

1. Józef Korzeniowski. Karpaccy Gorale / Dramat w trzech aktach / Opracował Stefan Kawin. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969. – 107 s.
2. Грабовецький В. Олекса Довбуш. – Львів: Світ, 1994. – С.185.
3. Гупало Сергій. Зачарований Україною: Джерела натхнення Юзефа Коженювського // День. – №158. – 2005. – 2 вересня.
4. ЦДІА у Львові. – Ф.663, оп.1, спр.4. – Арк.45.
5. Волошинський Б. Перед лицем музи // Агро. – №39. – 1990. – 22 вересня.
6. Пилипчук Р. Український театр // Історія української культури: В 5 т. – К.: Наукова думка, 2005. – Т.4. – Кн.2: Українська культура XIX століття. – С.392; Грабовецький В. Названа праця. – С.172.
7. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. – Львів, 1934. – С.187.
8. Бойко А. Фундатор професійного музичного мистецтва. – Режим доступу: www.lib.if.ua/info/publish/2000/bajansky.html. – Назва з екрана.
9. Стеф'юк В. Керманіч Гуцульського театру. – Косів: Писаний камінь, 2000. – С.36–37.
10. Бурдуланюк В. Образ Олекси Довбуша на сцені Гуцульського театру Гната Хоткевича // Тези доповідей обласної науково-теоретичної конференції, присвяченої 250-річчю від початку антифеодального руху селян-опришків під проводом Олекси Довбуша. – Івано-Франківськ, 1988. – С.67–69.
11. Грицан А. Просвітня зоря Прикарпаття: Нариси про історію товариства “Просвіта” на Прикарпатті між двома світовими війнами (1921–1939 рр.). – Івано-Франківськ: Сіверсія, 2000. – С.120–127.
12. Гайдабура Валерій. Театр між Гітлером і Сталінім: Україна. 1941–1944: Долі митців. – К.: Факт, 2004. – С.9, 274.
13. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. – Режим доступу: www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kyanovsk_gal.html. – Назва з екрана.
14. Макаренко Д. Зустріч: Іван Кавалерідзе і Улас Самчук // День. – №91. – 2007. – 8 червня.
15. Хрещатик. – 2004. – №7(2410). – 2004. – 21 січня.
16. Портяк В. За правду гір // Кіно – Театр. – 2002. – №1–7.
17. Ярош Я. Ходить Довбуш: Кіноповість // Вітчизна. – 2005. – №11, 12.

In a chronologic sequence the article lights up history of creation of appearance of legendary folk hero Oleksy Dovbusha, prominent leader of motion of peasants-oprishky on the West Ukrainian earths in 30–40 XVIII item in literature, to theatrical and cinematographic art of Ukraine. The special scientific interest in the article is spared the searches of original sources of dramaturgy, fundamental principles of opening of theme of oprishkivstva in artistic practice national theatrical and cinematographic arts.

Key words: *Oleksa Dovbush, literature, theater, cinema, appearance, stage embodiment.*

УДК 792.03:792.028.3
ББК 85.334.07

Надія Грицан

СЛОВО АКТОРА У ТЕАТРІ ЛЕСЯ КУРБАСА

У статті автор висвітлює питання культури сценічного мовлення у театрі Леся Курбаса як важливої домінанти творчості актора у вихованні дикційної виразності та чистоти, інтонованої мови, інтелектуального емоційного слова.

Ключові слова: *Леся Курбас, театр, слово, актор.*

Ім'я Леся Курбаса, режисера і мислителя, театального педагога, теоретика, основоположника українського модерного театру XX століття, безпідставно звинуваченого й знищеного тоталітарною радянською системою, довгий час було під забороною. Тому для цілого покоління українців його діяльність залишилася невідомою або маловідомою. Сьогодні ми маємо змогу знайомитися із творчою спадщиною Леся Курбаса через великий масив уперше опублікованих документів. Автор ставить за мету з'ясувати тенденції розвитку театру Леся Курбаса в аспекті виховання культури сценічного слова.

Безпідставними є твердження про те, що Леся Курбас недооцінював сценічне слово й особливу увагу надавав, насамперед, рухові актора, віртуозному володінню тілом. Однак багаті на суперечності творчо-експериментальні пошуки театру нової доби свідчать, що робота над словом провадилася із практичним і теоретичним усвідомленням різноманітності його впливу. Про це, зокрема, йдеться в спогадах сучасників. Рецензентом багатьох вистав Курбаса був

Ю.Смолич. Він писав: “Актор “Березоля”, йдучи за системою Курбаса, досконально володів своїм тренованим і загартованим у тій пресловутій акробатиці тілом, так само непогано володів він і виробленою на психотехнічних етюдах мімікою. Гірше опанував він слово (за винятком найталановитіших, з акторським досвідом А.Бучми, М.Крушельницького, І.Мар’яненка, Л.Гаккебуш). Але було це не тому, що сама “система” нехтувала словом, а тому, що мистецтво слова, цей найтонший і найважливіший інструмент в акторському арсеналі, за короткий, лише кількарічний період існування театру “Березіль” ще не встигло вийти на високий рівень майстерності. Ідучи за Курбасовою вимогою лаконізму та виразності інтонації і жесту, актор раніше встигав опанувати міміку та жест – це виявилось простішим і легшим, ніж інтонацію, тобто слово, що в акторській професії найтрудніше” [1, с.210].

Заслужений артист УРСР, режисер, театральний педагог Г.Ігнатович говорив, що культура мови в театрі Леся Курбаса була поставлена на високий рівень, а в навчальній, експериментальній і творчій роботі виняткового значення надавалось роботі над мелодикою мови та різноманітням її інтонування.

У студіях при Молодому театрі, Київському драматичному театрі і “Березолі” Курбас вимагав від акторів фанатичної відданості своїй професії. Мистецьке об’єднання “Березіль” на початку своєї діяльності включало п’ять майстерень, що провадили активну виробничу й педагогічну роботу. У них працювало понад 150 акторів, деякі – зі значним театральним досвідом (І.Мар’яненко, А.Бучма, В.Василько, Л.Гаккебуш, С.Бондарчук та інші). Курбас, поруч із заняттями з танку, пластики, фехтування, з усією рішучістю ставив перед студійцями завдання опанувати багатогранну майстерність слова.

Художня мова на сцені по-різному відображає життєву мову літературних творів чи авторську мову. Текст літературних творів тільки тоді звучить органічно й правдиво, коли сценічне слово служить засобом мислення, “виявленням почуття і волі” [2, с.154]. Саме роботі над таким словом присвячувалися прослуховування Курбасом поезій Тараса Шевченка “Мені однаково, чи буду...”, “Садок вишневий коло хати”, “До Основ’яненка” й інші, де режисер аналізував декламацію акторів, даючи вказівки щодо суті звучання Шевченкового слова, виявлення його світоглядних позицій, сили й глибини, а також зверталась увага на збереження ритмомелодики віршованих творів, уміння акцентувати слово шляхом зміни сили звуку. Так, в аналізі вірша Т.Шевченка “Світе ясний! Світе тихий!” на занятті 8 квітня 1926 року Курбас наголошує: “... треба вправлятися в тому, щоб знаходити у ... ролі, п’єсі, віршеві певний центр, колесо, котре само собою крутиться... Ви знаходите основне слово, воно стає для вас основним настроєм... лейтмотивом, ви мусите стати в його, цього слова, крузі, бачити його очима, слухати вухами і вимовляти вустами” [3, с.228]. Аналізуючи виконання акторами театру поезії Шевченка “До Основ’яненка”, Курбас говорить про перспективу читання твору, бачення його в цілому, “у рамках певної цілісної концепції” [3, с.229].

Робочий день у “Березолі” починався із тренажу, що був обов’язковим не тільки для студійців, а й для всіх акторів. Серед його різноманітних видів (танок, акробатика, ролики, велосипед, фехтування, вокал) особливе місце відводилося сценічному слову. Заняття включали вправи на розвиток мовного апарату, дихання, а також художнє читання. Учні вчилися визначати зміст твору, будову й взаємодію його частин, аналізувати з погляду дієвості, розкривати логіку і т. ін. Поряд із тим старанно вивчали й удосконалювали українську мову. Поза увагою Л.Курбаса не залишився жодний компонент сценічного слова. Ще на початку діяльності, очолюючи професіональну трупку “Тернопільські театральні вечори” (1915–1916 рр.), він вимагав від акторів дикційної чіткості та яскравості. Дикція стала одним з основних елементів майстерності актора, його професіоналізму. “З особливою вимогливістю ставився Олександр Степанович до... артикуляції як основного чинника сценічної виразності. За чистотою вимови ретельно стежили не лише під час праці й перерв, але й на дозвіллі”, – згадувала народна артистка УРСР С.Федорцева [4].

Дихання Л.Курбас вважав найважливішим процесом людського організму. У лекції для акторів 1 квітня 1926 р. він пропонує деякі технічні вправи і радить робити їх економно, поволі, опановувати поступово, щоб не втомитись. Крім того, рекомендує обережно вибирати самі вправи. Неправильне дихання заважає сприйняттю вистави, порушує зв’язок з глядачем, голос звучить неприємно, з’являється крик, тому “треба виховувати і довиховати звичку – не вміти сказати безформне слово. Воно мусить бути організоване в акцентуації... Тут мають значення:

план, тембр, висота, сила, тобто емоція на певному місці, щоб слово дійшло згідно зі своїм завданням” [3, с.253].

Великого значення надавав Курбас голосу актора. Коли 1918 року було організовано “Незалежну студію при Молодому театрі у Києві”, він запросив відомого педагога з постановки голосу Лунда, оперного співака Ф.Орешкевича, який вів курс практичних лекцій, Й.Куніна, що викладав систему постановки голосу і з яким установився особливо тісний контакт. Після заснування “Березоля” Й.Кунін улітку 1922 року прочитав цикл лекцій на тему: “Передача почувань голосом і настройка голосового інструмента”. Олександр Степанович вважав, що його метод в основному дуже співзвучний з вимогами театру. Було вирішено питання про співпрацю Куніна в експериментальних роботах майстерні “Березоля”.

У центрі уваги режисера були й орфоепічні норми, тобто культура усної мови. У час, коли питання нормалізації як писемної, так і усної мови стояло досить гостро, театр теж мав сказати своє слово. У країні розширювалися функції усно-розмовної мови. Однак робота в театрі над правильною літературною вимовою ускладнювалася відсутністю підручників, довідкової літератури. Театр часто звертався до Академії наук, спирався на результати наукових досліджень у галузі театральної термінології та художньої мови. Логіку мови, характер пауз Курбас підпорядковував розкриттю й донесенню авторської думки. У зауваженнях щодо постановки вистави “Комуна в степах” М.Куліша Курбас зупиняється на розмірності тексту, на акцентуванні головного у фразі: “Заважає те, що фрази стискаються, рвуться, замість того, щоб були подані свobodно і плавно. В словах уся сила цієї п’єси. Коли, скажімо, Василько каже смішну фразу і говорить її з тиском емоціональним – фраза не доходить, бо доходить емоція. І так у всій першій картині всі веселі фрази пропали. Немає спокою, свободи. Фрази треба виказувати так, між іншим, але чітко, ясно. Фраза, перед котрою зробіте для звернення на неї уваги паузу, ця фраза візьме більше” [3, с.618]. Для режисера була важливою не тільки чіткість вимови, а й мелодика, форма слова, його подача. Він приділяв велику увагу виразним засобам вимови слова: з’ясував висоту тону, силу звука, темпоритмічний малюнок, тембральні модуляції голосу залежно від емоційного стану актора, добивався органічного поєднання слова з жестом, рухом. При цьому вимагав точності виражальних засобів.

Зі словом у театрі Курбаса поводитись дуже обережно. Тільки на другому році навчання студійцям дозволялося вживати в етюдах одне-два слова. Для вправи називалось слово – образ і за допомогою рухів актор мав передати асоціації, які породжувало бачення й ставлення до цих слів і, навпаки, через зовнішню форму виявляли внутрішній зміст. Актриса Г.Мацкевич згадувала зауваження Курбаса після багаторазового виконання етюду зі словом “дощик”, що звучало штучно, хоч і змінювався ритм та емоційне забарвлення вимови: “Ніколи не домагайтесь емоційного ефекту і художньої виразності абстрагованими засобами. Ви захопились мелодією слова “дощик”. Завдання було не ілюструвати дощ, а діяти, користуючись лише одним словом “дощик”, і діяти так, щоб усім були зрозумілі зміст і думка створеної вами картинки. Ви ж поринули в якийсь внутрішній, лише вам одній зрозумілий світ настрою, асоціацій... Бійтесь цього! Наше мистецтво мусить будити думки, асоціації, емоції у тих, для кого воно створюється, а не лише у тих, хто його створює. Через вас – нам, а ви лишили все у собі” [3, с.773]. Так систематично велася практична робота над розкриттям внутрішнього змісту слова в поєднанні з динамікою руху, пластики, тобто виразна художньо-образна форма слова мала впливати не тільки на актора, а й на глядача.

Курбас багато часу, енергії віддавав заняттям з акторської техніки – роботі над словом, жестом, ритмікою, а водночас і над підвищенням загального культурного рівня акторів: “Культура мови поряд з культурою жеста... мусить стати в угол нашої роботи... Треба щоб через деякий час у глядача виробився не лише смак, а навіть звичка сприймати тільки висококультурний спектакль” [5, с.59].

Окрім практичних занять Лесь Курбас займався проблемами сценічного мовлення теоретично. При знайомстві з його рукописною спадщиною вражає різноманітність лекційного матеріалу. Тут і ідейно-естетична програма сучасного театру, і проблеми репертуару, і завдання колективу відповідно до нової доби. Проте найбільше статей, лекцій, виступів – про майстерність актора та режисуру. Так, у лекції “Практика сцени” від 5 квітня 1925 року: “Театр піднімає культурність країни... театр мусить бути тим центром, де виробиться жива мова, зразкова,

чиста мова... театр завжди був культиватором мови” [3, с.181]. У вступній лекції до постановки “Золотопуза” Ф.Кроммелінка 11 лютого 1926 р. Курбас говорить про роботу над мімікою і жестом, а ще більше над словом, бо: “У нас так говорять, що слухати не можна. Слово без ніякої культури” [3, с.210]. Він застерігає актора від побутової манери мовлення, яка часто звучить на сцені. “Немає в ньому культури тої, котора максимально доцільна для того, щоб передати свою думку, чи навіть передати свою емоцію, максимально доцільно будувати інтонації, будувати ритм мови, вміти передихнути, де треба, зробити паузу, вміти підняти тон, опустити тон, оперувати ним...” [3, с.213]. У конспектах лекцій Л.Курбаса знаходимо думки про акцентуаційне розрізнення слова, органічне поєднання мови жестів з усним звучущим словом, про його силу, роль інтонації, мелодії, узагальнення особливостей російської і української вимови, які режисер пов’язував із закономірностями наголошення звуків. Навіть записи в його щоденнику свідчать про те, що Курбас постійно шукав засоби сценічної виразності, з яких перевагу віддавав, насамперед, образності слова і руху.

Велику роль відіграла в “Березолі” станція фіксації й систематизації досвіду, перше засідання якої відбулося 9 грудня 1924 року під головуванням Л.Курбаса*. Станція вивчала досвід усіх ділянок театру: що таке система, що таке режисер, роль драматургії, сприймання спектаклів глядачем. За пропозицією Курбаса, на одному із засідань 1925 року були створені дві комісії: з голосу (І.Мар’яненко, П.Кудрицький, Л.Гаккебуш, О.Сердюк) і з питань слова (В.Чистякова, Р.Нещадименко, З.Пігулович, І.Стешенко, В.Василько). Згодом їх довелося об’єднати в станцію праці мови та термінології при режштабі. 2 серпня 1925 р. обговорювався план роботи станції. Ось деякі пункти:

“І. Завдання.

1. Станція мови та термінології має завданням зразково удосконалити мову в МОБІ:

а) з боку чистоти;

б) з боку правдивості як цілих зворотів, так і окремих термінів, наголосів, вимови.

2. Виробити і прищепити українську термінологію в галузі театрального мистецтва. В цій роботі спиратися на досягнення Української Академії Наук в галузі наукової та художньої мови.

II. Загальні положення.

г) ...потрібно самим нам досконало розмовляти українською мовою, і раз назавжди покінчити з усякими жаргонами. Вживати тільки такі звороти мови, які властиві природі живої української мови. Так само вимова, наголоси мусять мати своє оправдання в джерелах народної і літературної мови.

III. Засоби.

б) ...прочитати лекції, чи доповіді на тему “Мистецтво актора і мова”, “Українська мова і завдання часу”.

4) Для товаришів, що вже володіють українською мовою, заснувати гурток для удосконалення її. Заняття проводити один раз на тиждень. Курс триватиме 3 місяці. Для товаришів, які не володіють українською мовою, або погано володіють, влаштувати лекції української мови. Заняття провадити 2 рази на тиждень протягом 3-х місяців.

5) Всі п’єси до праці в матеріалі повинні пройти через станцію для перевірки мови.

б) Кожен член станції слідкує за мовою на репетиціях і в приватних розмовах, занотовує, і коли питання не спірне, виправляє сам. Коли ж є суперечки, тоді на засіданні станції це обговорюється, з’ясовується в Академії Наук, і прийнята постанова є обов’язковою для всіх.

7. Для вироблення української термінології – зібрати всі терміни, що вживаються в театрі, дослідити їх, знайти їх походження і прищепити” [3, с.528]. У своєму виступі 27 листопада 1930 р. на зборах колективу в справі “Лабораторії слова” Л. Курбас сказав: “Справа мистецтва виголошення слова – центральна справа культури, останнє завдання. Театр є передусім мистецтво слова. Всі зусилля останніх років клалися на слово...” [3, с.252].

Отже, як свідчить режисерська й педагогічна практика, Л.Курбас створив свій стиль у театрі, розширив діапазон засобів сценічного мовлення. *Вимоги* режисера щодо засвоєння елементарних знань з майстерності сценічної мови, дотримання принципів високої культури, створення

* Спеціальна художньо-мистецька організація (рада) при Мистецькому об’єднанні “Березіль”.

теоретичної бази українського театрального мистецтва, пошуки місця слова-образу у виставах розкривали вагу сценічного слова, як одного з основних чинників театрального мистецтва.

1. Смолич Ю. Лесь Курбас // Лесь Курбас: Статті и воспоминания о Лесе Курбасе: Литературное наследие / Сост. М.Г.Латинский, Л.С.Танюк. – М.: Искусство, 1988. – 463 с.
2. Черкашин Р.О. Художнє слово на сцені: Навч. посібник. – К.: Вища школа, 1989. – 327 с.
3. Федорцева С. Горіння // Культура і життя. – 1987. – Ч.8. – 22 лютого.
4. Курбас Л. Філософія театру / Упоряд. М.Лабінський. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 917 с.
5. Довбищенко Г.В., Лабінський М.Г. На сцені “Гайдамаки”: До 175-річчя з Дня народження Т.Г.Шевченка. – К.: Мистецтво, 1989. – 176 с.

In the article an author lights up the question of culture of a stage speech in a theater Lesya Kurbasa as an important dominant of creation of actor in education of dikciynoy expressiveness and cleanness, intoned language, intellectual emotional word.

Key words: Les Kurbas, theater, word, actor.