

Слід відзначити, що Курбас також був прихильником ідеї, що театр в системі стосунків із суспільством та державою як інституцією є певним механізмом сильного духовного «впливу». Це можна побачити, дослідивши шлях розвитку його теорії «перетворення», де театр акцентованого впливу фундаментально більшою мірою ґрунтується саме на такій формулі.

Формування комплексу громадянських думок, громадсько-політичних ідей, важливість донести образність, ідейність, робота над їх фіксацією знаходять своє відображення в педагогічних засадах Курбаса для акторів і режисерів.

Цікавим фактом біографії Леся Курбаса є задокументований звітний висновок бібліотечної комісії, датований 1923 роком. У ньому підтверджується серйозне зацікавлення Леся Курбаса різноманітними гуманітарними знаннями, а робота з ознайомлення в бібліотеці з теоретичними матеріалами має бути обов'язковою для акторів і має бути постійним об'єктом уваги. Наприклад, серед вимог до формування фондів для акторів своїх лабораторій, занотованих у звіті, вказано придбання «Історії філософії» за авторства німецького філософа-неокантіанця Карла Форлендера.

Сучасна акторська школа від світоглядної системи Леся Курбаса успадкувала широкий пласт допоміжних інструментів. Вміння доречного використання акторських навичок і інструментарію побудови ролі має сприяти тому, що зафіксована форма акторського існування залишиться незмінно змістовною і наповненою, не втратить своєї підпорядкованості ідейно-образному завданню вистави. Також така точність відбору засобів захищає актора від випадковостей його емоціонального життя. Можливо тому «Березіль», будучи матеріально досить бідним колективом однодумців, але багатим за винахідливістю трактовок, прославився своїм акторським навчанням, безкорисною працею і пошуками нових форм театральних видовищ та заклав методологію для виховання майбутніх поколінь акторів та режисерів. Курбас також постійно наголошував у своїх творчих конспектах, що актор має не сліпо довіряти авторитету режисера, який пригнічує акторську самостійну думку, а шукати шляхи такого творчого процесу, де має місце вільний обмін думок. Проте можливість цього базується на внутрішньому наповненні актора як особистості.

А. Гуріна

МУЗИКА В ТЕАТРІ КОРИФЕЇВ І М. ЛИСЕНКО

А. Hurina

THE MUSIC IN THE THEATRE OF CORYPHAEI AND M LYSENKO

Вибір теми доповіді зумовлений тим, що співпраця М. Лисенка з театром корифеїв майже не досліджена. Відомо, що Микола Віталійович писав театральну музику, проте його співпраця з корифеями театру вимагає наукового дослідження. У спеціальній літературі є окремі згадки про музику композитора до драматичних вистав, а також розрізнені відомості про співпрацю з М. Старицьким. Відповідний період музично-театральної культури України є важливим для усвідомлення процесу становлення як українського музично-драматичного театру, так і витоків оперного жанру в Україні.

Основною формою музично-театральної культури в Україні у другій половині XIX ст. були аматорські й напівпрофесійні гуртки і трупи. Деякі з них згодом виростили у високохудожні творчі колективи, як, наприклад, трупи М. Кропивницького, М. Старицького. В історії українського музично-драматичного театру вони відомі як корифеї театру. У репертуарі цих драматичних труп найбільш поширеним був тип вистави, що найближче був до оперет. Музика виступала важливим чинником розкриття сюжету і образів, поглиблюючи характеристики персонажів, створюючи психологічні асоціації. Виставлялися переважно п'єси І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Я. Кухаренка, інсценізації повістей М. Гоголя. Музичні номери в багатьох із цих п'єс (пісні, хори, ансамблі, оркестрові уривки) ще майже не виходили за межі аматорського або напівпрофесійного музикування. Проте їх найпривабливішою стороною було широке використання народної пісні, обряду, танцю. Саме тому музичні вистави театру корифеїв користувалися значною популярністю. В історії театральної культури залишились факти, що свідчать про талант, природну музикальність і співочий хист акторів. Адже зі сцени звучали й опери. Це «Галка» С. Монюшка, «Продана наречена» Б. Сметани, а також «Чорноморці», «Різдвяна ніч», «Утоплена» М. Лисенка.

Слід зазначити, що опери С. Монюшка, Б. Сметани, інших західноєвропейських композиторів були на той час у репертуарі багатьох європейських театрів, особливо театрів Східної Європи. Це відомо з досліджень про творчу діяльність видатних українських співаків кінця XIX — початку XX ст., зокрема про їх гастролі в театрах Європи — Соломії Крушельницької, Олександра Мишуги, Модеста Менцинського, Івана Алчевського (харків'янина, одного з представників відомої родини Алчевських). Найвність таких творів у репертуарі театру корифеїв свідчить про їх входження в систему європейської музично-театральної культури.

Водночас у театрі корифеїв формувалася своя, окрема «гілка» репертуарної спрямованості. Вона пов'язана зі зверненням до своїх етнічних витоків.

Введення найкращих зразків традиційної музики українців у драматичні вистави мало величезне значення і для функціонування традиційної культури, і для розвитку вітчизняного театру. Як свідчать попередні дані дослідження, це відбувалось, по-перше, завдяки талановитим особистостям акторів і режисерів театру, які самі були носіями музичних українського етносу традицій (детичні відомості щодо їх заглибленості у традиційну культуру є, але ця тема потребує окремого дослідження); по-друге, завдяки зверненню до музики українських композиторів, що створена на ґрунті української музичної автентики.

Узагальнюючи численні розрізнені відомості про музику в театрі корифеїв, можна стверджувати, що в основі був український пісенний фольклор, обряди, народні ігри, інтермедії. Це дозволило гармонійно поєднувати слово, спів, пластичні рухи на сцені. Особливістю українського театру стало введення у драматичну дію фрагментів традиційних обрядів українців. Це передусім весілля (сватання, заручини), різні фрагменти, що пов'язані з переходом нареченої до нового статусу заміжньої жінки; фрагменти, пов'язані з хлібною символікою як ознакою достатку роду і родини. До драматичних вистав вводяться обрядові пісні — щедрівки, колядки, купальські, русальні і, звичайно, як це було в аматорських театрах, ліричні пісні. Яскраве музичне оформлення створювало особливу атмосферу, сприяло успіху вистав і ставало невіддільною частиною українського національного театру.

У різні роки з театром корифеїв співпрацювали відомі українські композитори. Так, Петро Ніщинський написав «Вечорниці» до п'єси Т. Шевченка, Кирило Стеценко створив композиції до твору Черкасенка «Про що тирса шелестіла», Микола Лисенко взагалі був автором музики до двадцяти одної вистави театру та десяти опереток.

Театральну музику М. Лисенка становлять: дев'ять пісень Офелії до «Гамлета» У. Шекспіра (1878), музика до п'єс М. Старицького «Чарівний сон» (1894), «Остання ніч» (1903), музика до драматичних сцен «Сафо» (1896–1904) на лібрето Л. Старицької — Черняхівської. І, безперечно, всі опери композитора.

З М. Старицьким М. Лисенко співпрацював тривалий час. Цьому сприяла міцна творча дружба. Ще зі студентських років вони писали різні музично-сценічні твори: опери «Гаркуша», «Маруся Богуславка», а у 1872–1874 рр. поставили на аматорській сцені у Києві оперети М. Лисенка «Чорноморці» та «Різдвяна ніч».

Троюрідних братів (Лисенка і Старицького) поєднувала любов до фольклору. Треба зауважити, що М. Лисенко в дитинстві виховувався у суперечливому середовищі поваги і прийняття всього українського з одного боку, і його заперечення — з іншого. Проте інтерес до народної музики виявився у Миколи ще в підлітковому віці. Навчаючись у Другій Харківській гімназії (1855–1859) за порадою М. Старицького він знайомиться з історичним романом «Чорна рада» та науковим збірником «Записки о Южной Руси». Однак серйозно майбутній композитор почав займатись збиранням пісенного фольклору від час навчання в Київському університеті. 1860 рік, Лисенко і Старицький проводять канікули в селі, записуючи народні пісні від селян. Зимові канікули М. Лисенко провів у П. Чубинського, близько познайомився з бориспільськими селянами, зібрав багато цінного матеріалу; записував пісні і на Полтавщині.

Олена Пчілка згадує про вплив М. Драгоманова на дослідницьку роботу М. Лисенка. Безумовно, впливало на Миколу Віталійовича і харківське університетське середовище. Пік заглиблення у фольклор прийшовся на 1860–1870-ті роки. І це не могло не позначитися на подальшій композиторській творчості. Згодом помічниками М. Лисенка у збирацькій роботі були Іван Франко, Леся Українка, І. Карпенко-Карий, М. Заньковецька; записував М. Лисенко народні пісні і від М. Кропивницького.

З того часу, як М. Старицький очолив українську драматичну трупу, він почав особливо піклуватись про розширення меж українського національного музично-драматичного репертуару, здійснюючи силами своєї трупи постановки таких складних творів, як, наприклад, опера М. Лисенка «Утоплена». Як режисер Михайло Старицький прагнув винести на сцену справжній етнографічний матеріал, відтворити етнографічну правдивість сюжетів і образів. Тому співпраця з М. Лисенком була закономірним кроком і виявилася плідною для обох митців. Починалось з оперети «Чорноморці» М. Лисенка, до якої (як і до багатьох інших творів композитора) М. Старицький написав лібрето. Твір створено за п'єсою Я. Кухаренка «Чорноморці». Її автора цінував Іван Франко, про що є свідчення у пресі. Йдегься про життя і побут кубанських козаків (населення Кубані складало на той час вихідці з Гетьманщини, Слобідської України). Для образної характеристики героїв композитор створив пісні (це ще не арії у сучасному розумінні). «Болить моя головонька», «Ой, зійди, зійди, ясен місяцю», за допомогою яких ще яскравіше

виявляються образи головних героїв — Марусі та Івана. Для характеристики другорядних персонажів створено пісню «По дорозі жук, жук». В основі пісень — мелодичні, ритмічні, ладові особливості традиційного пісенного фольклору.

«Утоплена» вперше була поставлена в Харкові (1884). Як і «Чорноморці», цей твір створено композитором, зважаючи на специфіку українських музично-драматичних труп і вокально-технічних можливостей акторів. У ній наявні прозові розмовні фрагменти і тридцять музичних епізодів. Індивідуалізації образних характеристик досягнуто завдяки покладенню на музику народних текстів. Характерний колорит твору пов'язаний із введенням купальських, русальних обрядових пісень.

Комічно-ліричну оперу «Різдвяна ніч» (за М. Гоголем) спочатку теж втілено як оперету, переробка здійснена Лисенком пізніше. Твір вже ним кваліфікується як музична комедія. Так само з «Утопленою». Лише третя редакція цього твору свідчить про народження українського оперного театру. Виникає питання: чому так відбувалося? Справа в тому, що до народження справжньої класичної опери європейського зразка в Україні музично-драматичні вистави йменувалися по-різному: і водевілями, і оперетами (чи оперетками). У сучасній культурі ознаки жанрів водевіль — оперета, опера — цілком визначені.

У 70–80-ті рр. XIX ст. відбувалися процеси їх становлення в українській музично-театральній культурі. Відповідно, це позначалося і на термінології. Оперети М. Лисенка того часу спиралися (як і опери пізніше) на музичні фольклорні традиції етносу і водночас пристосовувалися ним до театральних європейських жанрів. Композитор свідомо створював музично-драматичні твори, які за вокально-технічними характеристиками відповідали можливостям спочатку співаків-аматорів, надалі — співаків-професіоналів.

Саме у відповідності до цієї вимоги розвитку театру опери М. Лисенка створені в певній послідовності. Вершиною є опера «Тарас Бульба» — досконала класична опера європейського зразка. В її основі, як і завжди у Лисенка, музичний фольклор.

Отже, короткі висновки: музику у виставах театру корифеїв створено на основі музичного фольклору українців; М. Лисенко відіграв значну роль у діяльності театру корифеїв, створивши музику до багатьох вистав, що сприяло їх успіху у глядача та розвитку театру; через театр корифеїв і музику М. Лисенка відбувалося становлення жанрів українського музично-драматичного театру і української професійної опери.

О. Любченко

ПОНЯТТЯ «ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ». СУЧАСНА ШКОЛА ВИХОВАННЯ АКТОРА У ДРАМАТУРГІІ ТЕАТРУ АБСУРДУ

О. Lyubchenko

THE CONCEPT OF EXISTENTIALISM. MODERN SCHOOL OF EDUCATION OF AN ACTOR IN THE DRAMATURGY OF THE THEATER OF THE ABSURD

Екзистенціалізм перекладається з латинської як «існування», а трактується як напрям філософії XX ст., який аналізує людину як унікальну, духовну істоту-індивідуума, що спроможна до вибору власної долі. Екзистенціалізм як напрям сформувався після I світової війни, а найвищої точки розвитку досяг у 50–60-ті рр. XX ст.