

3. Шумская О. Р. Принципы формообразования жилья на воде: историко-культурный и экологический подходы: диссертация ... кандидата: 17.00.06 / Шумская О.Р.; [Место защиты: Московский государственный художественно-промышленный университет им.С.Г.Строганова]. – М., 2015. – 227 с.
4. Родина О. А. Особенности архитектурно-типологического формирования дебаркадеров (на примере Волжско-Камского бассейна): диссертация ... кандидата: 05.23.21 / Родина О. А.; [Место защиты: Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет]. – Нижний, 2016. – 200 с.
5. Савицкий Н. В. Малоэтажное жилищное "зеленое" строительство – альтернатива жилью XX века / Н. В. Савицкий // Будівельні конструкції. – 2014. – Вип. 81. – С. 180-192. – [Електронний ресурс] Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/buko_2014_81_23.
6. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://lib.rus.ec/b/212915/read>
7. [Електронний ресурс] Режим доступу: http://monk.com.ua/images/articles/20060616192729872_36.jpg
8. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://fl1.mosfont.ru/photo/02/29/98/229985.jpg>
9. Жизнь на реке: уникальный дом-баржа в Киеве – <http://faqinddecor.com/ru/zhizn-na-reke-unikalnyj-dom-barzha-v-kieve/>

УДК 792.2+792.5

Маригіна Дарія Олексіївна
Харківська державна академія культури

СПЕЦИФІКА РОБОТИ АКТОРА В МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРИ НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВ ТЕАТРУ «БЕРЕЗІЛЬ»

Досліджено техніку і технологію роботи актора в музично-драматичному театрі на прикладі вистав театру «Березіль»: «Газ», «Гайдамаки», «Шпана», «Мікадо», «Пошились у дурні», «Диктатура» та ін. Проаналізовано роль вокалу, слова та хореографії у практиці березільців.

Ключові слова: «Режлаб», «МОБ», оперета, ритм, інтонування, багатоголоса декламація, мюзик-хол, музична комедія, інтермедія, інтонація.

Актуальність: В наш час, коли мюзикли стали дуже популярними згадати хоча б останні музичні фільми «Ла-ла Ленд», «Народження зірки» та «Богемська рапсодія», хочеться звернутися до вітчизняної історії і згадати, які театральні колективи популяризували цей жанр. Тому досвід трупі «Березіль» став би у нагоді.

Огляд джерел: Однією з найважливіших робіт середини ХХ ст. є «Л.Курбас. Спогади сучасників» під редакцією В.Василька. Вона вміщує статті-спогади акторів, режисерів «Березолі», а також його учнів і колег, серед них Г.Ігнатович і М.Верхацький, роботи яких використані у статті.

Ще одна книга «Філософія театру» є однією з фундаментальних робіт, адже містить стенограми засідань колективу «Березіль», виступи і лекції Л.Курбаса.

А.Гладишева у «Сценічній мові» присвячує розділ діячам театру, які зробили вагомий внесок у мовну культуру театру, серед них березільці Л.Курбас, А.Бучма, І.Мар'яненко, Н.Ужвій.

І.Мар'яненко згадує роботи в театрі «Березіль» у своїй книзі-автобіографії «Сцена, актори, ролі».

«Березільська культура» Н.Єрмакової розкриває особливості кожної постановки «Березіль», включаючи вистави-оперети.

Мета: Розкрити особливості роботи актора в музично-драматичному театрі, на прикладі вистав театру «Березіль».

Виклад основного матеріалу. Режисура Л. Курбаса багато в чому випереджала свою епоху. Його творчі засади – тримати руку «на пульсі» творчих пошуків нової доби, прокладати своєю працею шлях нового бачення в житті і мистецтві – і зараз є девізом молодості театру.

Режисер ще під час роботи у «Молодому театрі» почав розробляти і практично закріплювати закони системи гри акторів на постановках своїх вистав. Згодом, у «Березолі» вони вилилися у обов'язкові тренінги і заняття, до яких належали: акробатика, танець, постановка голосу, вокал, фехтування. Кожного дня створювались вокальні номери, хорові читання, та куплети – таким чином загартовувався голос акторів, адже музичні вистави «Березолі» вирізнялись серед інших колективів точністю ритму, вокалу, пластики і інтонацій.

До складу МОБу (Мистецького Об'єднання «Березіль») в різний час входило шість професійних театрів-майстерень у Києві та Одесі та кілька напівааматорських й аматорських колективів у Білій Церкві. Тут одночасно працювали станції, комісії, лабораторії, вивчаючи та розвиваючи фахові засади театральної роботи: слово, голос, пластику, хореографію, тощо [1].

Наприклад, щодо ролі хореографії у «Березиль» Й. Гірняк висловлювався так: «Хореографії Леся Курбаса приділяв велику вагу не тільки у поставах «Березолі», але й всьому методу акторського виховання, як одному із засобів мистецького вияву. Всі роди гімнастики і спорту та танку були одними із головних предметів березильської школи. Гнучкість тіла актора «Березолі» була запорукою чіткого і виразного зовнішнього вияву психологічного стану людини. Вистави Леся Курбаса (як й інших режисерів того театру)

були характеристичного своїм музичним супроводом, що в свою чергу вимагало відповідного елементу хореографії. Поруч з Хореографічною комісією працювали різні гурти, які переслідували схожі цілі. Так, приміром, заняттями з акробатики керували Ф.Лопитинський та І.Авдієва. Відвідування було обов'язковим, і березильці не шкодували часу та сил, опановуючи арсенал із кубітів, рундат, фордешпругів» [2].

Л. Курбас хотів навчити акторів образному способу думки, адже його методика, яка базувалася на схованих думках через символи та метафори. Без цього, він вважав, актор недієздатний.

Не можна також забувати про роль музики у житті і творчості Л. Курбаса. Його любов до цього виду мистецтва багато в чому вплинула і на жанрову специфіку вистав і мистецтво слова: «Хіба не є ланками одного ланцюга, одного ходу творчої думки, наприклад, чіткий, ритмічний, «телеграфічний» початок вистави «Джиммі Хіггінс» (перегук капіталістичних країн) і музична канва, чинник, організуючий масу, в постановках «Рур» та «Жовтень»; музика як невід'ємний, органічний і дійовий елемент вистави, що так чудово доповнює текст Т. Шевченка в «Гайдамаках», і вокальний супровід окремих епізодів у виставі «Диктатура» або робота над інтонаційною партитурою вистави «Народний Малахій» та ін.? І в навчанні і в творчій праці музика завжди супроводила нас – тих, хто вчився у Леся Курбаса, і тих, хто з ним працював багато років. Не раз, пригадую, Лесь Степанович, прийшовши на лекцію в студію, сідав одразу за піаніно, і починалися години імпровізації під музику, що ми особливо любили» – так згадував заняття з режисером Гнат Ігнатович [1].

Курбас і його режисери активно ставили оперети, серед них: «Пошились в дурні», «За двома зайцями», «Шпана» та «Мікадо», а підкреслена умовно-театральна форма цих вистав була схожою з баченням жанру оперети О.Таїровим.

У режисера новий актор проводив свою роль за наміченими, зафіксованими моментами вираження, які, залежно від того, чи він переживає, чи ні, – не змінюються. Він наголошував, що коли актор намітив і зафіксував силу, ритм, висоту тону, мелодію, модуляцію, подачу і коли він «усе виконує сьогодні так само, як і вчора, то про переживання не може бути й мови» [3].

Однією з принципово важливих проблем була проблема звучання слова на сцені. Для Л. Курбаса стало необхідністю розширити звичні засоби подачі слова, мелодики мови, ритму, інтонування, емоційного забарвлення, взаємодії слова і жесту «аж до переходу до співу».

Митець був добре знайомий з теорією музики, був вправним піаністом, вмів імпровізувати, іноді він сам писав музику до вистави, або виступав як диригент оркестру: «Курбас мислив музичними образами, був прекрасно обізнаний із законами композиції, навіть контрапункту» [4].

Найважливішим був для Курбаса пошук «омузикаленого» слова: «Вся проблема у винаході речитативу... говорити треба, щоб голосівки були широкі... від широкої голосівки до співу дуже близько», додавав М. Верхацький. Він наголошував, що для режисера у цій виставі дуже важливий був речитатив, який базувався «на українській ладовій основі». Хоча, «використання музики у будові сценічного образу зовсім не нагадувало звичні для традиційного українського театру співочі монологи, музичні монологи-дуети, абоощо» [5].

Ось що згадував Г.Ігнатович: «Взагалі наш колектив – тих, хто довго працював разом з Лесем Степановичем, – був дуже чутливим до звукового боку будь-якого театрального видовища... Наші власні вистави здебільшого були надзвичайно цікаво зроблені в словесній, звуковій своїй частині, особливо роботи Леся Степановича, – приміром, відгук глибокозворушливого народного тужіння в інтонаціях бідкання дружини Малахія: «Ой, хто скаже, хто розкаже...» (у виставі «Народний Малахій»). Якщо зважити на величезне значення музики в нашій творчій і навчальній роботі, стане зрозумілим і те, якої ваги надавав Курбас організованому слову. А чим організованіше слово – тим чіткіша думка, носієм якої воно є» [1].

В репетиціях «Газу» Г.Кайзера Л.Курбас застосовував специфічну лексику для позначення дій хору. В цілому він називав масу «музикою» вистави, вимагав від акторів чіткішої «фіксації партитури рухів», ретельнішого осмислення «виконання кожної партії», адже кожен, «хто брав участь у масовках, повинен був розуміти себе як музичний інструмент з багатим діапазоном звучання.

У різні періоди історії «Березоля» глядачі захоплювались музичністю березильців, розвиненою наполегливою і щоденною працею. Воно й не дивно – адже Л.Курбас не шкодував зусиль для посвячення своїх учнів у закони будови різних музичних форм. До початку, власне, репетицій «Газу» він запросив композитора А.Буцького попрацювати з трупю, розуміючи, що кращого результату можна досягти «в живому спілкуванні з цікавою розумною людиною», коли легше засвоїти «те, що важко зрозуміти теоретично». Одна з молодих актрис із захопленням згадувала, як відомий композитор «навчив нас читати симфонічну партитуру, і як легко було нам надалі проводити репетиції вистави «Газ», що за стилем постановки була симфонічним твором».

Запроваджений підхід позначився й на робочій термінології. Характерний приклад становлять, приміром, пояснення Л.Курбаса, що «в будови маси в «Газі» є свої дуети, тріо, квартети, акорди і мелодії,

асонанси і дисонанси». Ці слова не були риторикою, про що свідчать згадки акторів, які регулярно «робили тренаж, рухаючись по музичним нотах, виконуючи у русі ці ноти».

Музика, особливо її шумовий шар підтримували й увиразнювали цирковий образ вистави. Автор «оркестровки» (на той час студент) Л.Ентліс згодом став провідним педагогом Інституту ім. Лисенка.

Погляди засновника «Березоля» на роль і місце музики в драматичній виставі зазнавали змін і могли бути протилежними в різні періоди його творчого життя, аж до того, що він міг розцінювати її як негативний фактор. Втім, на початку 1920-х рр., працюючи над «Газом», він свідомо використовував закони побудови музичного твору, про що згадував учасник вистави: «Дійові сцени із масою людей звучали радше, як оркестр, що виконує симфонію, оскільки їх було ніби зсунуто в інший шар сприйняття – ближчий до музичного». Згодом Ф.Лопатинський, працюючи над «Машиноборцями» і перебуваючи під сильним впливом «Газу», спробував застосовувати схожі засоби відтворення колективних рацій. Йому пощастило створити «довершені масові сцени, яким надано виразної красивої скульптурності. Великої похвали заслуговує багатоголоса декламація».

Особлива увага до музики у вихованні митців березільської школи позначилася на діяльності режисерів, які згодом ефективно працювали не лише в драматичному театрі. Л.Курбас переймався підготовкою творчих кадрів для українського театру музичної комедії – в МОБі здійснювали музично потужні вистави, що прокладали шляхи для постановання театру відповідного типу. Йдеться про «Пошились у дурні» (Ф.Лопатинський), «Шпана» (Я.Бортник), «За двома зайцями» (В.Василько). У Харкові Б.Балабан, В.Склярєнко, Л.Дубовик теж стартували як режисери постановкою музичного спектаклю-ревю «Алло, на хвилі 477!» (1929) – першої в Україні вистави цього плану.

Вистава «Пошились у дурні» (1924) багато чим нагадувала цирковий атракціон. Й.Гіряк розповідав, як актори пересувалися за допомогою трапецій, і, перелітаючи з однієї трапеції на іншу, молоді пари виспівували дуети, вели розмови, виконували відповідні циркові атракції.

Виконавиця ролі Оришки З.Пігулович згадувала, як їй «довелося грати Оришку у плані рудого. Глядач дуже полюбив цю милу ліричну постать, яка так легко робила на трапеції різні фокуси, падала арабським сальто у сітку, співала свої арії безпосередньо після рундатів та кульбтів й щиро любила свого Василя». Характер стосунків героїв режисер лишив без змін. Їх зазнала форма виразу. «Антон (О.Івашутич) шукає свою кохану дівчину Орисю. А Орися в цей час стоїть на руках вниз головою посередині сцени. Де ти, Орисю, моя рибчино? – питає Антон. «Я тут, Антоне» – відповідає співом Орися (З.Пігулович). Так і відбувається ця любовна сцена вниз головою, догори ногами».

Винахідливе і дотепне рішення апелювало як до циркової, так і до театральних традицій. «З лівого боку арени примістилася група «циркових прислужників», які одночасно творили обов'язкову циркову оркестру. Вони грали на гребнях, укарінах, примітивних дудочках. Збережено музику й пісні Кропивницького, тільки оркестрування було змодифіковане відповідно згаданих інструментів. Усі пісні, дуети, сольові партії виконувалися під супровід цієї оркестри» [2].

Працюючи над «Десятьма словами поета» у виставі «Гайдамаки», Лесь Степанович робив такі зауваження: «Це мрії Тараса Шевченка, болючі його думи. Його лірика глибока. Безкрайне горе і радощі поета. Це його муки, його нестерпний біль. «Слова» не мусять виголошуватися байдуже, спокійно. Вони мусять, як пісня, литися з ваших уст зі сцени, але не можна виспівувати, декламувати. «Слова» – це музика у своєму ритмічно-мелодичному звучанні. В усіх сценах по ходу дії «Слова» присутні: вони емоційно відображують те, що чують, бачать, в чому беруть участь. Вони повинні передавати слова емоційно, з великою наснагою, як буря-гнів, і лірично, лагідно, наприклад, у сценах «У Лебедіні» чи «Оксана й Ярема» [3].

Музика у «Гайдамаках» виставі була майже відсутня, але інтонації та ритми різних голосів звучали не менш музикально. Режисер працював над розширенням діапазону хору – від ліричних інтонацій до високої трагедійності. Рух переходив у слово і навпаки [4].

Авангардна театральна культура зазнала чималого впливу від мюзик-холу, на що вказують широковідомі театральні постановки тієї доби. В середовищі березільців неугавний інтерес до цирку та кіно збагачується зацікавленням у мюзик-холі. Не останню роль тут відіграла березільська закоханість у таке його породження, яким був Чарлі Чаплін, чие мистецтво сфокусувало здобутки мюзик-холу, цирку та кінокультури.

Вистава 1926 р. «Шпана» стала важливим прецедентом у тодішньому драматичному театрі, про що влучно висловився Ю.Смолич: «Ось уже понад два роки, як у мистецьких колах точаться мляво балачки про український театр сатири, про естраду українську та муз комедію... В «Шпані» ми бачимо паростки й оперети української, і театру сатири (це насамперед), і естради. Більше – українського цирку [2].

Одну з найкращих своїх ролей (Гонту) у цій виставі зіграв Іван Мар'яненко, також сюди можна додати роль Вершиніна у «Бронепоезді 14-69» Вс. Іванова. Він був послідовником традицій М. Кропивницького, що вплинуло і на подальшу його долю у «Березолі». Весь процес словесної дії актора

видозмінювався, набував різних форм виразності відповідно до тематики п'єс. Пошуки нових засобів втілення ритмомелодики тексту твору, розробки методів хорової мелодекламації зумовили вирішення майбутньої вистави «Гайдамаків» [6]. І Мар'яненко згадував: «Ні в якому разі не допускалася декламація, повинна бути мелодійність, що звучала іноді як відгомін. Режисер звертав увагу на те, що весь твір Шевченка звучить як музика, але ніде немає наспівності, а є глибина почуттів» [7].

За допомогою віршованої мови, яка зазвичай додає псевдопафосу, актор зумів через просте емоційне слово передати глибину почуттів Гонти. Мелодика, ритм мови були неповторними, а «висока культура голосоведення розширювала засоби подачі та емоційне забарвлення слова» [6].

В 1927 р. на сцені «Березіль» з'явилася перша опера «Мікадо» у постановці В. Інкіжинова. Досвід, передусім, «Шпани», всієї сатиричної лінії «Березоля», пластична розвиненість, музичність, стильова чутливість трупи дозволяли сподіватися на непогані результати [2].

Осягання опереточної премудрості мусило починатися з лібретто та редакції музичного матеріалу, що з успіхом здійснив композитор Б.Крижанівський. Зусиллями М.Йогансена, О.Вишні та М.Хвильового жарту, дотепи, куплети утворили літературний ґрунт, на якому розвивався сюжет, будувалася дія. Особливим був і «капустний» присмак – стихія театральної пародії, розіграшу вирувала на сцені [2].

«Пустувати» ж у «Мікадо» було, насправді, дуже важко, хоча б тому, що жанр вимагав професійного вокалу. Постановник спочатку мав намір запросити професійних співаків для виконання сольних партій, але передумав. Тож, заняття вокалом на якийсь час стають у «Березолі» постійними. Дехто, приміром, В.Чистякова розвинула вправами свій голос до (за виразом В. Інкіжинова) першокласного рівня. Правда, цю думку мало хто поділяв, хоча за «чітким, майстерно зробленим і виконаним рисунком ролі якимось навіть забулося, що акторка не співає – вона перемогла важку вдачу своєю видатною виразністю». З іншого боку, І.Білашенко (принц Нанкіпу) мав оперний ліричний тенор і згодом став солістом першого українського театру оперети. В трупі працювало достатньо музично обдарованих акторів. Так, М.Крушельницький і Й.Гірняк «навіть в найвідповідальніших музичних місцях почували себе так, наче вчора тільки лишили театр оперети. Обидва мали веселу, жваву буфонаду». «Гірняк співав легко, невимушено, легко провадив інтермедії, вправно носив кімоно і досконало танцював в японській манері».

Акторський ансамбль «Мікадо» був блискучим. Найуспішнішою вважалася робота М.Крушельницького. В.Хмурий навіть зауважив її «подвійне дно», стверджуючи, що митець «надзвичайно танцює, прекрасно співає, часом навіть інтонує музичні фрази так, як і в справжній опереті» [2].

Вистава «Диктатура» стала новим етапом у розвитку «відносин» між музикою і сценічним словом. У статті режисера М.Верхацького знаходимо таке: «Це буде музичне видовисько, в якому драматична мова інтонується таким чином, що інколи вона може переходити в буквальні музичні інтервали. Використовуємо музику. Де можна, дамо хор. Сприйняття буде більш оперове, аніж драматичне» [5].

Режисер через музичний вираження розділив героїв на куркулів і пролетаріат. «Реальна мова пролетаріату контрастувала з алегоризованою мовою-співом куркулів; вокальні форми ставали, таким чином, узагальненнями певних соціальних типів». Життєву силу молодого пролетаріату передавали цілком реалістичні інтонації; в той час, коли спів перетворився на відображення класового безсилля куркулів («Жебрак, старець, прохає милостині, лиш співаючи...») [3].

На думку Ю. Шевельова, вистава «Диктатура» в постановці Л. Курбаса стала випробуванням для акторського голосомовного апарату. Наприклад, актори повинні були опанувати техніку переходу від звичайної побутової мови до вокалу – вони повинні були вміло сполучати інтонаційну виразність з драматичною дією. Гусак (О. Хвиля, Р. Черкашин) освічується у почуттях Парані (В. Чистякова, Н. Титаренко) через вірш, який поступово переходить у спів [2].

Пізніше пластику і музикальність актор Л.Сердюк визначив, як просторову виразність актора і відмінну ознаку березільської школи.

Висновки: Досліджено особливості роботи актора в музично-драматичному театрі на прикладі вистав «Газ», «Гайдамаки», «Шпана», «Мікадо», «Пошились у дурні», «Диктатура» та ін. Проаналізовано роль творчого методу Л.Курбаса у музичних виставах через акторські роботи березильців.

Список використаних джерел

1. Ігнатювич Г.Г. Pro future : збірка. / за ред. В.С.Василька. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – Київ : Мистецтво, 1969. 126 с.
2. Єрмакова Н. Березільська культура. Київ: Фенікс, 2012. с.30-36.
3. Курбас Л. Філософія театру / Л. Курбас; упоряд. М. Лабінський; [ред. М. Москаленко]. Київ : Основи, 2001. 917 с.
4. Василько В. С. Народний артист УРСР О.С. Курбас : збірка. / за ред. В.С.Василька. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – Київ : Мистецтво, 1969. 34 с.
5. Верхацький М. Скарби великого майстра : збірка. / за ред. В.С.Василька. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – Київ : Мистецтво, 1969. 315 с.
6. Гладішева А. О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність : підручник. Київ, 2007. 264 с.
7. Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі. Київ, 1964. С. 175.