

ФУНКЦІЇ МУЗИКИ В ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВАХ
(на прикладі музики Віктора Камінського до вистав
Львівського національного академічного українського
драматичного театру ім. Марії Заньковецької)

В статті розглядаються функції музики в драматичному театрі з урахуванням постмодерної естетики сучасності. Подаються характеристики музичного оформлення театральних вистав, притаманні різним художнім концепціям. Загальний теоретичний дискурс проектується на конкретний артефакт – музику Віктора Камінського до вистав режисера Федора Стригуна, здійснених в Національному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької наприкінці 80-х – в 90-х роках минулого сторіччя. На основі аналізу драматургічних функцій музики Камінського у виставах Стригуна робиться висновок про те, що концепції згаданих вистав театру ім. М. Заньковецької сприймаються як свого роду «драми ідей», в яких саме музика надає експресивної глибини сценічному дійству, посилює драматизм. В результаті утворюється єдиний візуально-звуковий простір театрального мистецтва.

Ключові слова: драматургічна функція, театральна музика, жанрова система, український музично-драматичний театр.

Театр споконвічно тяжів до музики, збагачуючи її такими властивостями, як рельєфність образного змісту, конкретність, безпосередність емоційних реакцій. В більшості досліджень слушно вказується, що музику і театр споріднює приналежність до часових мистецтв, але так само добре відомо, що музичний і театральний хронотопу проявляється в кожній з цих художніх систем по-різному.

У театрі в рамках однієї сцени чи однієї дії здебільшого проявляється «перцептуальний» час, тобто перебіг подій в хронотопу тотожний реальному, життєвому. Навіть якщо має місце «перестрибування» на певний часовий відтинок або накладення одного часового пласта на інший, відбувається своєрідна хронологічна поліфонія, усвідомлення доволі точних хронологічних рамок, в межах яких відбуваються події, все ж дозволяє глядачеві суміщати їх з реальністю. Винятком з цього правила служать міфологічні сюжети, що розгортаються поза простором і часом, або фантастичні, які не координуються з реальним часопростором.

Зовсім інакше координуються часові рамки в музичному мистецтві. У «чистій» музиці, не зв'язаній зі сценою, словом чи іншим способом конкретизації змісту, тематичний матеріал, конкретні методи його розвитку утворюють певний принцип побудови музичного твору. При сприйнятті його зміст викликає враження безперервності, наскрізності. Тут вступає в силу т.зв. концептуальний час.

У театральній музиці сприйняття часу, в свою чергу, нерозривно пов'язане зі сценічною дією, а відтак безперервність інтонаційного розгортання так само мало важлива для остаточного художнього результату, як єдність тематичного матеріалу і виконавських засобів. Більш характерним в силу своєї особливої синтетичної природи є для театральної музики монтаж різних, часто контрастних за стилістикою епізодів. Правда, це зовсім не значить, що театральній музиці абсолютно не властиве відчуття безперервності, але воно не зовнішнє, а внутрішнє, бо коли після паузи музика знову вступає, глядач сприймає її як невід'ємну частину цілого. Дискретність підсилюється також і швидкою зміною художніх функцій музики, бо вона може бути в межах однієї вистави і ілюстративною, і яскраво самостійною.

Тема музики в театрі була і залишається однією з сутнісних для розуміння як сутності самого музичного мистецтва, так і синтетичних художніх форм, що в останній період – глобалізації та актуальної постмодерної естетичної платформи – набувають все більш розмаїтого способу реалізації та незвичних, часом шокуючих

«мікстів». Проте незважаючи на значний об'єм праць, присвячених різним аспектам музично-театральних жанрів, музики в драматичному театрі, синтезу мистецтв в різних епохах і стилях тощо, все ще залишається немало проблем, які вартують вдумливішого наукового розгляду. Серед них і функції музики в сучасному українському драматичному театрі, зокрема в одному з центральних театральних осередків України – Львівському національному академічному українському драматичному театрі ім. Марії Заньковецької.

Не маючи змоги в рамках стислої статті детальніше зупинитись на ширшій панорамі музичних звершень театру протягом останніх десятиріч, сконцентруємось на конкретному артефакті, який і визначив **мету** поданої публікації: представити деякі з функцій звукового ряду в театральній виставі на прикладі музики Віктора Камінського до постановок Федора Стригуна в 90-х роках минулого сторіччя. Цей сегмент діяльності театру ім. М. Заньковецької був обраний як одне з вельми показових явищ музично-театрального життя Львова і України в перші роки Незалежності.

На початку зупинимось на конкретизації функцій музики в драматичному театрі. Для цього потрібно обрати відповідний критерій. У нашій статті функції музики будуть систематизовані за принципом драматургічної обумовленості. Обраний критерій дозволяє не враховувати жанрової специфіки тієї чи іншої вистави, адже обрані постановки Федора Стригуна можна окреслити за різними жанровими характеристиками, а дуже часто аналогічні прийоми включення музики застосовуються у різних, навіть вкрай протилежних театральних жанрах.

Таким чином, музику до драматичного театру варто розглядати як суверенну художньо-естетичну систему, що потребує своїх особливих методів дослідження. Підтвердження тому знаходимо і в поширених видах систематизації синтетичних жанрів. Наведемо лише одну з них, яка належить відомому російському музикознавцеві Арнольду Сохору. Він визначає функційність жанрів за історично складеними умовами виконання і реценції. В зв'язку з цим головний акцент дослідник кладе на формальні і асоціативно-змістовні параметри, тобто поділяє всі існуючі жанрові різновиди на групи концертних, масово-побутових і культових (обрядових) музичних театральних жанрів [7].

Свєген Назайкінський в праці «Стиль і жанр в музиці» уточнює класифікацію Сохора і розшифровує сутність музично-театральних жанрів так: «В четверту групу входять театральні жанри – опера,

балет, оперета, музика драматичного театру. Для них характерні: 1) відображення драматичної дії в музиці (звідси більша конкретність образів, динамізм, сюжетність); 2) деяка несамостійність музики – опора її на слова, жести і т.д.; 3) розрахунок на подачу зі сцени – принцип крупного штриха» [5, с. 88].

У зв'язку з цим природно можна розділити і всі синтетичні жанри таким чином на:

1) музику, яка взаємодіє лише зі словом, тобто, вокальні жанри, не пов'язані зі сценою;

2) музику, яка взаємодіє з видовищем, з дією, але не зі словом: балет, т.зв. «інструментальний театр» тощо;

3) музику, яка в той чи інший спосіб взаємодіє як зі словом, так і з видовищем – оперний та драматичний театр.

Саме в сфері оперного та драматичного театру, а також новітніх синтетичних жанрів – кіно, телесеріалів, програм, а в останні роки – й музика для Інтернет-продукту – сьогодні відбувається найбільш інтенсивний пошук нових рішень. пробуджує фантазію композиторів і режисерів, підказуючи їм неординарні поєднання звуку, слова, світла, кольору, живої та змодельованої дії, реальної та умовної площин.

Синтез різних естетичних засад і величезне розмаїття художніх цілей та завдань дозволяє сприймати образний зміст сценічного твору завдяки його музичному супроводу – оформленню – компоненту – більш багатогранно, з різних естетичних і виразових позицій. Природно, що музика, створена для театру, в найбільшій мірі тяжіє до театральності, яка виявляє себе через видовищність, акторську гру і режисуру. Обидві площини – театральна та музична – у їхній безперервній взаємодії спираються на спільну основу, яка містить передусім моторно-динамічні компоненти: це рух, темп, ритм, динамізм, що своєю чергою обумовлює певний тип емоційних реакцій, особливу природу глядацької емпатії. Але тут слід врахувати, що й типи співіснування театральної і музичної художніх систем у синтетичному цілому сценічного твору можуть бути різними – від відносної рівноправності до владного підкорення однієї системи іншою. Частіше, звісно, переважає театральне начало, але не варто ігнорувати й надто численні жанри, в яких музична складова істотно обумовлює театральну, а іноді й рішуче переважає її: поминаючи навіть оперу та балет, згадаймо про водевіль, музичну комедію, мюзикл та ін. Звісно, що всі ці розмаїті сценічні жанри вельми активно взаємодіють між собою, особливо ж на сучасному

етапі, згідно з постмодерною естетикою активно взаємодіють між собою.

На багатоманітність, а властиво – на всеосяжність цього процесу в театральному мистецтві доби постмодерну, що успішно обходиться без будь-яких рамок, вказує Н. Мірошніченко: «...Найголовніші з них (прийомів постмодерного театру – О. Б.) використання елементів стилів минулих епох як «цеглинок», своєрідне цитування, визнання вторинності, принципової неможливості створити щось нове, але цитування не формальне, а переосмислене (до пародіювання включно). Як похідні цих принципів застосування гри, багаторівнева організація «тексту», розмивання кордонів жанрів, родів, стилів...» [4, с. 28–30].

У виставах суто драматичного репертуару відтак варто підкреслити два полюси застосування музичного ряду, що в постмодерному театрі набувають величезної різноспрямованості:

1. Музика як об'єктивний чинник, що належить до змістовного ряду рівнозначно з театральним, родієвим, тобто вона в цьому випадку має відношення до даної сцени, в якій прямо вказується на джерело звуку – згадується інструмент, пісня, яку співає герой/героїня, долинають звуки зовнішнього світу тощо; сучасність пропонує ще дуже широкий спектр звучань, що продукуються новітніми носіями, і тут фантазія авторів та режисерів може бути безмежною.

2. Музика відображає суб'єктивний коментар автора, може включатися як «позасценічний елемент», тобто розкривати емоційний, змістовний підтекст дії, або передбачати наступні події (найчастіше цей тип музичного оформлення використовується в кіно. Можна тут навести елементарний приклад: герой піднімається сходами чи йде по дорозі, не підозрюючи про нещастя, яке має з ним статись за мить; глядач передчуває це завдяки напруженій тривожній музиці, що супроводжує «безневинну» ходу героя). Тобто в контексті театральних сцен музичний ряд отримує автономні драматургічні завдання, важливі для художнього образу.

Зрештою, музика у виставі може передавати узагальнений настрій драматичної п'єси, коли композитор трактує її зміст як своєрідне лібрето, що спонукає до формування власної інтонаційної художньої концепції. Вона адресована безпосередньо глядачеві, і розрахована на те, що він не лише зрозуміє її роль у художньо-драматичній цілості, але й сприйме як самодостатню мистецьку вартість.

Проте завдяки зв'язку з драматично-подієвою канвою театральної вистави музика в ній неодмінно покликана розкрити її зміст,

вказати як на видимі події *тексту*, так і розкрити *підтексти* і *контексти* драматичного твору. Тому в ідеалі не можна оцінювати театральну музику поза виставою, для якої вона написана. З цієї музики можна виділити як автономні і самоцінні в художньому сенсі лише ті фрагменти, які функціонують у виставі як жанрово оформлені номери, тобто пісні, танці, інструментальні програти тощо. Невипадково з «позасценічної музики» виникли численні самостійні твори, переважно сюїти, попури, фантазії. Зрештою, музична складова вистави має неперехідне значення і для її збереження в аналах театральної історії. Як слушно вказує Мая Гарбузюк, «записана композитором музична партитура чи клавір музики до вистави залишаються чи не єдиним об'єктивним і незмінним історичним матеріалом для дослідника, найдосконалішим з погляду його фіксації. Через десятки років відходять у небуття інтонації виконавців, неможливо точно відтворити темпоритм сценічної дії, не піддаються відновленню списані декорації, але в нотному тексті, вписаному в партитуру вистави, увічніні її дихання, настрої, пульс» [2].

Цікаву систематизацію поєднання музики з зоровим рядом у театрі і кіно пропонує угорський дослідник Бела Балаш:

1) ілюстративна музика, що дає додаткову характеристику показаного на сцені;

2) музика, що функціонує як «предмет дії», тобто така, що сама по собі збуджує яву і служить важливим чинником сценічної дії;

3) музика, що рельєфно представляє основні сюжетні «вузли» / предмет конфлікту у драматичній сюжетній фабулі й істотно доповнює основу сценарію;

4) «психологічно-драматургічна» музика, що характеризує емоційну палітру героїв, тим самим надає певний експресивний відтінок сценічній дії, розкриває її глибинні пласти [1, с. 42].

В різні епохи і в різних національних школах роль музики в драматичному театрі була доволі відмінною. Іноді її вагомість зростала, іноді музичне оформлення відходило на другий план, поступаючись місцем суто вербальним способам вираження головної ідеї драматичного твору або ж перевага віддавалась пластичним формам побудови художнього образу. Різні стилі та естетичні ідеали суттєво впливали на трактування музики в складному драматургічному організмі театральної п'єси. Проте для українського театру музика від початку, від шкільної драми барокової доби – і до сьогодення була і залишається одним із головних елементів сценічного дійства.

Як зазначає Марія Загайкевич, «музичний характер українського класичного театру визначається двома взаємозумовленими факто-

рами: синтетичним виконавським складом труп і музично-драматичною специфікою репертуару. Націлені на виконання українських пісенних п'єс театральні об'єднання не могли не орієнтуватися на артистів, які співають, а наявність хороших вокалістів у свою чергу стимулювала поповнення репертуару сценічними творами, щедро насиченими музикою» [3, с. 207–284]. Не зайве нагадати, що славетний театр корифеїв ставив не лише драматичні вистави, але й опери – українські і зарубіжні, а Микола Садовський та Марія Заньковецька мали від природи прекрасні голоси та чудово володіли вокальною технікою. Ті ж спостереження можна адресувати більшості українських – стаціонарних і мандрівних – театральних труп, в яких кожен актор був водночас і добрим співаком.

Оскільки народна пісня була і залишалась надто важливим «ментальним кодом» як для виконавців, так і для слухачів, то в українській класичній драматургії природно трансформувались елементи народної пісенності, які отримували в музичному супроводі вистави розмаїті функції: підкреслювали певні сюжетні ситуації, характеризували головних героїв, в масових (хорових) сценах виступали як суспільний коментар до поведінки героїв та ситуації, народні пісні самі собою могли служити основою драматичних творів («У неділю рано зілля копала»). Всі наведені факти дозволяють стверджувати, що українська традиція віддавала перевагу музично-драматичному театру, значення якого для національної культури важко переоцінити. Його вплив – попри всі авангардові та постмодерні модифікації сучасного театру – і надалі залишається доволі істотним в пошуках власних національних пріоритетів сценічного мистецтва.

Одним з найбільш послідовних у плеканні традиції класичного українського музично-драматичного театру виступає Львівський національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької. Його славна столітня історія сповнена видатними досягненнями, новаторськими постановками, новим прочитанням класики, в якому істотну роль займала і музична складова. Помітну сторінку в історію театру вписали й постановки відомого актора та режисера Федора Стригуна.

«З 1987 р. і донині заньківчан очолює народний артист України, відомий актор і режисер, лауреат Національної премії Т. Шевченка, Федір Стригун. Першою його постановкою як режисера та керманіча театру була вистава “Безталанна”. Згодом митець здійснив сценічне прочитання багатьох творів зарубіжної, та передовсім національної класики. Завдяки вдало знайденим художнім виражальним

засобам та акторському ансамблю, а також вмінню відчувати та діагностувати добу і стан суспільства, він по-новому актуалізував їх. Про це свідчать його постановки “У. Б. Н.”, трилогія Богдана Лепкого “Мазепа”, “Народний Малахій” Миколи Куліша, “Хазяїн” Івана Карпенка-Карого, “Ісус, син Бога живого” Василя Босовича, “Маруся Чурай” Ліни Костенко, “Андрей” В. Герасимчука та ін.» [6, с. 64].

Вже з наведеного переліку можна зробити висновок, що Федір Стригун всю свою творчу діяльність спрямовує на відродження національного класичного та сучасного українського репертуару. Таке стильове спрямування надає можливість визначити кредо режисера – як народний театр у всіх його проявах, де основний акцент ставиться на досконалому ансамблевій акторів, які в свою чергу несуть виховну місію щодо глядачів.

Наприкінці 80-х – в 90-х роках режисер активно співпрацював з талановитим львівським композитором Віктором Камінським. З ним він створив сім вистав різного жанрового спрямування. Серед них найчисленнішу підгрупу становлять шість вистав патріотично-історичної тематики зі сценографією Мирона Кипріяна: «Маруся Чурай» Ліни Костенко, шевченківська вистава – «Згадайте, братія моя», «Павло Полуботок» Костя Буревія та трилогія «Мазепа» Богдана Лепкого. Окремо стоїть «Народний Малахій» Миколи Куліша – зразок модерного «курбасівського» українського театру періоду «Розстріляного Відродження».

Як видається, вибір саме цього митця для музичного оформлення вистав з українською тематикою, хоч і розкритою в різних жанрових ракурсах, був обумовлений кількома причинами як суспільного, так і суто художнього характеру. Всі ці вистави, нагадаймо, були пов’язані з актуальними соціально-історичними вимогами буремного часу здобуття Незалежності та перших років потому – періоду національного романтизму,

По-перше, режисерові була відома суспільна позиція композитора – автора пісні до слів Богдана Стельмаха «Історія», яку в програмі театру «Не журись» виконував Віктор Морозов. Адже у 80-х роках – періоді національного Відродження – спостерігається особливе зацікавлення п’єсами на українську тему, що мають за мету не лише відновити на сцені забуті драми, але й викликати історичні аналогії і алюзії з сучасністю. Наприклад, такі твори, як «Павло Полуботок» Костя Буревія та трилогія Богдана Лепкого «Мазепа» ставили ключові питання сьогодення: національна самосвідомість і зрада, стосунки між Заходом і Сходом України тощо.

По-друге, за задумом режисера в музиці цих вистав повинна була переважати синтетична стильова лінія, де підхід до музичного ряду мав бути більш розмаїтим та неоднорідним за використанням інтонаційних джерел. А тому звукове оформлення мало сприйматись як більш виграване, адже тут йдеться про синтез інтонацій фольклорних, духовних, пов'язаних з українською сакральною традицією відповідного часу, а водночас побутово-сучасних, наближених до пісенної творчості сьогодення. Камінський, що на той час був знайний не лише як автор симфонії, хорів на вірші Т. Шевченка, але й як визнаний майстер шлягерів, які співали ансамблі «Ватра», «Жайвір», популярні співаки Іван Попович, Оксана Білозір та інші, прекрасно зрозумів багатовекторну концепцію режисера – минуле у сучасності, сучасне у минулому.

По-третє, Віктор Камінський за природою свого таланту є мелодистом, його пісенна лірика відзначається винятковою проникливістю та задушевністю. А водночас він дуже глибоко відчуває істоту національного епічного фольклору, передусім думного, тонко резонує на виразність драматичного слова. Як *театральний* композитор він ідеально відповідав тим естетичним ідеалам, які сповідував режисер.

Звичайно, кожна з названих вистав відзначається певними особливостями, але повсюдно яскраво відчувається почерк одного режисера, який у переважній більшості своїх постановок послідовно впроваджує три драматургічні лінії:

- 1) усвідомлення національного генетичного коріння та трагізму історичної долі України;
- 2) суто сюжетна фабула, історії кохання, ненависті, жертвності, відданості і зради;
- 3) проекція в сучасність.

Ця триплановість драматургії Ф.Стригуна знаходить відображення і в трактуванні музичного матеріалу. Але перш ніж перейти до більш конкретних спостережень спробуємо музичний ряд шести перелічених вистав диференціювати за певними драматургічними функціями:

- 1) коментуюча функція музичного ряду, як одна з провідних драматургічних функцій, об'єднує дві вистави – «Марусю Чурай» і «Павла Полуботка».

В «Полуботку» окрім того вдало впроваджений принцип, який ще в античному театрі вважався одним з найхарактерніших – це трактування хору як коментатора подій.

В «Марусі Чурай» роль такого коментатора відіграють спеціально введені образи кобзарів, які не лише супроводжують драматичну дію, але й їх номери вибудовують зв'язки між діями.

Аналогічний прийом зустрічаємо і в «Полуботку», де підсумок кульмінаційного етапу сюжетного розвитку знаходить вагоме втілення у думі Кобзаря.

Символ кобзарства в обох виставах є не випадковим. Адже кобзарі зберігали історичну пам'ять, доносили власну інтерпретацію як історичної минувшини, так і сучасних подій, і таким чином виступали своєрідними літописцями історії.

2) в інших чотирьох виставах – шевченківській «Згадайте, братія моя» та трилогії «Мазепа» музику використано більш розмаїто, її можна трактувати у поліфункційному ключі:

– з одного боку, важливе місце тут посідає ілюстративний фактор – це значна кількість жанрово окреслених номерів: траурний марш, думи, пісні, молитва;

– з другого боку, важливою функцією в згаданих театральних виставах виступає формотворча, що наскрізно об'єднує весь перебіг драматичних подій. Йдеться, зокрема, про послідовно дотриманий принцип монотематизму в останній п'єсі з трилогії Б.Лепкого – «Батурина», до того ж монотема інтонаційно яскраво споріднена з музичним тематизмом попередніх двох вистав: «Мотря» та «Не вбивай».

Відтак, підходимо до конкретного аналізу музичної мови цих шести вистав.

Музика писалася Віктором Камінським, очевидно, з врахуванням триплановості режисерських задумів Федора Стригуна. Тому прослідковуємо за процесом музичного втілення кожного з трьох планів.

Композитор, спираючись на обрані фольклорні джерела, використовує характерні семантичні знаки конкретної історичної епохи, втіленої в драматичній п'єсі:

а) центральне місце в усіх п'єсах займає думний епос, завдяки якому підноситься ідея кобзарства як морально-етичного імперативу українства в ситуації бездержавності;

б) маршове коло інтонацій, орієнтоване в історичній перспективі на козацькі, а через певні інтонаційні алузії – на повстанські пісні першої половини ХХ ст.;

в) лірико-побутова сфера, що концентрується у вокальних ліричних монологах героїв.

Цікавим і доречним є трактування композитором фольклорних джерел, рівно ж як й інтонаційних знаків сучасності. По-перше,

використання їх завжди по настрою і манері тісно пов'язане з конкретною сценічною ситуацією і емоційно-психологічним станом героя. Але зберігаючи фольклорну чи іншу жанрову генезу обраного прототипу, композитор вносить в ці музичні номери багато ознак власного стилю, що досить делікатно веде до осучаснення самої манери письма.

Яскравим прикладом, власне, такого підходу може служити музика В.Камінського до вистави Ф. Стригуна «Павло Полуботок», де чільне місце посідають кобзарські пісні та думи.

Пісня-дума «Віддам скарби» перш за все привертає увагу своєю мелодикою. Вона водночас синтезує і кобзарський розспіваний мелос, і декламаційно-речитативну просодію, що вказує на суто театральну природу авторської музики, і разом з тим – на її образно-асоціативну багатоплановість. Якщо вокальна партія пісні-думи претендує на створення ілюзії аутентичності, сприймається як народнопісенний артефакт, то його доповнює і створює дещо інший рецептивний акцент супровід в естрадній манері, оскільки він несе відбиток сучасної доби.

Хор «Якщо любиш Україну» має маршовий характер, і за сюжетом виконує суто ілюстративну функцію показу виходу козаків, які йдуть захищати свою Батьківщину. Цей номер свідомо наділений композитором пісенно-ліричними інтонаціями, що впливає з природи української музики в цілому. І все ж мелодія виходить за межі стилізації козацького маршу, про що свідчать деякі осучаснені у порівнянні з типово фольклорною системою виразовості звороти в натуральному мініорі, а також гармонічні барви, що апелюють до актуальної в нефольклорному напрямку (чи у напрямку «нової фольклорної хвилі») модальності у зіставленні діатонічних акордів, як теж поява співзвуч квартто-квінтової будови.

В трьох думках, що їх виконує Кобзар в «Полуботку», і які відіграють в драматургії вистави функції підсумків-резюме певних сюжетних подій, найпростіше знайти елементи сучасного композиторського стилю. Вони проявляються в тяжінні до імпровізаційності, що викликає асоціації з жанровою природою дум, а також в розширенні тонального плану, який вказує на використання елементів т. зв «дванадцятитонової діатоніки». Більш ніж в інших музичних номерах вистави, тут виділяється патетичне, театральньо-декламаційне начало.

Ще інші виразові елементи і відповідно – драматургічні функції притаманні музичному ряду до вистави «Маруся Чурай» за Ліною

Костенко¹. Віктор Камінський тут послідовно впроваджує принципи театралізації музичної мови. Вистава настільки насичена музичними номерами, що в жанровому вимірі цілком відповідає музично-драматичному класичному театрові. Особливу роль відіграють стилізовані постаті кобзарів, які з'являються після кожної відносно завершеної сцени, проте з сучасними гітарами, і таким чином надають виставі цілісності та певної наскрізності розвитку. В драматургічному сенсі виконуючи функцію «хору – коментатора подій», підпадаючи під класифікацію образів-символів театру-дійства, за музичним виразом їх номери являють собою зразок поєднання традицій і новаторства. Традиційність тут передусім концентрується в стилізації епічно-розповідної манери, необхідної для символу кобзарства. Сучасний же сегмент породжений тим же «правом імпровізаційності», яке надає композиторові думна рецитація, не обмежена жодними класичними канонами гармонії, метру та фактури. Тому й дисонантні послідовності, вільна часом примхлива метро-ритмічна перемінність, синтез кантитени і декламації в номерах кобзарів сприймається цілком природно і невимушено.

Загалом музика до «Марусі Чурай» ще позначена елементами естрадної пісенної стилістики, що поступово вичерпуються у наступних музично-театральних версіях Віктора Камінського. Вже у трилогії «Мазепа» Б. Лепкого композитор опановує цілком новий для себе принцип музичного мислення.

Варто зупинитися на окремих номерах з трилогії, які мають особливу роль у творенні цілісної музичної концепції.

Переломною, кульмінаційною у розвитку сюжетної лінії є сцена смерті Кочубея з другої частини трилогії «Не вбивай». Ця сцена вирішена і режисером, і, відповідно, композитором як поліфункційна, поєднуючи моменти кульмінаційного піднесення – і розв'язки, а також висуваючи на перший план проблему гріха і спокути.

Для музичного вирішення такого вельми складного епізоду, В. Камінський звертається до похоронного маршу, що несе в собі елементи полістилістики:

1) одним з основних інтонаційних знаків-символів цієї сцени є видозмінені звороти козацьких маршів, що покликані стати наочним символом руйнації козацтва;

¹ Як розповів авторці статті сам композитор, Ліна Костенко, що дуже прискіпливо ставилась до постановок свого улюбленого дітища – «Марусі Чурай» – забажала переглянути виставу заньківчан і залишилась вельми нею задоволена, а особливо позитивно оцінила музичне оформлення.

2) поруч з цим композитор використав характерні елементи західноєвропейського риторичного «зрізу» доби бароко, зокрема пасакальні ходи та інтонації *lamento*, що інтонаційно перекидають місток в «Батурин» – останню частину трилогії. Це створює наскрізну музичну лінію на рівні цілого циклу.

Як бачимо, музика траурного маршу з драматургічної точки зору поліфункційна: це водночас ілюстрація подій, символ історичної поразки, нарешті, наскрізний драматургічний елемент, що сприяє загальній зцементованості трилогії.

Якщо музика «Мотрі» та «Не вбивай» несе багатопланове смислове навантаження, то фінал «Батурин» будується на єдиній темі – лейттемі приреченості, фатуму, краху. Це дійсно основна ідея останньої частини трилогії Лепкого (нагадаймо: що втілив в ній власну «сублімацію» переживання краху української держави вже в ХХ ст.). Тому цілком органічно сприймається монотематичне вирішення вистави. В основі моно теми покладено хоральні інтонації, що вперше зароджуються в похоронному марші з попередньої частини трилогії.

Як уже зазначалося вище, в «Полуботку» музичним символом – підсумком подій, була кобзарська пісня «Якщо любиш Україну». У трилогії ж за рахунок відсутності коментуючої «кобзарської» функції виникає потреба у монотематичній системі, ланки якої по ходу дії несуть символічне навантаження.

У «Батурині» розглянута вище інтонація зазнає ряду жанрових і стильових перевтілень і звучить як:

- 1) хорал, що відтворює надії Мазепи;
- 2) вокаліз – плач за Україною;
- 3) акордовий важкий поступ – символ непокори і невдоволення;
- 4) дзвони – в моменти драматургічного зламу;
- 5) розчиняється в розірваних експресивних інтонаціях вигуку, зойку, зітхання, тощо, що застосовуються ситуативно, за фабулою і походять з риторичної системи барокової музики.

Загалом же музичне вирішення Віктором Камінським трилогії «Мазепа» в режисурі Федора Стригуна можна вважати справжнім успіхом композитора. Адже не так часто у театральній практиці можна зустріти настільки чітко вибудовану музичну концепцію циклу вистав, яка б надзвичайно органічно перепліталася зі стилем режисерського мислення.

Аналіз представлених в даній статті вистав Федора Стригуна з музикою Віктора Камінського дозволяє з впевненістю констатувати, що знайдений ним звуковий контрапункт драматичного дійства вистав, постановка яких здійснювалась на зорі Незалежності, дозволив

глибше проникнути в сценічну дію, розкрити деякі підтексти драматичної п'єси. Таке трактування музики особливо яскраво проявляється в тих режисерських концепціях, які не відкидають історичну традицію українського класичного музично-драматичного театру. Вона не лише допомагає будувати цілісний образ вистави, але й нерідко творить обличчя театру, робить індивідуальним, впізнаваним його стиль. Найбільш вдалі із згаданих вистав театру ім. М. Заньковецької сприймаються як свого роду «драми ідей», в яких саме музика надає експресивної глибини сценічному дійству, посилює драматизм. В результаті утворюється єдиний візуально-звуковий простір, що здатний суттєво вплинути на процес глядацького сприйняття.

Олеся Билас. *Функции музыки в театральном представлении (на примере музыки Виктора Каминского к спектаклям Львовского национального академического украинского драматического театра им. Марии Заньковецкой).* В статье рассматриваются функции музыки в драматическом театре с учетом постмодернистской эстетики современности. Подаются характеристики музыкального оформления театральных спектаклей, присущие разным художественным концепциям. Общий теоретический дискурс проектируется на конкретный артефакт – музыку Виктора Каминского к спектаклям режисера Федора Стригуна, осуществленных в Национальном академическом украинском драматическом театре им. М. Заньковецкой в конце 80-х – в 90-х годах прошлого столетия. На основе анализа драматургических функций музыки Каминского в спектаклях Стригуна сделан вывод о том, что концепции упомянутых спектаклей театра им. М. Заньковецкой воспринимаются как своего рода «драмы идей», в каких именно музыка оказывает экспрессивной глубины сценическому действию, усиливает драматизм. В результате образуется единое визуально-звуковое пространство театрального искусства.

Ключевые слова: драматургическая функция, театральная музыка, жанровая система, украинский музыкально-драматический театр.

Olesia Bilas. *Functions of music in theatrical performance of (on examples of Victor Kaminskii music for performances of Mariia Zankovetska Lviv National Academic Ukrainian Music and Drama theater).* In the article it is reviewed functions of music in theaters in postmoder ethic style of our times. There are given characteristics of music in performances of different art concepts. It is sharing theoretical discourse on a specific artefact – the Victor Kaminskii music for performances directed by Fyodor Stryhun in Mariia Zankovetska Lviv National Academic Ukrainian Music and Drama theater in the late of 80's – 90-ies of last century. Based on analysis of functions of Kaminskii music for these performances it is making conclusion

that it has an expressive depth of the stage action, enhances the drama. As a result it unifies visual and sound space of the theater art.

Keywords: *dramaturgical function, theatrical music, genre system, Ukrainian Music and Drama Theatre.*

Література

1. Балаш Бела. Кино: становление и сущность нового искусства / Бела Балаш. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
 2. Гарбузюк М. Музыка у виставі “Гамлет” Львівського театру ім. М. Заньковецької (1957 р.): співпраця режисера й композитора / Мая Гарбузюк. Режим доступу в Інтернеті: <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.55/>
 3. Загайкевич М.. Українська музична культура / Марія Петрівна Загайкевич // Історія української культури у 5 томах. – К.: Наукова думка, 2005. – Кн. 2. – Т. 4. – С. 207–284.
 4. Мірошніченко Н. Неоритуальність у театрі постмодернізму / Наталя Мірошніченко // Кіно. Театр. 1999. – № 1. – С. 28–30.
 5. Назайкинський Е. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Евгений Назайкинский. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
 6. Оверчук Мирослава, Народні артисти України Федір Стригун і Таїсія Литвиненко. Альбом / Мирослава Оверчук. – Львів: Ліга-Прес, 2004. – 124 с.
 7. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / Арнольд Сохор. – М.: Музыка, 1968. – 54 с.
-