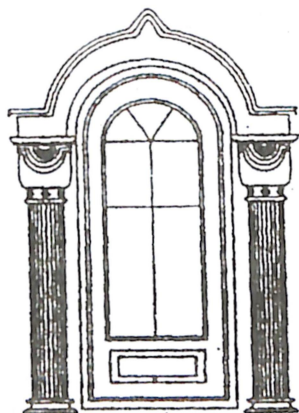


МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

ВИПУСК 5
Мистецтвознавство

Збірка наукових праць



Харків ХДАК 1999

Т.М.Прокопенко

ПРОБЛЕМИ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ В ТВОРЧОСТІ

Л. КУРБАСА (1922 – 1933 рр.)

"Березіль", який був заснований талановитим режисером-експериментатором Л.Курбасом, з самого початку свого існування стає творчою лабораторією, театром-студією, в якому пошуки нових форм, експериментальні вистави проходили поряд зі студійним навчанням, де відбувався складний процес створення нового українського театру.

У цій лабораторії Курбас прагнув вирішити проблеми, щодо методики професійної підготовки актора, знайти нові шляхи і методи роботи над виставою. Серед багатьох проблем, пов'язаних із головною метою режисера – створенням нового театру, - проблема сценічної мови, культури слова, що звучить зі сцени, посідала важливе місце."Вихований на любові до літературного слова, він, що знав багато мов і любив перекладати, навіть не чужий письменницькому таланту, ставився до слова не просто з повагою... в його вірі у дію слова було щось перебільшене. Він надавав сценічному слову особливий зміст, як чародійному, магічному засобу впливу на людські думки, почуття і волю", - згадував Запорожець.(2, 164)

Митця хвилювала низька мовна культура в театрі: на сцені розмовляють, як у житті, з подачею тільки емоційного фону; актори не вміють передати в слові думку, свої емоції, не вміють будувати інтонації, ритм мови, робити паузи, підняти тон та оперувати ним. Курбас стверджував, що слово на сцені повинно бути "театральним".

З перших днів існування "Березоля" в театрі розпочалась напружена праця над підвищенням культури сценічної мови. Про ставлення Курбаса до цієї роботи свідчить той факт, що в березні 1925 р. при театрі було створено комісію з питань мови. Як консультанта запросили представника академії наук А.Ніковського.

Робота над сценічною мовою в "Березолі" відбувалася за двома напрямками:

- повсякденна навчальна і тренувальна праця над мовною технікою, практичні заняття з культури української сценічної мови, мовно-голосовий тренінг (студійна робота);

- робота над словом за конкретних умов праці над тим чи іншим спектаклем, тренування і закріплення мовних навичок, необхідних для вистави того чи іншого жанру, для конкретної ролі (практична діяльність).

Культуру української сценічної мови доводилось опановувати в складних умовах: підручників майже не існувало (єдину книгу "Живе слово" Д.Ревуцького, що була видана малим тиражем у 1920 р., дістати було неможливо). Про будь-яку методику роботи над текстом, логіку мови,

словесну дію мало хто знав; у питаннях з української орфоепії, наголосу панувало цілковите безладдя. Фахівців не вистачало.

Мовно-голосовий тренінг з акторами здійснювали талановиті практики. Березільці згадують практичні заняття з відомим оперним співаком Ф.Орешкевичем. Заняття з культури сценічної мови провадила з акторами актриса театру Л.Геккебуш, за плечима якої був інститут шляхетних дівчат у Києві, Вищі жіночі курси і студія Камерного театру в Москві.

Тривалий час із акторами працював педагог-вокаліст, професор Й.Кунін. Експериментатор, практик у галузі сценічної мови, він розробив цілу систему роботи над голосом, яку пропагували театральні студії та школи. Слід зауважити, що не всі курбасівці сприймали цю систему, але відважились на експеримент, щоб на практиці перевірити, які будуть творчі результати. “Згідно з цією системою голос треба було вміти посылати у сім сфер (центрів) тіла, що надавало йому певної характеристики. Голос, що посилався в лоб, давав “мозкову інтонацію”; це перша сфера. Друга - в ніс: нудьга, сплін, роздратування.. Третя - в горло: лірика, воркування, наївність. Четверта - в бронхи: захоплений романтизм. П’ята - в легені й серце : бадьорий, щиросердий, стверджуючий, відвертий оптимізм. Шоста – у діафрагму: це голос обурення, страждання, тривоги. І, нарешті, сьома сфера, коли голос треба було посылати в самий низ живота: трагічне звучання пристрасті, зненависті, гніву, нестерпного болю”(4, 149-150).

Й.Кунін навчив березільців специфічним формам дихання, що були пов’язані з хатха-йоогою, законами ритму. В минулому оперний співак, він багатьом акторам “Березоля” розвинув професійні якості голосу, “поставив голоси”. Після кунінської школи актори легко розуміли Курбаса, коли він на репетиції “Макбета” радив А.Бучмі, щоб той спробував грати блазня на другій сфері, “він же філософ”. Актрису Авдєєву, що працювала над роллю сестри милосердя в “Джамі Хіггінс”, просив “виключати сердечну сферу, бо ця сестра тільки зветься милосердою, а насправді бездушна, черства, і радив посылати звук в лоб і трохи в ніс”.

Курбас прищеплював акторам любов до слова усвідомленого, виразного, пов’язаного зі справжньою дією. Виняткового значення він надавав мелодиці мови, різноманітності її інтонації. Спогади В.Василька про роботу акторів-студійців над монологом дають можливість уяснити підхід до роботи над текстом в “Березолі”. Тут не було ніякого “наїтія”, а чіткий аналіз, який дозволяв вистроїти словесну дію і виявити цю дію через мелодику мови, різноманітні інтонації.

“У заняттях з системи настав новий етап – праця над монологом. Тут уперше почалась аналітична робота над літературним твором – його змістом, архітектонікою, місцем монологу в цілому творі, стилем автора. Вивчалось яке відношення має монолог до ідеї п’єси, до наскрізної дії, в чому полягає

зміст і внутрішня дія монологу, на які дійові куски ми його поділяємо, як розуміємо і як тлумачимо.

Основній, організуючій думці (цільовій настанові), яка повинна пронизувати монолог, Курбас надавав великого значення. Учень, розкриваючи зміст, накреслював план монологу, розташування й взаємовідношення його частин, наголошені й ненаголошені куски, наростання і спади, кульмінацію, накреслював виражальні засоби, висоту тону, темп, силу звука, мелодію (інтонаційну лінію), модуляції, емоційні забарвлення, ритмічний малюнок, пов'язував слово з жестом, рухом, безліч разів випробовував, нарешті, фіксував як певний свій твір" (4, 17—18).

Навчальна і тренувальна праця над мовною майстерністю у "Березолі" мала свою послідовність і починалась з нескладних завдань-вправ ("Педагог давав чотири – шість слів, зовсім не пов'язаних між собою, і студієць повинен був сам скомпонувати сюжетний етюд, в якому кожне задане слово органічно виникало б з мімічної дії, було ніби кульмінацією того чи іншого куска етюд" (4, 16)), продовжувалась роботою над художнім текстом (монологи). Курбас не забував і про акторське вміння імпровізувати на задану тему (вправи з імпровізації проводились у вільній діалогічній формі). Крім того, заняття зі сценічної мови були тісно пов'язані із заняттями з акторської майстерності. Навіть в описаній роботі над монологом відбилися всі головні закони і положення розробленої Курбасом системи роботи з актором: об'єктивність сценічного твору, закони – фіксації, виразності, сприймання світу, послідовності діяння, мотивації, перспективи, ритмічності, контрастів, конструювання, поєднання слова з рухом, умінням самостійно працювати, вмінням імпровізувати (закони і положення наведені за статтею В.Василька).

Процес оволодіння мовним мистецтвом на сцені не обмежувався заняттями в студії, де закладались основи необхідних для акторської професії мовних знань і навичок. Мова акторів удосконалювалась під час роботи над виставами, де перед виконавцями ставилися серйозні творчі завдання.

Вистави "Березоля" були надзвичайно цікаві щодо словесної, звукової своєї частини завдяки музично обдарованому Курбасу, який "...розглядав кожную драматичну виставу, навіть коли вона йшла без музики, як симфонічний твір. Він перший в Україні звернув увагу на ритмічну розробку театрального видовища. Спектакль, за Курбасом, це слово і рух, а де рух – там ритм, а де звук – там музика. Кожна сцена, фраза, кожен сценічний образ повинні мати свій ритм. Усе це разом творить ритм усієї вистави" (1, 18). Цей ритм вистави фіксувався у мовній партитурі ролі, яку кожен автор записував у зошиті, вивіряючи підвищення і пониження голосу, силу звука, чіткість вимови слова, фрази.

Робота актора над роллю починалась з опанування мовної партитури. Ось як описує Й.Гірняк свою працю над образом Кума в “ Народному Малахії” М.Куліша (Курбас вирішив його ввести у роботу над виставою і дав завдання переписати роль Кума , на репетиціях записати мізансцени, прослухати і зафіксувати інтонаційну партитуру , зокрема музикальне звучання слова):”Текст ролі я засвоїв із усіма інтонаційними та вокальними звучаннями, згідно з гармонією режисерської партитури. Свої характеристичні природні, фізичні, зовнішні і голосові прикмети я старався в час індивідуальної підготовки пристроїти до всього ансамблевого звучання і не випадати з режисерського ритму та плану. Я намагався постійно тривати у запропонованому драматургом образі Кума , а все індивідуальне, гірняківське, перебороти і підкоритись авторському і режисерському звучанню. У цьому мені сприяла вся попередня березільська практика”(1,290).

Інтонаційна партія мови кожного образу не повинна була випадати з ритму й мелодії звукового дійства. ”Найменше відхилення від музичного звучання руйнувало б і дисонансувало б симфонічну партитуру дії. Фізичне тривання в образі і дії (жест і рух)повинно було зароджувати або продовжувати музичну інтонацію слова у ключі всієї мелодії картини. Кожен персонаж мусив звучати наче окремий інструмент симфонічної оркестри. Його слово, вся мова, інтонація, жест, рух – утворювали слухову і зорову гармонію, яка руйнувалась найменшим відхиленням від режисерської партитури. Завдання актора було перебороти й достроїти свої зовнішні та внутрішні данні, свої голосові струни до музи всієї вистави”(1,289).

Вважаю, що у період праці в “Березолі”, робота над мовною партитурою не була механічним засвоєнням ритму та інтонації. Актор, перш за все, опановував словесну дію, проявлену через ретельно розроблену форму. Підтвердженням цієї думки є діалог між Курбасом і Бучмою під час роботи над виставою “Диктатура” за п’есою І.Микитенка. Центральним місцем у виставі був мітинг, на якому Дудар (Бучма) виголошує монолог” Дванадцять років ми з вами живемо...” Над цим монологом, над його вирішенням Курбас працював тривалий час. І, нарешті, запросивши до себе акторів для індивідуальної роботи, сказав, що сцену мітингу треба “піднести до філософського звучання, треба знайти нові сценічні прийоми впливу на глядача”. Лесь Степанович повідомив, що він розробив партитуру монологу Дударя і записав його на ноти, оскільки для нього дуже важливе ритмове звучання. Монолог у виконанні Курбаса вразив слухачів своєю глибиною, конденсацією думки, незвичайною трактовкою, паузами й темпоритмом. Бучма зауважив, що монолог його захопив своїм незвичайним вирішенням, але йому не зрозуміло, чим заповнювати паузи, які робить Курбас, хоч у виконанні Майстра вони звучать дуже переконливо. “Режисер посміхнувся:

- Паузи мають бути дійовими.

- А яким чином?

- Мрію про завтрашній день” (4,264).

Отже, за тонко розробленою гамою інтонацій мовної партитури у Курбаса завжди стояла словесна дія.

І, мабуть, саме тому в “Березолі” відбувався цікавий феномен: актори самостійно опановували свої мовні “партії”, але коли розпочиналась робота з партнером, коли актори починали “жити” в намічених ритмах, вони включались у дію і починали взаємодіяти.

Яскраво цей момент першої зустрічі з партнером на сцені під час репетиції “Народного Малахія” Куліша описує в своїх спогадах Й.Гірняк, який виконував роль Кума, а М.Крушельницький - Малахія Стаканчика.

“Уперше зустрівшись з партнером, мені пощастило заімпровізувати характеристичні Кумові тони звучання, що їх досі не вдавалось відчути в час індивідуальної підготовки ролі, без фізичного контакту з Малахієм. Ось уперше глянувши Малахієві в очі, Кум переконливо “запитаннями” притискає співбесідника до стінки, показуючи нереальність його мрійницьких затій.

Ми обидва забули, що дискусія наша відбувалась на пробі, ми мов коні, яким віжки попали під хвіст, понеслись у запальному змаганні, вірячи в незаперечну правоту своїх аргументів. Прогін 1- ої дії пройшов до кінця без режисерських втручань і завваг. Всі виконавці співдіяли немов це була прилюдна вистава”(1,291).

Режисерська мовна партитура вистави ні в якому разі не приховувала творчих можливостей акторів, навпаки – давала точні орієнтири для творчості, навіть для імпровізації.

Так, у виставі “Пошилися у дурні” за п’єсою М.Кропивницького, яка була поставлена у формі циркового видовища, дозволялась широка імпровізація, за умови, що актор мусив “тривати в обов’язковому ритмі і плані”, володіти мистецьким тактом і естетичним смаком. Актори мали широку ініціативу імпровізованих реплік, які примушували партнерів до моментального реагування, словесних відповідей. Партнери не попереджали один одного про тему своєї імпровізації. Задум чи тема виникали під час самої дії, і партнер мусив тут же відповідати, діяти.

Й.Гірняк згадує: “Я завжди приносив на сцену нові словесні і навіть дійові імпровізації. Усі партнери робили те саме і навіть намагалися заганяти один одного в кут своїми видумками і несподіваною реакцією на них. Це був справжній змагальний турнір акторських ініціатив, імпровізацій, видумок і реакцій на них. Вистава ця була тереном самостійного акторського творчого акту”(1,214).

Таке професійне володіння словом на сцені можливе було завдяки великій увазі, яку надавав Курбас роботі над мовою у виставі.

У 1930 р. у лекції “Про мистецтво виконання слова” Л.Курбас наголошував . що “всі зусилля останніх років у театрі поклалися на слово. І актори позбулися некультурної традиції аматорщини, безграмотного “наїтія”(4,164).

Була створена висока мовна культура нового, непобутового театру. “Березіль” виховав віртуозів мовної майстерності: А.Бучму, М.Крушельницького, В.Чистякову та багатьох інших.

І цілком слушно звучать слова І. Мар’яненка: “Це Курбас приніс театральну культуру в український театр і вивів своїх акторів на широку світову арену”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гірняк Й. Спогади. -Нью-Йорк :Сучасність, 1982.
2. Лесь Курбас: статті и воспоминания о Лесе Курбасе. - М.:Искусство,1987.
3. Курбас Л. "Березіль": Из творчої спадщини. - К.:Дніпро,1988.
4. Лесь Курбас: Спогади сучасників.-К.:Мистецтво,1969.