

УДК: 78.09

СЦЕНІЧНІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВЦЯ

**Морозюк Людмила Василівна,
Підгаєцька Іванна Василівна,
Яремчук Олександр Миколайович**

Викладачі
Житомирський державний
університет ім. Івана Франка
м. Житомир, Україна
1993mlv3@gmail.com
ivannapidgaeska1993@gmail.com
jaremchuk1988@gmail.com

Анотація. Здійснено огляд сценічних засобів виразності вокального виконавця та їх роль у формуванні його вокально-сценічної майстерності. Відзначено, що до сценічних засобів виразності відносять жест, міміку, мізансцену, грим, костюм. Зауважується, що гарне володіння усіма засобами виразності дозволяє вокалісту створювати досконалий образ на сцені.

Ключові слова: вокаліст, сценічні засоби виразності, жест, міміка, мізансцена, грим.

Постановка проблеми. Щоб бути переконливим і правдивим на сцені під час виконання твору, кожен вокаліст повинен опанувати не тільки вокальною, але й сценічною технікою. Вона не менш важлива, її також слід розвивати. Щоб виражати, треба знати «що?» і вміти «як?». Не маючи достатньої техніки, вокаліст може виявитися безпомічним на сцені. Саме тому потрібно не тільки знати, але й уміло використовувати засоби сценічної виразності, які допоможуть йому на сцені правдиво розкрити, емоційно виразити образ.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вплив сценічної майстерності на естрадно-виконавську діяльність досліджували: А. Бондаренко, І. Гринчук, В. Доронюк, М. Жишкович, В. Крицький, М. Микиша, Г. Падалка, Т. Пляченко, О. Старовойтова, В. Черксова та інші. Однак, незважаючи на значну кількість

публікацій, присвячених розкриттю засобів виразності вокального виконавця, деякі аспекти цієї теми потребують глибшого дослідження.

Метою статті є огляд сценічних засобів виразності вокального виконавця та їх роль у формуванні його вокально-сценічної майстерності.

Виклад основного матеріалу. До сценічних засобів виразності відносять жест, міміку, мізансцену, грим, костюм.

Сценічний жест – це зовнішній прояв почуттів, які відбиваються у вчинках, у дії (не слід змішувати з жестикуляцією) [1, с. 192]. Говорячи про жести, ми маємо на увазі погляд, поворот голови, рух плечей, рук, танцювальні рухи тощо.

Правило драматичних акторів – «жоден рух на сцені не повинен бути безцільним» – можна сміливо застосовувати у практиці вокального виконавства. «Немає нічого гіршого за невиправданий жест» [2, с. 48], – стверджував Франсуа Дельсарт. Виправданий доцільний жест правдиво й природно виражає зміст – це саме та мета, яку повинен ставити перед собою кожен виконавець, тому що саме правильний жест підсилює значення слова, а неправильний – його послабляє.

Один жест викликається необхідністю: ми простягаємо руку, щоб щось взяти, піднімаємо руку, щоб поклонитися. Це механічний жест, який з усіх видів жестів є найбільш необхідним, неминучим, але найменш цікавим. Цікаві в ньому тільки типові побутові різновиди. У свою чергу, недосвідчені вокалісти можуть зловживати механічними жестами, і в результаті вони перетворюють в затаскані трафарети.

Описовий, образотворчий жест – найменш необхідний, але найчастіше вживаний. Характеризується наступними ознаками: коли рука, стежачи за словом, ніби уподібнюється указці вчителя, указка ніби переходить на відповідний малюнок. Вокаліст співає «моє серце» – і рука, відповідно, переноситься на місце серця. Це, звичайно, нудний жест, рука слідує за словом, що не дуже вірно, тому що жест, будучи вираженням думки, випереджає слово (як зорове враження випереджає слухове). Але цей жест не перериває думки,

не відволікає нас – ми завжди можемо, не звертаючи на нього уваги, продовжити стежити за виконанням [3, с. 62].

Описовий жест нудний і нецікавий не тільки тому, що він простий, доступний дитині, виручає глухонімого, а й тому, що своєю легкістю спокушає лінивого, маловдумливого вокаліста і перебуває там, де має бути жест психологічний – найцікавіший, але і найважчий.

Психологічний жест – це зовнішнє вираження почуття (але почуття, як відомо, не завжди збігається зі словом, а іноді прямо суперечить йому). Можна навіть сказати, що цей жест збігається не зі словом, а з підтекстом. Це найцікавіший жест, однак він рідко використовується правильно [3, с. 63].

Рух не може бути некрасивим, якщо він відповідає призначенню. У цьому випадку корисною є порада Франческо Ламперті (педагог Міланської консерваторії) вокалістам-початківцям. Він закликає їх «... не робити жестів, якщо вони неприродні, і не забувати, що вокальне красномовство полягає в русі й виразі очей. Коли очі правильно передають внутрішні почуття, то й рухи тіла будуть відповідати виразності співу» [4, с. 50].

Рухи повинні підпорядковуватися умовам рівноваги – основний принцип – закон протилежностей; коли голова догори – очі донизу й навпаки, коли рука вправо – корпус уліво й т.д.

Таким чином, сценічний жест – це не просте розмахування руками. Тому говорячи про жести, ми маємо на увазі рухи, дії, пов'язані з певним настроєм, який виражає їх характер. Природно, руки мають велику виражальну силу: руками людина просить, дає, вітає, погрожує, указує, захищається й т.д. Вокаліст має стежити за своєю жестикуляцією (рух рукою, який супроводжує або замінює вербальне повідомлення), контролювати її, щоб руки не були безцільними, як вітряний млин або не висіли байдужно, як батоги.

Будь-який жест повинен бути в «образі», тобто, відповідати характеру того, що вокаліст виконує: він може бути уповільненим, прискореним залежно від темпераменту вокаліста або від його емоційного стану [3, 63].

Міміка обличчя. Обличчя є одним з найтонших виражальних засобів, а

тому вокалісту слід привчити себе вільно використовувати міміку свого обличчя. Міміка – це вираз обличчя за різного настрою .

Виразна міміка розкриває без слів цілу гаму почуттів. Дивлячись на вокаліста, захоплений глядач думає: «Яке одухотворене обличчя». Своєю чергою викликає глядацьке розчарування й роздратування мертва «маска» на обличчі вокаліста, якщо він співає при цьому про якісь почуття. Про таких вокалістів глядач говорить «бездарність». І глядач у цьому правий [5, с. 162].

Вокаліст ніколи не повинен втрачати відчуття міри й художнього такту, а головне – відчуття художньої правди.

Мізансцена (від франц. *mise en scene*) – це постановка на сцені, розміщення на сцені в окремі моменти виступу [1, с. 193].

Мізансцена, як і жест, є наслідком внутрішніх станів вокаліста. Якщо жест у вокаліста може з'являтися в статичному положенні (стоячи, сидячи, лежачи), то мізансцена виникає тільки в русі. Переміщення вокаліста на сцені, як і жесту, має бути завжди виправданим і цілеспрямованим. Не можна пересуватися по сцені «просто так», для заповнення часу й простору. Такі дії називаються безпредметними рухами, їх на сцені бути не повинно [1, с. 193].

Д. Мчелідзе стверджував: «Не можна забувати про образ і рухатися по сцені безпредметно [6, с. 181]. Необхідно концентрувати свою енергетику, думки і впливати ними на глядача. Важко ненароком, випадково втратити владу над увагою слухачів, а потім відновлювати її знову. Тому не можна переривати енергетичний (уявний) зв'язок із залом, рвати тонку нитку, що яка міцніє від пісні до пісні».

Звичайно мізансцена впливає із жесту і виступає необхідним засобом посилення створеного враження. Наприклад: людина сидить нерухомо, заглиблена у свої думки. Зовні лунає звук: вона повертає спочатку голову, потім встає з місця і рушає вперед. Саме так виходить елементарно виправдана мізансцена: вокаліст, який зображує цю людину (персонажа пісні), не тільки змінив положення, але й місце, у зв'язку з тією необхідністю, що виникла [6, с. 182].

На жаль, деякі вокалісти дозволяють собі під час виконання пісні багато зайвих, непотрібних і нічим не виправданих рухів. Вони думають, раз на сцені потрібно «грати», то слід і якимось рухатися. В той же час, вокаліст, контролюючи свої дії (будь це жест або мізансцена), завжди зобов'язаний задати собі питання: «Навіщо»? Щоразу, коли немає значення своєї необхідності, краще зберігати статичність. При цьому бути в статиці на сцені іще не означає бути бездіяльним, якщо ця статика сповнена внутрішньою динамікою.

Інша річ, коли вокаліст зовсім не знає, як йому діяти у цій ситуації, і він безпомічно приростає до підлоги сцени. Це також крайність. Але крайності, як говорять, іноді сходяться: безглузді рухи й безпомічна статика рівноцінні, тому що вони в обох випадках нічого не виражають. Ось чому вокаліст зобов'язаний чітко знати всі поставлені перед ним завдання, тоді він зможе відповісти собі на питання «Навіщо?» [6, с. 182].

Правильною мізансценою може вважатися тільки та мізансцена, в основі якої лежить прагнення через зовнішнє виразити внутрішнє, тобто донести своє внутрішнє ставлення до того, про що йдеться у пісні.

Мізансцени поділяються на основні й перехідні:

- основна мізансцена передає головну думку тієї частини твору (куплет, приспів, речитатив і т.д.), яка виконується;

- перехідні мізансцени – це проміжні побудови фігур, за допомогою яких органічно й природно здійснюється перехід з однієї мізансцени в іншу. Тобто, зміна сценічної частини зовні відображається зміною мізансцени [7, с. 152].

З позиції В.М. Микиши, мізансцени повинні проходити так, щоб слухач не відчував ніякої неточності. Художність мізансцени він відчує тоді, коли мізансцена буде відповідати вимогам природності, простоти, зрозумілості й виразності [8, с. 73].

Природність – це вимога, відповідно до якої мізансцена повинна виникати нібито сама собою, життєво й правдиво; вона не повинна сприйматися глядачами, як щось штучне, надумане.

Простота і ясність полягає в зайвій складності й заплутаності. Мізансцена

повинна сприйматися слухачем (глядачем) за змістом. У силу «закону сприйняття» неприпустимі при її побудові будь-які зайві рухи, які відволікають слухача від головної думки тієї частини вокального твору, що виконується; рухи, що порушують внутрішню й зовнішню композицію виконання.

Виразність полягає в тому, щоб через мізансцену, тобто, через зовнішню форму, із граничною ясністю відображалася внутрішня сутність того, про що співає вокаліст. Звичайно, для сцени немає правил, що не порушуються, і кожен вокаліст вправі організувати свою поведінку так, як підказує йому здоровий глузд і художнє чуття [8, с. 73].

Г.М. Падалка стверджує, що на сцені не має бути неорганізованої поведінки. Інакше сцена, яка має свої сформовані закони, може жорстко помститися за це: слухач відчуватиме незручність. Можливо, він не зуміє пояснити причину, але це буде заважати насолоджуватися мистецтвом [9, с. 112].

Для чистоти мізансцени О.Є. Старовойтова рекомендує дотримуватися наступних умов:

- не можна допускати, щоб глядачі шукали вокаліста на сцені, тому що у випадку, коли він випадково прихований чимось (іншими співаками, декораціями тощо), то глядач почне цікавитися: «Що він там робить? Чому він там сховався? – і тим самим буде відволікатися від основного виконання;

- не миготати (бігати) по сцені. Зайве миготіння створює «сценічну суєту» (якщо вона не виправдана відповідним чином) і заважає сприймати головне;

- потрібно вибудовувати мізансцени логічно, щоб вокальний твір не «розривався» на окремі частини, а сприймався як єдине ціле;

- кожна вибудована мізансцена повинна мати свій композиційний центр («центр» не значить середина, це може бути будь-яке місце сцени);

- у композиційному центрі повинно перебувати те головне, на що ми хочемо звернути увагу глядача (слухача);

- при побудові мізансцени варто уникати «вагового флюсу», тобто розбухання сцени з однієї сторони без відповідного «перевантаження» її з

іншої; тобто, не слід перевантажувати виконавцями одну сторони сцени;

- не можна нічого «розповідати» (співати), стоячи спиною або в профіль до глядача (слухача). Можна окремі частини (особливо в дуеті) проспівати, дивлячись в обличчя вокаліста-співрозмовника, але потім поетапно слід повернутися й співати вже глядачу-слухачу, зупинивши очі на одній точці, створюючи враження, що співається саме співрозмовнику, але не дивлячись на нього. Цей застиглий погляд змушує публіку, затамувавши подих, стежити за вокалістом. Те, що вокаліст збирається вимовити (проспівати), уже зосередилося у його очах, перш ніж перейти у вуста, і слово ніби вдруге врізає в розум слухачів те, що вже намічено поглядом [10, с. 94].

Ця нерухомість погляду, а також інші емоції (якщо вони правильно знайдені й правдиві) повинні бути не менш помітними й тоді, коли вокаліст слухає спів свого партнера. Якщо він не стежить очима і емоційно байдужий до того, що говорить (співає) партнер, публіка не повірить у важливість того, що вокаліст вислуховує так в'януло. Вона буде обурена такою байдужістю.

Відносно спини, то варто пам'ятати, що ніколи спина вокаліста не виразить стільки відтінків і ракурсів як його очі, і, дивлячись у спину співака, глядачі можуть подумати, що він знущається з них. Тому слід постійно пам'ятати, що вокалісти увесь час мають перебувати обличчям до публіки [10, с. 95].

Мізансцени остаточно встановлюються на репетиціях під час підготовки до виконання творів. У цей період можливі дискусії, висловлювання різних точок зору (здійснюється творчий підхід до сценічного втілення вокального образу). Але після фіксації тих або інших мізансцен будь-яка сваволя з боку виконавців уже неприпустима. Вокаліст повинен пам'ятати, що всі його дії пов'язані з іншими виконавцями, у кожного з яких також є свій план розвитку вокального образу. Саме тому контакт у взаємодії, встановлений і музично виправданий на репетиціях, повинен бути розповсюджений безпосередньо на сценічне поведінку.

Вокаліст може варіювати (імпровізувати) тільки в тому випадку, якщо у

нього все відпрацьовано до автоматизму. Однак і він повинен перебувати в межах намічених мізансцен. Будь-яка імпровізація будується на добре продуманому, вивченому до автоматизму, вирашному матеріалі – це фундамент, що дає вокальному твору високу художність [10, с. 95].

Костюм та грим – це невід'ємні частини образу, які вокаліст повинен сам побачити, перш ніж вийти до глядача.

Бачити створюваний образ зобов'язаний кожен художник (скульптор або співак, письменник або живописець). Але деякі вокалісти міркують інакше: для гриму існують гримери. Таким чином, вони відхрещуються від своїх прямих обов'язків. Гример дійсно приходить на допомогу. Підкреслимо: приходить на допомогу. Але це не значить, що вокаліст знімає із себе відповідальність. Він і тут повинен творчо брати участь у процесі остаточного завершення образу. Перш ніж вийти до глядача, вокаліст повинен обміркувати і відрепетирувати усі деталі: аналізує твір; піклується про голос; подумки перевіряє мізансцени; неодноразово приміряє костюм (щоб він став «своїм», як і весь образ). У такій же мірі слід обміркувати і грим [6, с. 189].

Вокаліст, який вийшов на сцену у поганому гримі, стає фальшивим і неприродним. Якщо стирчить волосся, вокаліст не побритий, у м'ятому одязі – і особливо, якщо він соліст – то навіть якщо він є позитивним образом, слухач його таким сприймати не буде. Чубчик, що закриває очі, робить обличчя маленьким, маловиразним. Неакуратний макіяж псує усе враження від вокального виконання. Тобто, все це не сприяє правдивому відображенню вокального образу й відбувається через те, що співак не навчився гримуватися, враховуючи закони сцени. І така невідповідність костюму тому образу, який подає вокаліст, робить його комічним і неприродним, а це відволікає глядача і є величезним мінусом для самого вокаліста [6, с. 189].

Мистецтво гриму за своєю природою індивідуальне, як й індивідуальне обличчя самого вокаліста, його голос, темперамент, зовнішні дані – вони не схожі на інших. Головне у виконанні – це голос, а митецький грим і вміло підібраний костюм дають можливість пристосувати зовнішні якості вокаліста

до виконання різних партій та пісень.

Гримери – це кваліфіковані майстри, однак часто вони можуть грим робити стандартним. І звинувачувати їх у цьому важко: гримери не мають досить часу для вивчення індивідуальності вокаліста. Маючи у своєму розпорядженні різні атрибути гриму, однакові для різних виконавців однієї ролі, гример буде робити і грим однотипний, з заздальгідь установленим трафаретом. Дійсно, у гримі також є знеособлення.

Ніхто краще самого вокаліста не може знати своє обличчя. Наприклад, якщо під час співу червоніє обличчя, то необхідно добре його припудрити, але тільки так, щоб воно не відрізнялося за кольором від шиї (шию теж пудрити). А у випадку, якщо необхідно сховати друге підборіддя – слід затонувати його темним тоном; якщо у вокаліста кругле обличчя, а образ створюється страждальний – то слід затінити вилиці й т.д. [6, с. 190]

Потрібно пам'ятати, що грим – не маска. Він повинен підсилювати ті або інші живі риси, щоб глядач, який сидить на самих далеких місцях у залі, міг уловлювати всі емоційні переживання вокального героя, тобто, бачити його виразну міміку.

Висновки. У підсумку відзначимо, що уміле використання сценічних засобів виразності, засноване на знанні, помножене на природний дар, допоможе вокалісту переконливо і яскраво відобразити на сцені все різноманіття, всю складність «життя людського духу».

Список літератури

1. Василенко Л. М. Педагогічні підходи та принципи формування вокально-методичної майстерності вчителя музичного мистецтва. *Психолого-педагогічні науки*. Київ, 2015. №1. С. 191-195
2. Гмиріна С. В. Сценічне перевтілення студента-вокаліста як педагогічна проблема. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. 2013. Вип. 14. С. 46-50.

3. Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ, 2010. Кн. 4. С. 59-65

4. Косяк Л. І., Закора А. О. Педагогічні умови формування вокально-сценічної майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва. *Мистецька освіта: теорія, методологія, технологія*: зб. матеріалів II Всеукр. наук.-практ. конференції. Кривий Ріг, 2019. С. 48-52

5. Маньковська О. Ю. Формування сценічної майстерності майбутніх виконавців як наукова проблема: аналітичний огляд. *Вісник Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького*. 2019. Вип. 3. С. 161-167

6. Ткаченко Т. В. Формування вокально-сценічної культури студентів мистецьких факультетів педагогічних вузів: монографія. Харків: ХНПУ ім. Г.С. Сковороди, 2016. 307 с.

7. Бірюкова Л. А. Формування вокально-сценічної майстерності студентів на музично-педагогічних факультетах. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2016. Вип. 2. С. 148-161.

8. Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва. Київ: Муз. Україна, 2002. 90 с.

9. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін): монографія. Київ: Освіта України, 2008. 272 с.

10. Старовойтова О.Є. Виконавська інтерпретація: навч.-метод. посібник. Луганськ : Вид-во ДУ «ЛНУ ім. Т. Шевченка», 2010. 150 с.