

Л.КУРБАС: ПРИНЦИПИ ВИХОВАННЯ АКТОРА ТА СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ОПЕРНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Розглядаються принципи Л. Курбаса по вихованню актора та здійснена спроба їх проєкції на сучасні тенденції розвитку оперно-вокального виконавства.

Ключові слова: оперно-вокальне виконавство, виховання актора, Л.Курбас.

Рассматриваются принципы Л. Курбаса по воспитанию актера и предпринята попытка их проекции на современные тенденции развития оперно-вокального исполнения.

Ключові слова: оперно-вокальное исполнение, воспитания актера, Л.Курбас.

The article studies the principles of actor training L.Kurbas in the projection of current trends, opera and vocal performance.

Key words: opera and vocal performance, actor training, L.Kurbas.

Музичний театр як предмет наукового дослідження набув актуальності з 60-х рр. ХХ ст. В цій галузі накопичено достатній обсяг фактологічного матеріалу з історії розвитку оперного жанру, особливостей драматургії, оперної режисури, традицій вокального виконавства, інтерпретації різних оперних моделей у композиторських практиках. Проте сьогодні кожен напрям викликає інтерес дослідників не тільки з точки зору різних культурно-історичних контекстів та стильових проявів, але й проєкціях смислових, пов'язаних з інтерпретаційними процедурами текстового змісту оперного мистецтва як різновиду художньої творчості.

В останні роки особливу увагу науковців викликають питання, пов'язані з характеристиками природи оперної вокальності поза конкретних оперних творів.

Серед таких праць — дисертація В. Осіпової, в якій розглядаються основи й історичні форми оперної вокальності у світоглядних проєкціях різних культурних форм.

Основна ідея зводиться до тези, що оперна вокальність формувалася як продовження концепції літургійної драми та містерії-гри, яка склалася в межах християнської традиції. Цю спадковість вона зберігає на всіх етапах розвитку оперної творчості — від С. Ларі до О. Мессіана. Підтверджують такий висновок наявні ознаки містичності музичного еста, від яких раціонально вибудоване музикознавство тривалий час абстрагувалося, обстоюючи самодостатність художніх засад музики.

Як підкреслює дослідниця, поза містеріального континууму не можна остаточно зрозуміти специфіку оперної виразності, певна символічність якої фіксує її здатність відтворювати ідеальні значення, що не пов'язані із сюжетною конкретикою драматичної дії.

Дійсно, структурна багатовимірність оперної вокальності (сольний, ансамблевий, хоровий спів) фіксує різні плани єдиного цілого, сприйняття якого потребує інтерпретаційної активності відкритого типу, спрямованого на полілог як внутрішній, так і зовнішній. Саме ці якості виявляють себе як містеріальні.

В. Осіпова наголошує на тому, що містеріальність є своєрідною світоглядною універсалією, роль якої посилюється зростанням у художній практиці раціоналізму. Контрверсією до цієї тенденції вона вважає модернізм з його поетикою «відкритого твору» й інтересом до безсвідомих структур мови. Для оперної вокальності такі зміни визначили пошук нових форм «мелодизму», зростання значення інтерпретаційної зорієнтованості виконавської діяльності (диригентської, сценографічної, режисерської тощо), формування постмодерністської ідеології суб'єктивності в її тлумаченнях [3].

У таких проекціях аналізує вокально-сценічне мистецтво й У. Силантьєва. Ключовою для неї є проблема перетілення виконавця, співака-актора. Дослідниця розглядає цей феномен з точки зору екзистенційності природи мистецтва, яка є формою самовиразу тих переживань, які уособлює актор. Вона аналізує психологічні механізми розуміння й присвоєння виконавцем тексту, а саме: свідомості персонажа, музично-сценічні варіанти інтерпретації його внутрішньої і зовнішньої дії, форми модальності вокальної інтонації відповідно до «обставин» долі. Наголошується також на необхідності усвідомленого використання сценічних прийомів виразності та скерованості цього процесу виконавцем [4].

Основні тези концепції вокально-сценічного перетілення І. Силантьєвої з позицій теорії та практики, яку пропагував Л. Курбас, не сприймаються абсолютно новими. І щоб переконатися в цьому, звернемося до спадщини українського режисера. Порівняємо принципи виховання, які він обстоював, з тими висновками, яких дійшли В. Осіпова та І. Силантьєва у своїх дослідженнях. Актуальність такого аналізу не слід доводити, як і ще раз визначати мету статті: вони з попереднього викладу матеріалу цілком очевидні.

Отже, найповніше свої погляди на театр Л. Курбас виклав у своїх лекціях з режисури. Постійно розмірковуючи над специфікою мистецької виразності, він завжди підкреслював її наближеність до світовідчуття, яке є віддзеркаленням громадської психології. Як основний нормуючий принцип форм життя та його напряду світовідчуття тісно пов'язане з психологією людини, котра в мистецтві набуває доцільності через творчість. Саме тому воно сприймається як аналог певного життєвого процесу, але «очудненого» асоціативними збуреннями. Це пов'язує його з релігією, де свідомість формує мораль та етику. Отже, підсумовує Курбас, мистецтво є принципом, що організує психіку в цих проекціях, спрямовуючи її на певний вольовий імператив.

Пізнавальний характер цього імперативу, на відміну від науки та філософії, виявляє себе в прагненні до «певного синтетичного життя»,

його цілісності, але такої, яка є органічно прийнятною як для громади, так і кожної особи зокрема. Царина мистецтва — «об'єднання всіх світовідчужень в єдине світовідчуження» [1, с.118]

Запропонований Курбасом метод побудови театрального образу є по суті містерійним, оскільки дозволяє зорієнтувати свідомість на відчуття в конкретних сюжетних формах тих потаємних смислів, носіями яких вони є або можуть бути. Окреслена парадигма театральної умовності є однозначно міфологічною і відповідає тим загальним принципам, які виокремлює як характерні О. Лосєв в аналізі діалектики міфу з точки зору поняття «чудо». Дослідник наголошує на тому, що тільки міф синтезує родові людські риси з тими, яких особистість набуває в процесі історичного становлення [2, с. 161]. Крім того, містерійність є засобом, що надає «очудненню» реальності живої дії. Вона — форма міфологічної свідомості, що об'єднує «релігійну поезію і мистецтво». Автор наголошує, що в міфі «... ми знаходимо розчиненість повчального момента релігії ... у практичній сфері, ... тобто ... у дії ... відповідних вчинків та подій» [2, с.165]. Її уособленням, продовжує Лосєв, є слово, яке виявляє особистість та відображає її. Це слово — ім'я, що надає уявлення про особистість не відсторонено від неї, а через неї, не тільки у фактичному її існуванні, але й у його смисловому значенні. Тому слово-ім'я в міфі — персоніфіковане і символічне та сакральне, його актуальність зорієнтована на чуттєві реакції підсвідомого рівня та творче сприйняття, визначене конкретним моментом перебування в конкретних обставинах. Це надає йому «фігурності», яку Лосєв називає іконографічним ликом, що має органічно представлену форму, яка антиномічно синтезує різні прояви цілого та часткового в «нескінченному становленні».

У процесі ідеї Л. Курбаса висновки Лосєва мають дещо інші визначення, але за змістом у них простежується подібність. Формула мистецтва для режисера є «продовженням життя, космосу», тому воно органічне. Ця форма не зводиться до частковості явищ або певної ідеї, а є ключем до світорозуміння в цілому, вона надає матерії ознаки мислячої.

Такий стан матерії Курбас називає усвідомлюючим організмом, який потребує наочності. Це означає, «що туди ввійде особа, як основна особа, на яку впливають такі основні гени як продовження, утримання роду, расовий момент, національний момент, як він відбивається в даній особі. Треба туди внести географічні, кліматичні, історичні вимови і, що на основі цього гену до відчуття життя у цієї особи утворюється. ... Це відчуття існування — передумова росту свідомості» [1, с. 102].

Зрозуміло, що особа, про яку говорить Курбас, є особою міфологічною і від неї народжується формула мистецтва, особа як носій родових характеристик, що розкриваються в становленні реального живого організму.

У театральному матеріалі така формула реалізує себе в засобах перетворення цього матеріалу на «ряд умовних знаків», здатних «викликати в глядача таку кількість психофізичних процесів, ...асоціацій, яка потрібна, щоб він не проходив біля того, що йому показують на сцені, так само байдуже, як він проходить біля того самого в житті, біля тих самих подій у житті [1, с. 176]».

Щоб досягти цієї мети — потрібна відповідна мова. Проте якою вона повинна бути, надають уявлення лекції Курбаса з практичної сцени. Вихідна теза в них: «театр — це мистецтво, яке ґрунтується на акторі [1, с. 204]». Але такий театр — не анархія. Робота актора — створити виразний, яскравий «каркас» ролі, соціально визначеної і потрібної глядачеві, тобто — індивідуалізований персоналізований у реальних темах.

Наступна теза. Як досягти такого результату? Відповідь на запитання для Курбаса міститься в загальних характеристиках творчого процесу, які він убаचाє в такій схемі: «через інтенсивне вдмування в певну роботу, у спочатку вигаданий сценічний факт, образ, через поступове інтенсивне думання, коли не випускати ні на хвилинку з уваги тієї думки, яку хочеться передати, — в процесі роботи матеріалу, який ти взяв, мусить очищатись від непотрібного і перероблятися до найбільш гострої форми в потрібні вирази [1, с.196]». Отже, актор повинен відчувати роль у собі, голосом її передавати та перетворювати закладену в ній ідею найпереконливішими психофізичними засобами, комплексом відповідних інтонацій, жестів, рухів. Що означає відчувати? Це інтуїтивно напружена робота, яка підводить до вміння побачити себе на сцені, за сценою і в залі. Робота складна, а тому потребує відповідного виховання актора, актора мислячого, творчо налаштованого.

На що зорієнтоване таке виховання? Теза третя — на формування культури слова. Для Курбаса це означає поєднання мімічного, жестового, інтонаційного моментів у загальній композиції мовлення. Він проти акцентів на його безпосередності й емоційній афектації, тобто поверхових зовнішньо визначених засобах виразності. Головне — акценти внутрішні, які надають загального звучання ролі. Рольовий вияв не передбачає стенографічного повторення життєвих форм, звичних для глядача, навпаки, це їх новий вигляд, здатний викликати співпереживання в глядача та зорієнтувати його на ідею, яка «виводиться на сцені». «Сучасний глядач приймає «перетвореність», а не злиття актора з переживанням, не натуру [1, с.583]», а те, що його зближує із середньовічним сучасником не містерійної дії. Тому й сучасний актор повинен наближатися до свого глядача таким саме шляхом.

Теза четверта. Яким повинен бути такий актор? По-перше, за Курбасом, він має вміння заглиблюватися в образ так, щоб декількома штрихами-символами створювати його як постать «з відповідним ритмом». Приклад, яким Курбас роз'яснює зміст його

ритму, — «клоун — це не є певний тип людини — образ, а це саме певний ритм, у якому людина може клеїти дурня», — фактично означає ім'я в символічно-міфологічному значенні цього слова. По-друге, акторові потрібен талант, але не в традиційному розумінні. Характерними ознаками цього таланту є «здатність до несподіваних асоціацій» та «здатність... захоплюватися так, що з цього захоплення родиться певна зосередженість на об'єкті, здатність до зосередження» [1, с. 76].

Особливо важливим для Курбаса в акторі є не тільки вміння знаходити «ім'я» своєї ролі, але й адекватні до нього засоби театральної виразності, «знаки», здатні створювати реалістично переконливу умовність, відповідну до певного стилю, епохи та зацентровану на сучасні глядацькі потреби. Знаки для нього — акторський матеріал — тіло, голос та матеріал театру — реквізит, костюм, грим — усе те, що може допомогти в досягненні такого «зацентрованого впливу».

Поєднання цих принципів не завжди захищає актора від шаблонів. Головне в їх використанні — імпровізовано-творчий пошук, який дозволить йому вийти за межі характерного актора і залишитися індивідуальністю.

Теза п'ята. Природні здібності — важлива умова акторської процесії, але цього недостатньо. Майстерність слід набувати наполегливою працею: приємна зовнішність та голос, «натуральність» виконання ролі є проявом пасивного індивідуального начала. Така привабливість не має нічого спільного з мистецтвом. Справжня виразність потребує від актора досконалої техніки володіння диханням, яка забезпечує рівноваженість звучання ролі, її скерованість завдяки осмисленому використанню кожного руху, що впливає на дихальний апарат. Так само важливо для актора навчитися володіти тембром свого голосу, вміти «зв'язувати» ним увесь текст.

Проте засвоєння цих навичок автоматично недоцільне. Для Курбаса ефективність цього процесу можлива лише в тому разі, коли актор буде людиною, «для якої світ є певною диференційованою цінністю [1, с. 243]». Тобто, якщо він матиме свою філософію та світовідчуття. Від них залежить, чи набуде слово того чи іншого смислового значення. «Слово має бути складене так, щоб воно мало акцент доцільності [1, с.253]». І таку настанову в акторів слід виховувати. Сприятиме виконанню цих завдань асоціативне опанування актором тих законів, які демонструють музичну творчість, тобто виявляють прагнення до «омузикалення ролі», через відчуття її ритму, темпу, композиції в кожній фразі, слові, жесті тощо та надання їм наскрізного характеру розвитку, який не порушує цілісності.

Курбас вважав обов'язковими для акторів заняття музикою — у хорі, гра на інструментах, читання партитур, вокал з аналізом та відпрацюванням прийомів досягнення тих чи інших форм виразності. Значне місце він відводить також вивченню особливостей відтворення розмовної інтонації в оперних творах як засобу

персоніфікації та розкриття їх ідейного змісту, показуючи, таким чином, новий принцип театральної декламації — «слово-спів».

Розглянуті складові акторського виховання, на думку Курбаса, є основою для розвитку нової парадигми театральної культури, яку він у 1932 р. визначив такими словами: «це кваліфікованість мислі, вираз дії, така її кристалізація, що завершена в собі у відповідях основам історичного періоду, смислові, ідеології [1, с.811]».

За це він боровся і був покараний, залишився незрозумілим для свого часу, навіть небезпечним, оскільки мистецтво як «засіб пробудження», який викликає в людини «тривогу і неспокій», радянській владі було не потрібне.

Утіленням гіркоти самолюбства цієї влади для Курбаса став образ короля Ліра у виконанні Лихоелса. Для нього це також образ розплати за ілюзорність такого шляху. Загальну ж концепцію трагедії В. Шекспіра в постановці Державного єврейського театру він сприйняв як відповідь на правду життя і водночас той рецепт «спасіння», яким людство можна вилікувати від загроз одвічних, пов'язаних із життям. Рецепт простий: засобами мистецтва боротися з бездуховністю і створювати за допомогою методу перетворень такий світ, який здатен розбудити людську свідомість і змусити її до глибшого розуміння істинного призначення життя в усіх його формах. І в цьому слово як таке має важливе значення. Озвучене слово — емоційно забарвлене й інтонаційно осмислене, це — слово-образ, слово-дія, слово-символ, слово-ім'я, слово-ідея.

І для Курбаса таке поєднання театральних засобів є оптимально прийнятним, щоб повернути мистецтву його первинне призначення: містерійне, про яке заговорили теоретики театру тільки наприкінці ХХ ст. Це та театральність, що зорієнтовує уважно, бажане, провокує на нього глядача сценічними образами — підказками, як вийти за межі реальних проблем [5, с.137–147].

Саме таку театральність пропонує акторові Курбас. Його функція — виконувати роль та діяти відповідно до подій гри, які пропонує сюжет. І такі функції активно розвиває сучасний театр, де акторська суб'єктивність стає засобом трансляції смислів, які породжують ігрові ситуації в межах драматичного сюжету, таким чином активізуючи глядацьку суб'єктивність.

Отже, принципи Л. Курбаса по вихованню актора та концепція вокально-сценічного перевтілення І.Силантьєвої є не тільки узагальненням тих тенденцій, що відбуваються в сучасному оперному театрі, але й знаком, що доводить необхідність детальнішого вивчення та використання досягнень національної школи виконавської майстерності.

Список літератури

1. Л. Курбас. Філософія театру / Л. Курбас. — К. : Основи, 2001. — 917 с.
2. Лосев А. Ф. Філософія. Мифологія. Культура / А. Ф. Лосев. — М. : изд-во полит. лит-ры, 1991. — С.21–187.

Розділ 2. Театральне, кіно-, телемистецтво, хореографія

3. Осіпова В. О. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва : генезис, еволюція, перспективи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. : 17.00.03 / В.О.Осіпова ; Одеська державна музична академія А. В. Нежданової. — О., 2003. — 16 с.
4. Силантьєва И.И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве : автореф. дис. ... искусствовед. / И.И.Силантьева ; Московская государственная консерватория им.П.И.Чайковского. — М., 2001. — 25 с.
5. Теория театра : сб.статей. — М. : Междунар. агенство «А.Д.&Т.», 2000. — 298 с.

Надійшла до редколегії 24.12.2012 р.