донесення прихованого змісту фрази, який повинен звучати в мовленні поза прямим змістом слів.

Акцентується, що сучасний московський педагог-теоретик І. Промптова пропонує визначення Станіславського як базове, втім, не згадуючи про «ілюстрований підтекст» майстра, різко виступає проти «ілюстративності слова». Автор відносить її до найпоширеніших «хвороб» сценічного мовлення.

Суть підтексту Промптова вбачає в його дієвому звучанні, а не у внутрішньо відчутному житті ролі, яке прямо веде виконавця до сентиментів, ліричних інтонацій, ілюстративності. У контексті думок Промптової зазначено, що підтекст не «виправдовує» і не «оживляє» слова — він демонструє приховане чи протилежне значення слова. Підтекст не у тексті, а у вимові: не «ілюструю звуком текст», а «виявляю у звуці сенс».

У режисера А. Гончарова, одного з небагатьох сучасних режисерів, хто займався теоретичним осмисленням специфіки сценічного слова, у праці «Пошуки виразності у виставі» спостерігається акцент на «ефективності словесної дії», «впливанні на партнера заради певної задачі», «смислі мовлення», «фарбуванні слова», що відповідає умінню доносити підтекст, який сам «зафарбує» слово. Виявлено, що Гончаров, вказуючи на «протилежне основному значенню слова звучання», «смислову ємність слова», чомусь не послуговується терміном «підтекст».

Четвертий розділ «Українські теоретики і практики театру про підтекст» складається з двох підрозділів. У **підрозділі 4.1. «Підтекст прихованого змісту у реформаторів української сцени»** доводиться, що корифей українського театру П. Саксаганський подачу слова на сцені вважав найбільш складною та відповідальною в роботі актора, розглядаючи її з «боку ідейного» і «боку технічного». З «ідейного боку», вказується на чітке розуміння і практичне застосування ним прийому «іншого змісту» сценічного слова — саме в його мовленнєвому прояві. Підкреслюється, що підтекст у Саксаганського — ідейна інтерпретація змісту, його «акцентировка», «музика тону», інший зміст, що вкладається в авторський текст. Наголошено, що «правильну подачу слова, тон і звукову акцентуацію» Саксаганського сьогодні ми називаємо підтекстом.

Зазначається, що у реформатора української сцени Леся Курбаса культура мови і культура жесту стояли в центрі роботи. Його «основна організуюча думка (цільова настанова)» (надзавдання) могла виявлятися тільки в підтексті наскрізної словесної дії, оскільки слово в нього доносилося, згідно зі своїм завданням, із «акцентом доцільності», «слідувало плану, трактовці». Терміном «підтекст» Курбас означає прихований смисл, натяк, закладений автором у тексті («Вступна бесіда про постановку п'єси Г. Брюхнера “Войцек”», 1927).

Вказується на застосування прийому підтексту прихованого смислу і В. Васильком, коли «режисер на тлі сценічної ситуації розкриває текст п'єси і те, що за ним сховане» і «на означення цих прийомів ми вживаємо терміни “підтекст”». Наводиться також спогад Василька про практичне застосування прийому підтексту як іншого змісту Марією Заньковецькою в ролі Софії з п'єси І. К. Карпенка-Карого «Безталанна». Доводиться, що українські театральні практики знали і користувалися прийомом донесення прихованого сенсу слова, хоча не кожен означував його терміном «підтекст».

У **підрозділі 4.2. «“Підтекст К. Станіславського” в українському театрознавстві»** вміщено три пункти. У **пункті 4.2.1. «Підтекст як психологічний стан у Г. Юри»** йдеться, що український актор-режисер Юра розумів підтекст як приховані за словами думки, почуття, прагнення. Підтекст у

Юри потрібно виявляти, вивчати, докопуватися, тобто заздалегідь готувати в процесі роботи над роллю. Отже, за Юрою, як і за Станіславським, підтекст — внутрішньо-психологічне життя персонажа. У пункті 4.2.2. «*Ілюстрований підтекст*» в інтерпретації М. Карасьова» зазначено, що ілюстрований підтекст є основною передумовою перетворення тексту ролі на словесну дію. Ілюстрований підтекст Станіславського у викладі Карасьова це бачення з їх відчуттями, що є пропонованими обставинами для персонажа, і ці ілюстровані бачення мотивують усі дії персонажа, зі словесними включно; бачення з їх відчуттями освіжають інтонаційний малюнок. Карасьов розглядає «ілюстрований підтекст» Станіславського як початковий, підготовчий етап роботи над роллю. У пункті 4.2.3. «*Суперечності у трактуванні підтексту Р. Черкашиним*» доводиться, що у провідного педагога і автора одного з найкращих українських посібників зі сценічної мови Р. Черкашина категорію підтексту розглянуто за Станіславським: підтекст входить в етап усвідомлення, розшифрування, тлумачення слова — тобто в період роботи над словом, текстом, роллю; підтекст також є внутрішньою установкою, що змушує говорити, діяти словом. Виявлено, що водночас Черкашин підходить і до тлумачення підтексту як «протилежного психологічного змісту слова», уникаючи уточнення та деталізації.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз джерельної бази показав розбіжність у трактуванні та розумінні одного з основних термінів театральної термінології — «підтекст»: 1) як прихований зміст тексту, що виникає та проявляється з акторської інтерпретації і — звучить (прихований смисл, «лексичні значення слів не передають внутрішній зміст мовлення»); та 2) як внутрішній стан персонажа, «комплекс думок і почуттів, що містяться в тексті ролі» і проявляються опосередковано (психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення).

Лінгвісти, досліджуючи підтексти художніх творів, концентруються на розшифруванні їхніх прихованих смислів (Г. Богін, В. Брюховецький, К. Долінін, Л. Кравець, О. Леліс, А. Матчук, В. Миркін та ін.). Театральні ж науковці сповідують одночасно обидва тлумачення. Першого вектору дотримуються С. Волконський та П. Паві; другому слідують: М. Метерлінк, В. Волькенштейн, російські театральні словники та «Український тлумачний словник театральної лексики» В. Дятчук та Л. Барабана. Певну двовекторність спостерігаємо в українських довідникових виданнях А. Баканурського, О. Клековкіна, П. Мриги.

Ці вектори трактування одного терміну існують одночасно, ніхто досі не акцентував на їхній явній відмінності, потребі виокремити і розвести, та виробити єдино правильне для теоретичного та практичного застосування.

2. Узагальнення теоретичних пошуків К. Станіславського щодо основного категорійного поняття сценічного мовлення «підтекст» показали, що підтекст він тлумачить як оживлені внутрішні уявлення, думки, почуття та бачення, що створюють інше ставлення до слова; слухові й зорові образи та відчуття, про

які говорить слово; побачене, почуте, відчуте за текстом, те, що допомагає слову ожити зсередини, попередньо створюється, не звучить, будучи ще й наскрізною дією і психологічним багажем, що інформує про внутрішній стан персонажа, контрастує з тим, що сказано в тексті, і тим, що показано на сцені. В теоретичних роботах автор зосереджується на уявленнях, які не спонукають до діяння словом, а тільки ілюструють його. Станіславський вважає, що «ілюстрований підтекст» не допускає механічного словоговоріння та слугує правильній словесній дії, — з чим ми не погоджуємося.

Розкривати «приховане під словами» у Станіславського означає розкривати те, що слова в собі вмщують, втілюють, а не приховують. Підтекст у нього забезпечує протікання внутрішніх, психологічних процесів у роботі актора над роллю.

Виявлено парадоксальну річ: в теоретичних викладах щодо підтексту Станіславський не говорить про вияв прихованого змісту, сенсу висловлювання, на практиці ж — послуговується цим прийомом. Пояснюємо це тогочасним політичним становищем з установкою на метод соціалістичного реалізму (з його пріоритетом змісту над сенсом і підтекстом як змістовно-підтекстовою інформацією), що не передбачав «прихованих змістів». Можливо, саме тому Станіславський і відредагував свій виклад розуміння прийому «підтекст».

3. Напрями подальшого розвитку поняття «підтекст» у працях послідовників школи К. Станіславського — В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, В. Сахновського, М. Кнебель, Г. Крісті — визначаються не чітко, часто двозначно, та все ж тяжіють до трактування і практичного застосування як прийому вияву прихованого сенсу висловлювання.

У В. Мейєрхольда в більшій мірі спостерігаємо розуміння підтексту як психологічного інструменту, що інформує про внутрішній стан персонажа, який встановлює дистанцію між тим, що сказано в тексті, і тим, що показано на сцені, і одночасно говориться про текст, який слугує «протягненням контрабанди» — що свідчить про паралельне трактування підтексту як прихованого «товару»/змісту висловлювання, який розгадується глядачем.

Є. Вахтангов дотримується єдиного напрямку в розумінні прийому «підтекст», трактуючи його як підкладену іншу, «внутрішню» думку, ніж та, що є в прямому змісті монологу, фрази; підтекст — потаємний сенс того, що автор хотів сказати реплікою.

В. Сахновський, говорячи про «ілюстрований підтекст» Станіславського, все ж звертає увагу на тлумачення тексту по-іншому, порівняно з прямим змістом, що витікає з тексту автора, тобто на підтекст як прихований зміст.

М. Кнебель додає акцент на ставленні до бачень та слушно завважає щодо надмірного захоплення відтворенням внутрішніх бачень, що спричиняють втрату справжнього спілкування; визначальним вважає ставлення мовця до предмету діяння згідно з надзавданням його образу.

Г. Крісті, не виокремлюючи і не означуючи спеціально, по факту говорить про три відмінні різновиди підтексту: підтекст ілюстрований (образна, емоційно-звукова ілюстрація слова); підтекст протилежного змісту

(суперечність тексту і підтексту); підтекст прихованого змісту (підтекст наскрізної словесної дії).

4. Більшість сучасних театральних теоретиків та практиків не дають власного тлумачення прийому підтексту і не досліджують його, а задовольняються трактуванням К. Станіславського.

Г. Товстоногов говорить про підтекст і як про азбуку акторського існування, коли підтекст — внутрішнє самопочуття актора в ролі, і, на практиці, як про прийом вияву прихованого змісту репліки, фрази, що повинен звучати в мовній дії поза прямим змістом слів.

Теоретик-педагог І. Промптова пропонує визначення Станіславського як базове, але сама трактує підтекст по-іншому: не згадуючи про «ілюстрований підтекст», різко виступає проти ілюстративності слова, правомірно відносячи її до найпоширеніших «хвороб» сценічного мовлення; суть підтексту вбачає в його дієвому звучанні.

А. Гончаров, заперечуючи пряме ілюстрування слова, не виокремлює явище «підтекст», говорячи, по суті, саме про нього: вважає, що завдяки «протилежному звучанню щодо основного значення слова», «смісловій ємності слова», «точно вибудованій дії» слово стане «об'ємним, цікавим і несподіваним і ляже на дієвий каркас».

5. В українських театральних діячів виокремлюються два підходи до категорії підтексту: Г. Юра, М. Карасьов, частково Р. Черкашин йшли за вченням К. Станіславського і трактували як психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення. Одночасно Черкашин звертає увагу на підтекст протилежного психологічного змісту слова.

Другий підхід до підтексту як прихованого смислу спостерігаємо у корифеїв української сцени. За свідченням В. Василька і П. Саксаганського, митці послуговувались на практиці прийомом підтексту як прихованого змісту і передали його своїм молодшим колегам, які продовжили славні здобутки української сцени. Курбасова «основна організуюча думка (цільова настанова)» (надзавдання) могла виявлятися тільки в підтексті наскрізної словесної дії — донесенні сенсу висловлювання, бо слово в нього доносилося, згідно зі своїм завданням, із «акцентом доцільності», «слідувало плану, трактовці», розширювало рамки спектаклю, за рахунок натяків, підтексту, що автор позначив у тій чи іншій фразі персонажа.

6. Пропонуємо власне розуміння, назву і визначення категорії сценічного мовлення, яку означають «підтекстом».

Оскільки в сценічному мовленні сутність дійсної мови полягає у донесенні виконавцем і вловленні слухачем сенсів висловлювання та авторських смислів, тому термін «підтекст» рекомендуємо використовувати по відношенню до писемного тексту і вважати не коректним по відношенню до мовлення. Все, що бачиться, уявляється, відчувається «під текстом» справедливо продовжувати називати «підтекстом», а виконавському, мовленнєвому, смислового вияву суті цього тексту слід надати власного терміну.

Наголошуємо: озвучені тексти-репліки для слухання, емоційно-смісловий їх вияв актором/мовцем/читцем, смисл, що доноситься виконавцем і чується слухачем з мовної дії, інтонації, тону, з почутого, — варті власного терміну, який чітко означить суть даного явища і унеможливить його різнотлумачення.

Пропонуємо термін «фоносмисл» (від «фон» — звук) — вираження суті тексту, ставлення і трактування сенсу слів, донесеного у звуці, вимові, мовленні.

Фоносмисл — звучить, виголошується; це інтонаційний результат, смісловий малюнок мови; розшифрований, виявлений, подумки усвідомлений і тоном донесений сенс думки автора. Актор повинен так сказати фразу, щоб слухач почув, що саме міститься за текстом, в тоні, в мові (слухав текст — почув сенс). Особливість фоносмислу полягає в його постійній присутності в мовній дії. Отож: фоносмисл — мовленнєва дія текстовими смислами.

Ми виокремлюємо два види фоносмислу: дієсмисл та іншосмисл.

Дієсмисл (мовлення як фізичний рух дії) — безперервний мовленнєвий вияв наскрізної словесної дії; виражена голосом емоційно-дієва значимість слів, що чується, розуміється одночасно з їхнім змістом (те, що у Станіславського «наскрізна дія в галузі мовлення»).

Тлумачення тексту по-іншому порівняно з прямим його змістом становить іншосмисл. Іншосмисл — словесна дія прихованим чи протилежним змістом, інтонаційно-смілова інтерпретація слів тексту, їхнє трактування. Іншосмисл демонструє відмінність між написаним текстом і висловленим його значенням; між тим, що звучить, і що мається на увазі.

Підсумовуючи розгляд підтексту, зазначимо наступне. Підтекст у сценічному мовленні можна розглядати як пов'язані між собою теоретичну категорію та практичний прийом. Прийом підтексту — це практичний вияв мовними засобами прихованого сенсу висловлювання. Дослідження цього прийому, формування методик щодо оволодіння відповідними вміннями та навичками, узагальнення практичних спостережень надали підтексту статусу категорії, як одного з важливих, об'ємних понять у сфері сценічної мови.

Перспективи подальших досліджень підтексту в сценічному мовленні вбачаємо у продовженні пошуків щодо його термінологічного уточнення (в теоретичній царині) та розробці акторських технологій щодо оволодіння прийомом підтексту (на практиці).

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України,

у тому числі включених до міжнародних науково-метричних баз (2–6)

1. Сорока І. І. «Підтекст»: до визначення змісту поняття у системі К. Станіславського // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. № 1. С. 138–142.

2. Сорока І. І. Роздуми про варіантність поняття «підтекст» (на матеріалі праці Г. Крісті) // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 25. Київ: Міленіум, 2014. С. 183–190.

3. Сорока І. І. Суперечність у визначенні К. Станіславським поняття «підтекст»: на матеріалі праці І. Промптової // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник. Вип. 10. Київ: Фенікс, 2014. С. 110–115.

4. Сорока І. І. Михайло Карасьов про підтекст К. Станіславського // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2015. № 1. С. 122–127.

5. Сорока І. І. «Ілюстрований підтекст» у тлумаченні К. Станіславського та послідовників його школи // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXIV. Київ: Міленіум, 2015. С. 363–370.

6. Сорока І. І. Розуміння поняття підтексту у праці «Художнє слово на сцені» Р. Черкашина // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2015. № 1. С. 194–199.

Стаття в зарубіжному науковому періодичному виданні

7. Сорока І. І. К вопросу становления и понимания понятия «подтекст» // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: от классики к постмодерну: сб. науч. трудов. Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2014. Вып. 12. С. 63–72.

Публікації в інших збірниках та матеріали конференцій

8. Сорока І. І. Художнє слово в театрі в контексті масової двомовності // Театр та театральна педагогіка України у ХХІ столітті: теорія, методологія, практика: матеріали ІV Всеукр. наук.-практ. конф., м. Луганськ, 21–22 лютого 2013 р. Луганськ: ЛДАКМ, 2013. С. 134–137.

9. Сорока І. І. До проблеми навчання акторів — майбутніх носіїв художнього слова // Якість вищої освіти: українська національна система та європейські практики: матеріали Міжн. наук.-теорет. конф., м. Київ, 21–22 березня 2013 р. Київ: НАКККіМ, 2013. С. 185–187.

10. Сорока І. І. Погляди Є. Гротовського на розвиток дихально-голосового апарату актора // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали Всеукр. наук.-теоретич. конф. молодих учених, м. Харків, 18–19 квітня 2013 р. Харків: ХДАК, 2013. С. 214.

11. Сорока І. І. К вопросу определения содержания понятия «иллюстрированный подтекст» // Традиції і сучасні стан культури і мистецтва: мат. Міжн. навук.-практ. канф., гор. Мінск, 28–29 листопада 2013 г.: у 2 частках. Ч. 2. / Центр дослідження беларуской культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск: Права і еканоміка, 2014. С. 387–391.

12. Сорока І. І. Василь Сахновський про підтекст // Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: матеріали Міжн. наук.-практ. інтернет-конф., м. Переяслав-Хмельницький, 12–14 березня 2014 р. Мелітополь: Вид-во МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2014. С. 92–95.

13. Сорока І. І. Г. Крісті про підтекст // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Сьомої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 9 квітня 2014 р. Київ: НАКККіМ, 2014. С. 120–122.

14. Сорока І. І. Ставлення як першоджерело підтексту (на матеріалі Г. Крісті) // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Восьмої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 16 квітня 2015 р. Київ: НАКККіМ, 2015. С. 146–148.

15. Сорока І. І. Станіславський про підтекст у рукописі «Робота актора над роллю» // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Восьмої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 16 квітня 2015 р. Київ: НАКККіМ, 2015. С. 148–152.

16. Сорока І. Лесь Курбас: про мистецтво виголошення слова // Культурно-мистецькі обрії–2016: зб. наук. праць: У 2 ч. Київ: НАКККіМ, 2016. Ч. I. С. 101–104.

17. Сорока І. Сутність та надзавдання сценічного мовлення // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: матеріали Дев'ятої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 21 квітня 2016 р. Київ: НАКККіМ, 2016. С. 150–152.

18. Сорока І. Підтекст у К. С. Станіславського та С. М. Волконського // Культурно-мистецькі обрії'2016: зб. наук. праць. Київ: НАКККіМ, 2016. Вип. 2. С. 50–51.

АНОТАЦІЯ

Сорока І. І. Підтекст як категорія сценічного мовлення. — Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.02 — театральне мистецтво. — Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. — Київ, 2017.

Дисертацію присвячено визначенню сутності підтексту як категорії сценічного мовлення та обґрунтуванню прийомів його втілення у театральній практиці. Відтворено хронологію становлення категорії підтексту у театрознавстві: «до-Станіславський» період — підтекст у Станіславського та послідовників — «пост-Станіславський» період. Виявлено суперечності у трактовці та тлумаченні прийому підтексту представниками школи К. Станіславського. Охарактеризовано підходи українських театральних педагогів та митців до категорії підтексту. Простежено варіанти тлумачення підтексту сучасними теоретиками театру та здійснено їх компаративний аналіз.

На основі аналізу джерельної бази та узагальнення теоретико-практичних пошуків діячів театру щодо категорії підтексту визначено існування двох різних векторів його трактування: 1) прихований смисл, коли лексичні значення слів не передають внутрішній зміст мовлення; те, що експліцитно не сказано в тексті, але виникає з того, як текст інтерпретується актором; 2) психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення; психологічний інструмент, що інформує про внутрішній стан персонажа, який встановлює дистанцію між тим, що сказано в тексті, і тим, що показано на сцені.

Уточнено зміст категорії «підтекст» у театральному мистецтві та педагогіці. Запропоновано власне розуміння, термін і визначення мовного,

виконавського підтексту: фоносмисл — мовленнєва дія текстовими смислами. Доведено значущість фоносмислу як складової сценічного мовлення. Окреслено технологію застосування та особливості функціонування прийому фоносмислу в мистецтві сценічного слова.

Ключові слова: підтекст, сценічне мовлення, система Станіславського, акторська майстерність, фоносмисл, дієсмісл, іншосмісл.

SUMMARY

Soroka I. I. Subtext as a Category of Stage Speech. — Manuscript.

Thesis for the degree of candidate of arts in specialty 17.00.02 — Theatrical Art. — National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. — Kyiv, 2017.

The thesis focuses on essence subtext as a category of stage speech and grounding techniques embodied in its theatrical practice.

Timeline becoming subtext: «to-Stanislavski» period — the implication of Stanislavsky and followers — «post-Stanislavski» period is reproduced. The contradiction in the interpretation of the subtext representatives by school K. Stanislavsky is discovered. Approaches of Ukrainian theater educators and artists to the subtext are described. Interpretations of subtext by modern theater theorists are traced and made their comparative analysis.

The existence of two different vectors of subtext's interpretation is determined by analyzing the sources and generalization of theoretical and practical search: 1) hidden meaning when the lexical meaning of the words do not convey the inner meaning of speech; that is not explicitly stated in the text, but arises from how the text is interpreted as an actor; 2) psychological, emotional and volitional beginning of stage speech; psychological tool that informs about the internal state of the character, which sets the distance between what is said in the text and that shows on the stage.

Content of subtext's category in the theater and pedagogy is clarified. The author offers own understanding of the term and the definition of language, performing subtext: phono-sense — speech action text meanings. Significance of phono-sense as part of stage speech is proved. Technology application and admission phono-sense peculiarities of stage speech is outlined.

Key words: subtext, stage speech, Stanislavsky system, acting skills, phono-sense, acting-sense, other-sense.

АННОТАЦИЯ

Сорока И. И. Подтекст как категория сценической речи. — Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 — театральное искусство. — Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств. — Киев, 2017.

Диссертация посвящена определению сущности подтекста как категории сценической речи и обоснованию приемов его воплощения в театральной практике. Воспроизведена хронология становления категории подтекста в театроведении: «до-Станиславский» период — подтекст у Станиславского и последователей — «пост-Станиславский» период. Обобщены теоретико-практические поиски К. Станиславского по категории подтекста, в том числе,

рассмотрены понятия «иллюстрированный подтекст», «внутренние линии подтекста», выявлены особенности применения подтекста в работе над ролью. Установлены расхождения между теоретическим освещением и практическим применением подтекста у К. Станиславского. Выявлены противоречия в трактовке и толковании приема подтекста представителями школы К. Станиславского (на основе первоисточников и мемуарных воспоминаний В. Немировича-Данченко, В. Мейерхольда, Е. Вахтангова, В. Сахновского, М. Кнебель, Г. Кристи). Изучены варианты толкования подтекста современными теоретиками театра и осуществлен их компаративный анализ. Охарактеризованы подходы украинских театральных педагогов и деятелей театра к категории подтекста; сделан вывод, что корифеи украинской сцены (В. Василько, П. Саксаганский, Лесь Курбас) использовали на практике прием подтекста как скрытый смысл высказывания, а в более поздний период театральные деятели (Г. Юра, М. Карасев, Р. Черкашин) трактовали подтекст как психологический настрой актера перед и во время исполнения роли.

На основании анализа литературы и обобщения теоретико-практических поисков деятелей театра по категории подтекста определено существование двух разных векторов его трактовки: 1) скрытый смысл, когда лексические значения слов не передают внутреннее содержание речи; то, что эксплицитно не сказано в тексте, но возникает из того, как текст интерпретируется актером; 2) психологическое, эмоционально-волевое начало сценической речи; психологический инструмент, информирующий о внутреннем состоянии персонажа, устанавливающий дистанцию между тем, что сказано в тексте, и тем, что показано на сцене.

Уточнено содержание категории «подтекст» в театральном искусстве и педагогике. Предложено собственное понимание, термин и определение речевого, исполнительского подтекста: фоносмысл — речевое действие текстовыми смыслами. Доказана значимость фоносмысла как составляющей сценической речи. Очерчена технология применения и особенности функционирования приема фоносмысла в искусстве сценического слова. Предложено ввести в научный оборот новую терминологию в контексте определения подтекста в сценической речи («фоносмысл», «деесмысл», «иносмысл»).

Ключевые слова: подтекст, сценическая речь, система Станиславского, актерское мастерство, фоносмысл, деесмысл, иносмысл.

Підписано до друку 23.10.17. Формат 60x84 ¹/₁₆. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Облік.-вид. арк. 0,9. Зам. 268. Тираж 100.

Видавець і виготовлювач
Друкарня Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Адреса: 01015, Київ-15, вул. Лаврська, 9
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 2544 від 27.06.2006