

was felt in it. When the sets of *The Cherry Orchard*, which had been taken off the repertoire, were taken outside the theatre, some passersby stopped to take pieces of Leventhal's work as souvenirs.

Summing up, it should be noted that the interaction of such incompatible, at first glance, schools of acting as the Lyubimov and the Efros ones, gave its positive results: a new, sharp, modern, ironic but equally touching and sensual interpretation of A.P. Chekhov's play *The Cherry Orchard*.

In his production, A. Efros managed to combine the opposite and mutually exclusive concepts, such as the finiteness of life - with the infiniteness of time, the possibility of changing the future - with the impossibility of accepting the present, the clear vision - with a blurred mind. All these concepts are reflected in stage sets, musical design, light solutions, composition of the performance and, finally, in the actors' embodiment of Chekhov's characters, creating in the end a great production. Despite the fact that Efros's *The Cherry Orchard* has since long ago been taken off the theatrical stage, it continues to inspire theatrical personalities to search for the new in such a well familiar play as A.P. Chekhov's *The Cherry Orchard*.

In addition to audio performances [3], video fragments and photographs from Efros's *The Cherry Orchard*, it would be interesting to revisit the whole of *The Cherry Orchard* production at the Taganka Theatre. This would allow us to take a closer look at the production and find the undertones that were hidden in the material I studied. The studies in this direction may continue. This may serve as a stepping stone for further searching for new director and actor interpretation of A. Chekhov's play *The Cherry Orchard*.

Literature:

1. Anisimova I. "Vishnjovyj sad" na Taganke ["The Cherry Orchard" at the Taganka Theatre]. Available at: <http://silver-voice.forum2x2.ru/t4616-topic>. (accessed 20. 12. 2017)
2. Chehov A. P. *Sobranie sochinenij. P'esy. T. 9* [Collected works. Plays. V. 9]. Moscow, State publishing house of fiction., 1963. 708 p.
3. Spektakli onlajn. *Sobranie spektaklej i televizionnyh spektaklej. # 1236 Radiospektakli. Vishnevyy sal. Teatr na Taganke, 1975 god* [# 1236 Radio plays. The Cherry Orchard. The Taganka Theatre, 1975]. Available at: <https://www.smotri-spektakli.ru/radiospektakli-vishnevyy-sad-teatr-na-taganke-1975-god.html>. (accessed 20. 12. 2017)

УДК 792

Феденко Алевтина Юрївна

Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

ПРОБЛЕМА СТВОРЕННЯ ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ АКТОРА В РЕЖИСЕРСЬКОМУ ТЕАТРИ

Досліджено феномен вокального мистецтва, як повноправний компонент драматичної дії. Аналіз праць театрознавців, музикознавців з проблематики вокально-виконавської творчості акторасвідчить про відсутність комплексного дослідження системи підготовки «актора, що співає», що обумовлює актуальність обраної теми. Виявлено, що специфіка вокальної творчості актора зачіпає проблеми, пов'язані з процесом розвитку драматичного мистецтва, починаючи з реформи, здійсненої К. Станіславським і Вл. Немировичем-Данченком.

Ключові слова: актор, спів, мистецтво, вокально-сценічний, образ, театр.

Вокальне мистецтво було і є однією з найважливіших сторін театрального мистецтва. Нероздільне існування співу і дії – ідеал античного театру. «Спів героя античної трагедія було і її думою і її тілом одночасно» - зазначає Н. Таршиш [1]. Зараз структура театральної постановки в корені змінилася, проте роль вокального мистецтва залишається незмінною. Український драматичний театр від часу свого виникнення, становлення та формування завжди тяжів до тісного поєднання музики та драматичного дійства. Саме в Україні гармонійне поєднання поетичного слова, музики й танцю зазнало найбільшого розвитку і стало однією з найхарактерніших ознак українського національного театру.

У світовому драматичному театрі початку третього тисячоліття вокальне мистецтво-повноправний компонент драматичної дії. Сучасні пошуки та експерименти в драматичному

театрі на тлі активного синтезу мистецтв, у яких вокальне мистецтво є одним з важливіших у розкритті сучасного образу, спричиняють підвищення вимог до створення вокально-сучасного образу у виставі, зростання ролі вокальної підготовки актора драматичного театру. Велика частина репертуару сучасних драматичних театрів складається з музичних постановок: музична вистава, водевіль, мюзикл, рок-опера. Тож постає проблема виховання драматичного актора універсального типу – «актора, що співає» [2], актора, яких повинен не тільки грати на сцені, а і розкривати свою індивідуальність в процесі створення вокально-сценічного образу в спектаклі.

Вокально-сценічний образ естетична-категорія, особлива специфічна форма відображення дійсності засобами театрального та вокального мистецтва, це відтворена актором картина життя, виведений ним характер, персонаж, мистецький образ, який відрізняється чуттєвістю, доступністю для безпосереднього впливу на почуття людини.

Аналіз праць театрознавців, музикознавців з проблематики вокально-виконавської творчості актора драматичного театру, створення ним вокально-сценічного образу свідчить про відсутність комплексного дослідження системи підготовки «актора, що співає», що обумовлює актуальність обраної теми.

Мета дослідження. Визначення змісту і характеру створення вокально - сценічного образу актора-співака в контексті формування професійної театральної освіти обумовлює основну мету даної доповіді.

Огляд літератури присвячений теоретичним аспектам вивчення проблеми створення вокально-сценічного образу в контексті акторського драматичного мистецтва. В процесі роботи вивчено літературні джерела, які за спрямованістю розділено на групи.

I. Місце і соціальна роль театру у сучасному житті, еволюції театру (Б. Брехт, Є. Вахтангов, М. Захаров, Л. Курбас, В. Мейерхольд, І. Мар'яненко), основні тенденції розвитку жанрів музично драматичного театру (А. Горбенко, Г. Веселовська, В. Шпаковська). Зазначені джерела стали основою для проведеного нами аналізу феномену творчості та ролі театру у сучасному соціальному житті, проблемах сучасного театру.

II. Другу групу джерел склали дослідження, що висвітлюють проблеми взаємовідношення вокальної виразності та акторської гри в процесі еволюції драматичного мистецтва. Художньо-змістовну роль вокальної музики неодноразово підкреслювали майстри сцени світового рівня (Б. Брехт, П. Брук, Є. Вахтангов, Ю. Завадський, О. Таїров). Процес творчої взаємодії музики та художньої концепції драматичної вистави є предметом досліджень багатьох сучасних вчених (О. Мальцева, О. Ольхович, Н. Таршис).

III. Літературні істочники, присвячені акторському мистецтву. Цінні спостереження і висновки містить книга відомого актора, режисера і педагога Б. Захави «Майстерність актора і режисера», професора ХНУМ ім. І. П. Котляревського А. Лобанова «Школа майстерності». Окремі розділи даних джерел присвячені дослідженню природи акторської гри, основним принципам виховання актора, створенню вокально- сценічного образу.

IV. Роботи, праці в яких аналізуються тенденції вокального мистецтва. Особливе значення у вивченні питань, пов'язаних з процесом вокального виховання актора драматичного театру, належить літературі, присвяченій проблемам вокальної мови, питанням психології творчості вокаліста виконавця, осмисленню внутрішніх тенденцій, закономірностей музичного мистецтва (Т. Веркіна, Н. Гребенюк, С. Стібнева, Б. Гмиря, Ф. Шаляпин).

Таким чином, з величезного науково-літературного матеріалу ми відібрали основні науково теоретичні відомості, які дозволяють виявити основні проблеми створення вокально-сценічного образу актора в режисерському театрі. У результаті аналізу наукових джерел встановлено, що в наявних публікаціях залишаються поза увагою важливі проблеми, зокрема, комплексний розгляд створення вокально-сценічного образу актором драматичного театру.

Специфіка вокальної творчості актора зачіпає проблеми, пов'язані з процесом розвитку драматичного мистецтва. Театральна реформа, здійснена на рубежі XIX і XX століття К. Станіславським і Вл. Немировичем-Данченком суттєво вплинула і продовжує впливати на розвиток сценічного мистецтва. Вона привела до корінного перегляду і оновлення театру, вторгалися в область методології режисерської, акторської та вокальної творчості. Великий

актор, режисер, реформатор, своєю творчо-теоретичною діяльністю позначив тенденції розвитку як драматичного, так і музичного театру. У фундаментальних працях К. Станіславського «Мое життя в мистецтві», «Робота актора над собою» відображені основні напрямки розвитку сценічного мистецтва, питання техніки і майстерності актора. Розроблену ним для драматичного театру методологію акторської творчості («Систему Станіславського») він екстраполював на театр музичний. Творчі знахідки режисерів-новаторів першої половини ХХ сторіччя в контексті універсальної підготовки актора знайшли свій подальший розвиток в практичному доробку їх послідовників. «Майбутнє за музичним спектаклем» – відзначав ще наприкінці 60-х років театральний режисер Ю. Завадський [3]. Він розпізнав динаміку однієї з найважливіших тенденцій драматичної сцени – посилення музичного, отже і вокального ряду театральної вистави. Саме музика створює певну емоційну атмосферу, допомагає відтворити історичний і національний колорит вистави.

На наш погляд, розширення сфери впливу вокального мистецтва є основним критерієм сучасної режисури. Драматичний конфлікт, трактування персонажів, жанр вистави, його стиль, відчують вплив вокального мистецтва. Внаслідок чого дуже гостро постає проблема пошуку актора, який досконало володіє як акторською, так і вокальною майстерністю, який може створити правдивий вокально-сценічний образ. Спектаклі Ю.Любимова, М. Захарова є прикладами таких пошуків.

Ми стверджуємо, що втілення вокальної теми ролі характеризує ступінь високої майстерності «співаючого актора» сучасного драматичного театру. В процесі становлення українського професійного театру, початковим етапом його формування була музично-драматична спрямованість, яка була закладена театральними колективами корифеїв українського театру М. Кропивницького, М. Старицького, П. Саксаганського, М. Садовського, Л. Курбаса. Український театр, оформлюючись як професіональне мистецтво, насамперед використовує і розвиває національні традиції, звертаючись досить часто до народної творчості.

Високої художньої довершеності сягає український театр у другій половині ХІХ ст. Виникають трупи М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського, М. Садовського та ін. Саме М. Старицькому український театр завдячує високим художнім професіональним розвитком музично-драматичного жанру, де М. Старицький виявив себе справжнім новатором, чому сприяло його бездоганне знання музики, вокального та хореографічного мистецтва. Трупа Старицького так і іменувалася «музично-драматичною». Велике значення для становлення українського театру як музично-драматичного мало творче співробітництво М. Старицького з М. Лисенком.

Вистави трупи М. Кропивницького також відрізнялись ідейно-художньою цілісністю та гармонійним поєднанням акторської гри, художнього оформлення, музики, співів, танців, хору та оркестру. У репертуарі того часу ми знаходимо вистави, які й нині йдуть на багатьох українських сценах і стали справжньою високою класикою українського театру: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «За двома зайцями», «Ой, не ходи, Грицю...», «Утоплена» та «Різдвяна ніч» (за М. Гоголем) М. Старицького. Розглядуваний період розвитку музично-драматичного театру характеризує те, що вокальний спів стає органічною складовою вистави, на відміну від попереднього, коли його роль здебільшого зводилася до ілюстративних вставок. Музика і співи не повинні були звучати відокремлено від дії, хор виступав як співучасник масових сцен, а кожен хорист як дійова особа. Репертуар трупи М. Садовського завдяки доробку М. Лисенка поповнюється різножанровими творами (музична драма, музична комедія, опера). Трупа також мала акторів-співаків: М. Кропивницького, М. Заньковецьку, В. Грицяя, М. Садовську-Барілотті та ін. Традиції музично-драматичного жанру продовжував М. Садовський й у своєму театрі. Постійна серйозна робота над музичними творами дала можливість згодом зосередити в ньому найкращі сили українського оперного мистецтва.

У ХХ ст. музично-драматичні вистави стають також невід'ємною складовою репертуару стаціонарних драматичних театрів на території всієї України. А після Другої світової війни всі обласні театри в Україні здобувають назву музично-драматичних. Продовження кращих

традицій музично-драматичного театру, закладених М. Старицьким та М. Лисенком, ми спостерігаємо, зокрема, на прикладі вистави Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка «Дай серцю волю, заведе в неволю» (постановку здійснили 1936 р. режисер М. Крушельницький, художник М. Бурачек та композитор Б. Крижанівський). Особливої уваги заслуговує і музичне тло вистави, що є яскравим прикладом продовження та розвитку кращих традицій українського музично-драматичного театру.

Необхідно підкреслити, що на початку ХХ ст., притаманна українському театрові традиційна музична культура, спиралася на досягнення режисури Леся Курбаса в театрі «Березіль». Музика займала чільне місце у мистецькому світобаченні Леся Курбаса, була вагомим складовою всіх його сміливих експериментів: від простих вправ з ритмом до спроб витворення музично-драматичного видовища. Український режисер – реформатор Лесь Курбас, як і Всеволод Мейерхольд, захоплювався пошуками пластичних принципів режисури, створенням нової акторської техніки. В роботі над виставою Л. Курбас звертав увагу не лише на виразність художнього слова, а і на інтонаційне забарвлення співу, на пластику, танець. «ЕдіпЦарь», «Гайдамаки», «Диктатура» - презентували принципово нові музично-режисерські ідеї української сцени.

«Диктатуру» Івана Микитенка Лесь Курбас оформлює як музичну драму. У цій виставі розкрилась музична винахідливість Курбаса як режисера новатора. Курбас вирішив п'єсу Микитенка «як музичний сценічний твір». За детальним планом режисера і за його активною участю композитор Юлій Мейтус написав до «Диктатури» величезну партитуру (партитура музики становила близько 400 сторінок). На думку Л. Курбаса вистава експериментально вказувала на можливості створення сучасної музичної драми.

В сучасних музично-театральних формах знаходять своє відображення і сучасні музичні стилі ХХ- ХХІ ст.: джаз, рок та поп-музика, тощо. Виникає новий жанр музично-драматичного театру – мюзикл. Новий жанр мюзиклу стає синтетичним, поєднуючи в собі засоби виразності вокальної та інструментальної музики, драматичного та хореографічного мистецтва.

Однією з перших музичних вистав, близькою до жанру мюзиклу, яка йшла на сцені українського драматичного театру, була опера-бурлеск «Енеїда» (музика С. Бідусенка, інсценізація С. Данченка та І. Драча за мотивами однойменної поеми І. Котляревського). Сергій Данченко створює сучасну музичну виставу. Постановка «Енеїди» була здійснена у 1986 році на сцені Театру ім. І. Франка. Ставлячи «Енеїду», С. Данченко випробовував нові можливості традиційного для української сцени синкретизму: сполучення драматичного слова, вокалу, хореографії. Композитор С. Бідусенко в опері-бурлеску поєднує національний колорит із ритмами і інтонаціями сучасної естрадної музики. «Енеїда» у постановці С. Данченка може слугувати яскравим прикладом самобутньої сучасної української музичної вистави.

Яскравим прикладом цього жанру, втіленим на українській драматичній сцені, є рок-опера «Біла Ворона» (музика Г. Татарченка, лібрето Ю. Рибчинського). В Україні ця рок-опера була поставлена двічі. Першу постановку 1991 р. здійснив С. Данченко на сцені театру ім. І. Франка. Друге народження твору набуває у ХХІ ст. Це – антрепризний комерційний проект театральної компанії «Бенюк і Хостікоєв» (продюсери Г. Загорій, Б. Бенюк та М. Гринишин; режисер-постановник А. Хостікоєв).

На основі драматичної поеми «Біла ворона» яка присвячена подвигу Жанни Д'арк сучасного українського поета Ю. Рибчинського (1989р). Ю. Рибчинський та Г. Татарченко створили однойменну рок-оперу.

Вокальні партії у рок-опері поєднують у собі пісенний початок з елементами декламації, іноді вони набувають симфонічного розвитку. Багато сольних номерів насичені різноманітним і широким вокальним мелодизмом, що передає найтонші відтінки психологічних почуттів героїв.

Особливе місце серед музичних вистав українського театру займає «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Цей твір вже близько 200 років від моменту першого виконання не сходить зі сцени. Жанр п'єси був визначений самим драматургом як «народна опера».

Дещо іншим та своєрідним зразком сценічного втілення «Наталки Полтавки» І. Котляревського є вистава театру ім. І. Франка. Жанр її визначений «франківцями» як

«українське музично-драматичне рококо». Ця «Наталка Полтавка» побачила світ у ХХІ ст. – прем'єра вистави відбулася наприкінці театрального сезону 2004–2005 рр. Режисером-постановником тут виступив вихованець режисерської майстерні А. Васильєва у Москві – О. Ануров.

Своєрідним є й музичне вирішення вистави. Для цього був залучений популярний співак, лідер українського рок-гурту «ВВ» – О. Скрипка. Він є музичним керівником вистави, аранжувальником і грає роль виборного Макогоненка. Здебільшого зберігаючи пісні, введені у виставу І. Котляревським та М. Лисенком, О. Скрипка завдяки новому аранжуванню надає музичним номерам сучасного звучання.

Безумовно таке осучаснене музичне вирішення вистави «Наталка Полтавка» продиктоване новими тенденціями поп-та рок-культури і віддзеркалює музичні смаки та вподобання сьогодишнього глядача. Сучасні композитори більш орієнтуються на західні зразки мюзиклу, рок-опери, ревію та ін. Популярні західні сюжети також стають за основу більшості лібрето для музичних вистав. Отже, процес розвитку українського драматичного мистецтва відбувається в повній взаємодії з творчістю найбільших музикантів нашого часу. Питання взаємовідносин вокальної та сценічної творчості, нове розуміння вокально-сценічного образу дозволило розширити репертуарні можливості київського національного академічного драматичного театру ім. І.Франка. Також ще є сучасні сценічні постановки, в яких створення вокально-сценічного образу співаючим актором визначає музично-драматичне звучання вистави:

– музична комедія «Пігмаліон» Б. Шоу. Співаючі актори: Н. Сумська, А. Хостікоєв, Б. Бенюк, А. Гнатюк.

– «Конотопська відьма» за мотивами повісті Квітки-Основ'яненка. Це багатоплановий, складний мюзикл, інсценування – Б. Жолдак. Співаючі актори: В. Троцюн, Н. Заднепровський, Н. Сумська, В. Мазур, Б. Бенюк.

– мюзикл «Сдіт Піаф. Життя в кредит», постановка Афанас'єва. Співаючі актори: Т. Міхіна, В. Васалатій.

Створення нового вокально-сценічного образу наповнює драматичну творчість київської театральної компанії Бенюк і Хостікоєв:

– музично-драматична фантазія «Заднаєць за порогом» (2008 р.) за мотивами опери С. Гулака-Артемівського. Співаючі актори: Б. Бенюк, Н. Сумська, А. Хостікоєв, В. Мазур.

Також захоплюють театральною новизною сценічні постановки Харківського театру «Мадрігал». Режисер – А. Настаченко:

– рок-опера «Біла ворона» (2004 р.) Ю. Рибчинського. Співаючі актори: О. Зеленська, Є. Король, В. Котляр.

– мюзикл «Дон Жуан» (2007 р.) за мотивами Тирсо де Молина, Ж. Б. Мольєра. Співаючі актори: В. Кулев, О. Зеленська, Т. Осипова, В. Котляр.

Шляхом аналізу музичних вистав драматичного театру двадцятого століття та наших часів виявлено функцію вокально-сценічної творчості актора в контексті сучасної режисури. Аналіз показав, що творчість співаючого актора в процесі розвитку сучасного сценічного мистецтва набуває особливої цінності. Художня єдність сучасної драматичної вистави сприяє небувалій дієвості взаємозалежних театральних постановок, у яких вокальне мистецтво – художньо-змістовна, творча домінанта.

Отже, вокально-сценічна творчість актора є художньо-змістовною домінантою творчої концепції сучасної режисури.

Багатофункціональність вокально-сценічної творчості актора розширює сферу впливу в сучасній постановці. Сьогодні постає проблема виховання драматичного актора універсального типу – «актора, що співає». Його творчість є основним компонентом сучасного драматичного мистецтва. Режисери ХХІ ст. заклали основи нового усвідомлення розуміння вокально-сценічного образу. Вокальна творчість драматичного актора, вбираючи специфіку сценічної дії, стала повноправним компонентом професійної діяльності драматичного театру ХХІ ст. Висока вокальна культура є творчим підґрунтям багатьох талановитих акторів.

Розширення сфери впливу вокального мистецтва стає основним критерієм художності сучасної режисури. Унаслідок цього сьогодні постає проблема виховання драматичного актора універсального типу, який має досконало володіти як акторською, так і вокальною майстерністю - «актора, що співає». Враховуючи принципи єдності музики і драми, що гармонійно сполучаються у сучасних постановках, виникає необхідність введення поняття «вокально-сценічний образ».

В процесі розвитку творчої особистості актора, що співає, виникають нові методи підготовки, зорієнтовані на вокально-сценічну діяльність майбутнього актора драматичного театру. Тому виникає необхідність створення системи підготовки актора згідно тенденцій сучасного театрального мистецтва. Історія розвитку вокального виконавства, акторської майстерності та педагогіки свідчить, що протягом багатьох років мистецтвознавці намагалися визначити принципи вокального виховання актора драматичного театру, впровадити в систему формування акторських навичок, і вдосконалити організацію процесу вокально-сценічної діяльності, але всі ці питання залишаються недостатньо дослідженими. Відсутні наукові праці, що розкривають мистецтвознавчі та психолого-педагогічні особливості вокальної творчості актора драматичного театру.

Література:

1. Таршис Н.А. Музыкаспектакля / Н.А. Таршис. – Л.: Искусство, 1978. – 128 с.
2. Сгібнева С.С. Вокальна творчість актора драматичного театру: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти. автореф. дес. ... канд. мистецтвознавства / С.С. Сгібнева, Х., 2009. – 17 с.
3. Завадский Ю.А. Будущее – за музыкальным спектаклем / Ю.А. Завадский // Советская музыка. – М., 1969. – № 12. – 47-50 с.

УДК 070:316.472.4]:316.773.3

Ладика Ірина Ярославівна

Львівський національний університет імені Івана Франка

ВПЛИВ СОЦМЕРЕЖЕВИХ ФЛЕШМОБІВ НА СОЦІАЛЬНУ КОМУНІКАЦІЮ

У статті досліджується феномен масових флешмобів у соціальних мережах, їхній вплив на дійсність. Авторка аналізує їхнє значення у соціальній комунікації, у взаємодії між людьми. Розглянуто наслідки цих соціальних акцій у зміні суспільних норм та утвердженні парадигми поведінки чоловіків та жінок, а також проблеми, з якими стикаються учасники таких соціальних акцій. Авторка акцентує увагу на українському флешмобі #Я не боюся сказати та іноземному #MeToo, порівнює їх, виділяє спільні та відмінні риси, простежує їхні наслідки та вплив на соціальну комунікацію.

Ключові слова: флешмоб, соціальні мережі, соціальна комунікація, суспільні норми, табуовані теми, дописи у соцмережах.

Актуальність теми зумовлена поширеністю і популярністю різноманітних флешмобів у соціальних мережах, їхньою «вибуховістю», залученістю до них великої кількості людей з різних соціальних прошарків, різних професій, з неоднаковими досвідами. Саме останнім часом поширилися флешмоби, спрямовані на захист прав жінок. Такі соціальні акції прагнуть змінити наявну парадигму у суспільстві, тому важливо дослідити їхні методи, результативність, вплив на соціальну комунікацію, замученість до них не лише жінок, але й чоловіків, реакцію останніх на схожі флешмоби.

Особливості комунікації в соціальних мережах вивчає дослідник Георгій Почепцов. Соціологиня та гендерна експертка Тамара Марценюк аналізує реакцію на флешмоби, зокрема пов'язані з боротьбою за права жінок. Комп'ютерна лінгвістка Христина Скопик досліджує залученість жінок до науки, технологій, інженерії, вивчає досвіди побудови жінками успішних кар'єр. Дослідниця гендеру Олена Дмитрик аналізує вплив флешмобів у соціальних мережах на суспільство, зокрема, обговорення гендерних проблем та відповідь чоловіків на звинувачення.