

що уможлиблюють виконання творчих завдань, є загальновідомими, проте, для використання всіх вище названих рушіїв, потрібне спеціальне навчання.

Співак вимушений, як зазначають самі автори музики творів цих жанрів, виходити за рамки класичних технологій вокалу в якості засобу виразності виступають театральні прийоми драматичного характеру. Музичні реалії переповнені багатогранністю бачень, технік, і, як наслідок, психологічних станів, вимагають, і від виконавців відповідної підготовки. Синтез співацьких манер ми також розглядаємо, як можливість оволодіння специфічною технікою співу, без стильових обрамлень. Це складне мистецтво співу, характерною рисою котрого є новація й експериментальність.

Таким чином, мюзикл є тим універсальним музично-театральним жанром, який динамічно розвивається, шукає нові форми, постійно оновлюючи художньо-естетичні та технологічні механізми впливу на публіку. Судячи з найширшого розмаху синтезуючих процесів, що їх демонструє сучасний мюзикл, його відкритість, органічне засвоєння різноманітних новацій та здатність відгукуватися на найактуальніші виклики, що хвилюють буквально всіх, можна з упевненістю припустити, що втрата глядацького інтересу йому не загрожує.

Список використаних джерел:

1. Вергеліс О. Народна артистка. Едіт Піаф відкрили «кредит» у Національному театрі імені Івана Франка / О. Вергеліс // Дзеркало тижня. – 2008. – № 20(699). – 31 трав. – 6 черв.
2. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : дис... канд. мистецтвознав. / Дрожжина Наталія Володимирівна ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2008. – 220 с.
3. Зінченко Н. Вікторія Васалатій: Як і Піаф, співочу кар'єру починала на вулиці/ Н. Зінченко// День. – 2008. –№ 102. – 11 черв.
4. Манько С.Б. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі / С.Б. Манько // Культура України: зб. наук. пр. / за ред. В.М. Шейка; Харків. держ. акад. культури. – Харків, 2012. – Вип. 39. – С. 268-276.
5. Юцевич Ю. С. Музыка. Словник-довідник / Ю. С. Юцевич. – Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2003. – 352 с.

УДК 792.2.028.3(477.54-25)Березіль(045)

Світлична Ольга Олександрівна
Харківська державна академія культури
Біленька Анастасія Миколаївна
Харківська державна академія культури

ХУДОЖНЄ СЛОВО У ТЕАТРІ «БЕРЕЗІЛЬ»

Досліджено внесок видатного українського режисера, актора, педагога, засновника театру «Березіль» Лесь Курбаса стосовно художнього слова як особливого напрямку в мистецтві драматичного актора. Проаналізовано його метод роботи зі студійцями МОБу над формуванням культури сценічного слова, яке відставало від інших складових (пластика, міміка, вокал та ін.) тогочасного театру. Виявлено велику кількість документів (стенограм лекцій), спогадів сучасників, які свідчать про велику увагу Курбаса до цієї проблеми. Доведено, яке значення приділяв він роботі над віршованими формами та такими розділами техніки мови як дахання, дикція, голос.

Ключові слова: дихання, декламація, художнє слово, фраза, вірш, голос.

У сучасному театральному мистецтві існує проблема недостатньої підготовленості випускників театральних ВНЗ з питань мовної майстерності. Ми спостерігаємо візуалізацію мистецтва, цим визначається недостатнє відношення до художнього слова. Знайомлячись із першоджерелами ми з'ясували, що безпідставними є твердження про те, що Лесь Курбас недооцінював слово, а особливу увагу надавав, насамперед, рухові актора, віртуозному володінню тілом. Виявляється, робота над словом у театрі Курбаса провадилася постійно. І велася вона із практичним і теоретичним усвідомленням різноманітності впливу словесної дії.

При знайомстві з рукописною спадщиною Л. Курбаса вражає різноманітність лекційного матеріалу. Тут і ідейно-естетична програма сучасного театру, і проблеми репертуару, і завдання колективу відповідно до нової доби. Ми можемо знайти лише їхні уривки і по крихтах скласти уявлення про пошуки Курбаса з питань теорії і практики мовної майстерності у книзі «Філософія театру», яка містить стенограми його лекцій. Ще одне джерело - спогади його сучасників, а також послідовників. Серед них – подружжя: актор, режисер, педагог, майстер художнього слова Роман Черкашин та актриса театру Юлія Фоміна. Вони поділилися своїми спогадами про свою театральну молодість, період роботи з Курбасом у театрі «Березіль» у книзі «Ми – Березільці». А Н. Єрмакова у своїй книзі «Березільська культура» розповідає про те, яку увагу приділяв Лесь Степанович слову під час роботи над створенням образу і подальші напрацювання березольців в цьому напрямку.

Мета дослідження – проаналізувати на прикладі діяльності Л.Курбаса, його колег по театру, учнів та послідовників досягнення березольців у роботі над художнім словом напротязі всього існування театру і їх вплив на сучасний український театр.

У 20-ті рр., час такої надзвичайної наголошеної активності, театр «Березіль» мусив відректись у своїй роботі від усього того, що за своєю суттю є пасивним, що не підлягає волі за своєю сутністю. Через те, за словами Л. Курбаса, весь наголос був покладений саме на ритмічні сторони, на рушійне, динамічне начало.

Система Курбаса рішуче й категорично переводила всі ланки сценічного мистецтва з хачів інтуїції у простори свідомості: а не підсвідомого імпульсивного відчуття, – так і формував своє кредо режисер [4].

І коли він вів боротьбу за свою установку, за свої методи – то боровся, за справжнє мистецтво, за культуру театру – а не за осіб, що прагнуть показувати життя невиразних пустих людей; казав, що такі спектаклі просто приємні для слуху, а насправді нічого з себе не являють.

Він пов'язував це з диханням. Актор на сцені має бути привабливим для глядача. Ця справа близько стоїть до дихання, має близький зв'язок з ним. Коли розшифрувати поняття привабливості, то воно, у застосуванні до відомих нам приємних у житті людей, полягає в тому, що людина найвищою мірою гармонійна, є більш гармонійна, ніж середня людина, а гармонійність – це досконала врівноваженість. А вона, в свою чергу, основана на важливому процесі нашого організму - на правильному чергуванні дихання і видихання, на правильному витрачанні вдихнутого повітря, на відчутті, коли дихання і мова, не заважають нам.

Тому Лесь Степанович звертав особливу увагу на дихання акторів. Говорив, що професіоналам важливо виробити міцні легені, міцну діафрагму, вишколити свою нервову систему у напрямку дисциплінування органів побороення. Під час виступу на сцені найважливіше вміння актора полягає у тому, щоб ніколи, говорячи, не випускати всього повітря, яке є в легенях. Тут допоможе спеціальне тренування на затримання дихання. Він наводив у приклад реформатора французького театру Тальма, який прийшов до переконання, що посередній актор – той, який втомлюється. При цьому він згадував книгу Тальма про читання, яка великою мірою лягла в основу всіх новітніх підручників того часу про слово на сцені. Але Курбас вважав, що справа не тільки в утомі як такій. Його турбувало, що взагалі всяке мистецтво має на меті урівноважити певну розхитану в житті людину. Коли глядач іде в театр, у кіно або читає поезію чи слухає концерт, йому треба встановити певну єдність, певний ступінь власної рівноваги в якомусь напрямку, щоб він у цій рівновазі відчув себе, жив у цьому новому відчутті.

«Весь мистецький твір komponується у своєму ритмі так, щоб ним було захоплено і глядача, щоб з'явилась ця сама розкута свобода. І коли я вам говорив про можливість такого психологічного методу не виховання, а виправлення недоліків нашого дихання, як певної природної звички, то я мав на увазі саме вправи». Але він попереджував, що треба дуже обережно ставитись до вправ з дихання. Щоб не нашкодити здоров'ю, треба робити вправи дуже економно і систематично, намагатися не втомлюватися й не допускати до запаморочення голови.

Він пропонував робити таку вправу: випорожнити легені, починати вдихати тихо і глибоко; в міру наповнення легенів повітрям концентрувати всю фігуру: лице похмуре, брови зсуваються, плечі піднімаються, пальці стискаються, а потім, видихаючи, розслабити все тіло: лікті, пальці, хай розійдуться зморшки на обличчі і т.д.

Л. Курбас пропонував своїм акторам використовувати систему Анохіна. За цією системою, слід стежити за правильним положенням рук, ніг, голови і т.д. (тоді це не зашкодить), не брати багато вправ одразу, а менше, й дуже обережно. «Важливо цим досягти того, щоб це почуття гармонійності, самозрозумілості вдихання й видихання, навіть тоді, коли ви говорите, щоб воно через часте повторення стало для вас природним. Коли ви рік будете вправлятися в таких речах, то, звичайно воно відіб'ється на тому, як ви будете триматися на сцені. Дістанете секрет привабливості й промовляння до публіки будучи при цьому пасивним».

Він наголошував, що треба не набирати легені повітрям надмірно, а навчитися економно витрачати його, бо переповнені легені відразу вибухнуть від надлишку повітря, і його не вистачить на довгу фразу. Крім того, цей вибух пошкоджує зв'язки, а на сцені лунає неприємний для слуху глядача крик. Він руйнує всю роботу, яка робиться для нього. «Глядач не одержує того, що він міг одержати від вашої роботи. І коли публіка скаржиться: «Що ж там кричать, я відвик від того», - то вона має рацію. Вона звикла до іншого, глядач хотів би, щоб грали тихо, як Чехов. Може, тут грає велику роль психологічний та ідеологічний момент у цього глядача-обивателя. Навіть і не обиватель-глядач, напевне, мусить бути вражений непотрібним криком» [1, с. 217].

Курбас говорив, що в тогочасному театрі трапляються зразки особливо бережливої культури жесту, але її майже немає в голосі, за винятком деяких ролей, сцен і акторів, і що на це треба звернути дуже велику увагу. Глядач несе з собою додому загадку про актора і виставу остільки, оскільки цей актор у ньому якось зазвучав, оскільки він у ньому протягом всієї вистави, не гальмуючи, а навпаки, допомагаючи його сприйманню й заглибленню процесу сприйняття, дав йому змогу спочити. Треба добиватись, щоб актор залишався у пам'яті глядача, зостався у цього глядача у підсвідомості. Це означає, що коли актор дихає неправильно, то дає не звучання, а тільки поштовх, і тому одразу ж звук обривається. Коли глядач відчуває у виконавця цю постійну ощадливу силу звучання, то він це відчуває підсвідомо. Але ті актори, які не мають гарних природних даних, можуть це надолужити технічно. Звичайно, що першим і найважливішим буде сам вихід на сцену, поява персонажа, яка залежить і від режисера. Коли актор не бухатиме, а звучатиме, говоритиме від початку сцени до її кінця і від фрази до фрази, тоді з'явиться його безумовне звучання у підсвідомості глядача, таким чином вийде щось, що може, як усяке гармонійне буття заступити нестачу природної привабливості.

Лесь Степанович вважав, що декламація – інше мистецтво, ніж драматичне і більшість драматичних акторів – погані декламатори. Багато занять він присвячував роботі над віршованим розміром, найчастіше це були вірші Шевченка. Заняття проходили так: хтось із студійців читав вірш, після цього Курбас проводив аналіз прочитаного, вказував на помилки. І на кожне наступне заняття задавав вивчити новий твір. Він розпочинав роботу над віршем з того, що знаходив його основну фразу, головну його тему: «В кожній ролі і так само в кожному вірші є якась фраза, що розкриває собою весь вірш; вона є основною настроєвою темою даного вірша. Ця фраза повинна лягти в основу всієї побудови читання вірша. Вона повинна визначити, що має дійти до глядача як основне, і поза тим: хто писав цей вірш, основний його вираз, коли він писав цей вірш, основний настрій, який у нього був, коли він читав цей вірш. Коли ми за читанням вірша, за тим, як читець читає вірш, не відчуваємо, не бачимо внутрішнього і не забуваємо самого читця за цим глибоким основним настроєм; коли ми цього не маємо, значить ми вірша сприйняти не можемо. Якщо ви будете бігати навколо вірша, наче навколо сходинок, розганяючись до кожної з них і шукаючи в кожній з них центр; з цього вийде те, що говорить хтось під якийсь період, під кілька строф, які мають якийсь один настрій; у кожному слові треба шукати центр і не збиватися на малювання деталей» [1, с. 220].

Лесь Курбас для занять голосом з березільськими акторами запросив Йосипа Куніна, який у молодості починав як співак, закінчив Петербурзьку консерваторію і чудово володів не

сильним, але на диво гнучким і милозвучним баритоном. Проте ні на оперну сцену, ні на концертну естраду не пішов. Головним його захопленням стало проникнення у таємниці звучання людського голосу, а професією – театральна педагогіка. Він розробив власну оригінальну систему роботи над вихованням вокального й розмовного голосу для сцени. Заняття Йосипа Куніна з відомими акторами і співаками принесли йому неабияку популярність у Києві, Харкові та Москві.

Наштовхнули Йосипа Куніна на власну систему, що суттєво відрізнялась від традиційних методів постановки голосу, його роздуми над спостереженнями й таємничими свідченнями про магічну силу слова, які він знайшов у стародавній іудейській книзі містичних знань Каббала [2]. З'єднавши досвід стародавніх іудеїв із сучасними науковими даними про функціонування голосового апарату людини, Йосип Кунін умовно вирізнув у людському голосі сім емоційних сфер, які надавали йому певної характеристики. Голос, що посилався в лоб, давав «мозкову інтонацію», це перша сфера. Друга – а ніс: нудьга, роздратування. Третя – в горло: лірика, наївність. Четверта – в бронхи: захоплений романтизм. П'ята – в легені й серце: бадьорий, відвертий оптимізм. Шоста – у діафрагму; це голос обурення, страждання, тривоги. І сьома, коли голос треба було посилати в самий низ живота: трагічне звучання пристрасті, гніву, нестерпного болю. Л. Курбас ставився до системи Й. Куніна дещо скептично, але погодився використовувати окремі аспекти у вигляді, адаптованому для березільських потреб. Тож ініціаторам її запровадження в «Березолі» довелося трансформувати «всю систему Куніна в план практичного застосування для точного використання різними резонаторами та всіма регістрами у постановці голосу. Членам режлабу Курбас дав завдання впорядкувати весь цей матеріал. З. Пігулович, чие опрацювання системи Л. Курбаса задовольнило, мала «налаштувати голосовий апарат акторів відповідно до вимог постановника. Доводилося працювати з деякими акторами у відповідності до ролі, над розширенням діапазону голосу, над підтримкою високих чи низьких регістрів, не забуваючи про емоційне забарвлення» [3, ст. 139].

На думку Ю. Шевельова, вистава за п'єсою Микитенка «Диктатура» в постановці Л. Курбаса стала випробуванням акторського голосомовного апарату «на міцність й витривалість». Наприклад, актори повинні були опанувати техніку переходу від звичайної побутової мови до співу – їм треба було вміло сполучати інтонаційну виразність із бездоганною органікою драматичної дії. Гусак (О. Хвиля, Р. Черкашин) освічується у почуттях Парані (В. Чистякова, Н. Титаренко). «Замість очікуваних палких поцілунків він вирішив почитати свого вірша. Розмовна мова комічно переходить у спів, після чого надзвичайно яскраво сприймалося повернення до зовсім буденної, прозової розмовної інтонації». Без належної кореляції всіх засад і прийомів акторської техніки вистава б не витримала запропонованого постановником ритму [3, с. 442].

Спиралючись на зразки музичного мистецтва, він переробив їх для драматичної сцени, одночасно порівнюючи підходи до проблеми ритму в театрах різних типів. Особливий інтерес становлять порівняння МХТу та «Березоля». Наприклад, режисер звертався до такої базового компонента як «сценічна фраза», наголошуючи, що її прообразом «є слово, розвинене в речення. Речення розвивається в період, період у частину сцени, ця остання – у сцену, далі – в дію і цілу виставу. Це структурна одиниця. Суть цього в тому, що передікт підготовляє, ікт розкриває, постікт робить висновки... У МХТі фрагмент будують не на музичних моментах, і тому ікт, перед ікт і т.п. грають меншу роль» [3, с. 430].

Герої «Диктатури» спілкувалися речитативами, діяли ніби за законами опери. Л. Курбас казав: «Це буде спроба [...], як треба будувати оперу. [...] Це буде сценічне видовисько, в якому драматична мова інтонується таким чином, що іноді вона може переходити в буквальні музичні інтервали... Сприйняття буде більш оперове, ніж драматичне» [3, с. 431].

У «Диктатурі» гармонійно звучали і слова, і жест акторів, і ритм цілої вистави.

Й. Гірняк згадував, що режисер довго працював з композиторами, а згодом і з акторами над винайденням речитативу на ладовій основі. Метою вистави було «будування синтетичного дійства, де музиці належала важлива роль її інспірація». Цей принцип впливав на прийоми акторської гри, бо в «особливо напружених і значних за змістом епізодах вистави переходили з

розмовної мови у вокальний речитатив, а в розгорнутих монологів – у досить складні арії у супроводі симфонічного оркестру» [3, с. 433]. Але використання музики у будові сценічного образу зовсім не нагадувало звичні для традиційного українського театру співочі монологи, музичні монологи-дуети, абошо.

Серед новаторських, формально складних спектаклів Л. Курбаса, мабуть, саме до «Диктатури» виявляли стійкий інтерес найширші кола глядачів. Тут незвичайність образної мови не відлякувала, а стимулювала процеси сприймання вистави.

Л. Курбас вважав, що театр – це, насамперед, мистецтво виголошення слова, поза його увагою не лишався жодний компонент сценічного слова, тому, як бачимо, вимоги режисера Курбаса щодо засвоєння елементарних знань з майстерності сценічної мови, роботи над художнім словом, дотримання принципів високої культури, створення теоретичної бази українського театрального мистецтва, пошуки місця слова-образу у виставах розкривали вагу сценічного слова, як одного з основних чинників театрального мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Курбас Л. Філософія театру / Л. Курбас; упоряд. М. Лабінський; [ред. М. Москаленко]. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 917 с.
2. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – Березильці. Театральні спогади / Р. Черкашин, Ю. Фоміна – Х.: Акта. – 2008. – 311 с.
3. Єрмакова Н. Березильська культура / Н. Єрмакова – К.: Фенікс, 2012. с. 430-446.
4. Л. Курбас. Спогади сучасників. За редакцією нар. Арт. СРСР В.С. Василька. – К.: Мистецтво. – 346 с.

УДК 94:314.148(477.54)

Харченко Артем Вікторович

Кандидат історичних наук

Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут»

ХАРКІВ ЯК ЦЕНТР ЄВРЕЙСЬКОЇ МІГРАЦІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Дослідження ставить проблему єврейської міграції другої половини ХІХ – першої чверті ХХ ст. Рух єврейських переселенців розглядається як складова міграційних рухів у межах Російської імперії – внутрішньої міграції, та міграційних потоків які охопили європейський континент – зовнішньої міграції. Харків, як велике індустріальне місто, яке стрімко зростало протягом окресленого періоду, став одним із центрів єврейської міграції. Сформована за цей період єврейська громада стала невід’ємною складовою населення міста.

Ключові слова: єврейське населення, імперія, міграція, Смуга осілости, Харків.

За першим загальним переписом населення Російської імперії, який відбувся у 1897 р., єврейське населення Харкова складало майже 10 тис. осіб, що перевищувало 5% населення міста [1, с. 1-297]. У дослідженнях єврейських громад інших міст імперії, зокрема, столичного Санкт-Петербургу або Києва, підкреслюється, що представлені у переписі євреї склали лише частину реальної громади [2; 3]. Безперечно, як основну причину такої ситуації можна розглядати так звану Смугу осілости. Визначені урядом Єкатерини II західні губернії Російської імперії ставали територією, де можна було оселятись і вести економічну діяльність єврейському населенню імперії. Таке рішення імперського уряду було спробою дати собі раду із великою єврейською спільнотою, яка потрапила до російської імперії після поділів Речі Посполитої. На той момент, історія єврейської громади на цих територіях налічувала вже кілька століть [3, с. 25]. В подальшому межі Смуги дещо змінювались, і лише у 1835 р. вона утвердиться в тому вигляді, в якому існуватиме де-юре, до революційних подій 1917 р. Хоча, де-факто буде зламана подіями Першої світової війни.

Парадоксально, але майже половину цього часу Смуга мало нагадувала гетто. Хоча, саме такий образ закріпився за нею, не в останню чергу, завдяки спогадам сучасників та художній