УДК 792.54:782.8](477.411)’’1927’’Мік

Тетяна БОЙКО
https://orcid. org /0000–0001–6941–8868
Марина СОРОКА
https://orcid. org /0000–0002–0509–8508

ПРИЙОМИ COMMEDIA DELL’ARTE У ПРАКТИЦІ АКТОРСЬКОГО ДУЕТУ ЙОСИПА ГІРНЯКА ТА МАР’ЯНА КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО (На прикладі вистави «Мікадо» 1927 р.)

Мета статті *— здійснити історіографічний аналіз вистави «Мікадо» 1927 року та висвітлити специфіку прийомів commedia dell’arte у практиці акторського дуету Йосипа Гірняка та Мар’яна Крушельницького.* ***Методологія дослідження.*** *Процесові дослідження послугували аналітичний (проаналізовано передумови створення оперети «Мікадо» на кону «Березоля»), історико-біографічний (розглянуто етапи формування акторського дуету Й. Гірняка та М. Крушельницького) та зіставно-типологічний (визначено стилістичні особливості березільської оперети у контексті розвитку театрального мистецтва 1920-х рр.) методи.* ***Наукова новизна*** *полягає у розширенні уявлень про процес створення музичних вистав на кону «Березоля» 1920-х рр. На прикладі оперети «Мікадо» окреслено специфіку розважальних жанрів того часу та схарактеризовано прийоми commedia dell’arte як домінантні смислотворчі чинники акторської праці Й. Гірняка й М. Крушельницького у цій виставі.* ***Висновки.*** *Беручи до уваги співпрацю Гірняка та Крушельницького у березільських виставах «Пошились у дурні» (1924), «Золоте черево» (1926), «Король бавиться» (1927) тощо варто наголосити, що цей яскравий дует остаточно сформувався саме у виставі «Мікадо». Феномен їх успішної співпраці полягав у гармонійному поєднанні комізму, ексцентрики, психологічної глибини й інтуїтивного відчуття естетики commedia dell’arte.*

Ключові слова: *оперета «Мікадо», commedia dell’arte, Йосипа Гірняк, Мар’ян Крушельницький, театр «Березіль».*

The ***purpose of the article*** *is to conduct a historiographical analysis of the 1927 «Mikado» performance and to highlight the specifics of commedia dell’arte techniques in the practice of the acting duo of Yosyp Hirniak and Marian Krushelnytsky.* ***Research methodology.*** *Process studies served as analytical (analyzed the prerequisites for the creation of «Mikado» operetta at the Berezil scene), historical and biographical (considered stages of the formation of the actor duo of Y. Hirniak and M. Krushelnytsky) and comparative typological features (defined stylistic contextual features of the stylistic development 1920s.) methods.* ***Scientific novelty*** *is the expansion of ideas about the process of creating musical performances at the Berezil scene in the 1920s. The example of the «Mikado» performance outlines the specifics of the entertainment genres of the time and describes the techniques of commedia dell’arte as the dominant sense-making factors of the acting work of Hirniak and Krushelnytsky in this performance.* ***Conclusions.*** *Taking into account Hirniak-Krushelnytsky’s cooperation in many Berezil performances in «Sprouted in a Fool» (1924), «Golden Belly» (1926), «The King is Amused» (1927) etc., it is worth noting that this bright duet was finally formed precisely in the performance «Mikado». The phenomenon of their successful collaboration was a harmonious combination of comism, eccentricity, psychological depth and a subtle intuitive sense of the aesthetics of commedia dell’arte.*

Keywords: *«Mikado» operetta, commedia dell’arte, Yosyp Hirniak, Maryan Krushelnytsky, Berezil theater.*

Цель статьи *— осуществить историографический анализ спектакля «Микадо» в 1927 году и осветить специфику приемов commedia dell’arte в практике актерского дуэта Йосипа Гирняка и Марья-*

на Крушельницкого. ***Методология исследования.*** *Процессу исследования послужили аналитический (проанализированы предпосылки создания оперетты «Микадо» на сцене «Березиля»), историко-биографический (рассмотрены этапы формирования актерского дуэта Й. Гирняка и М. Крушельницкого) и сопоставимо-типологический (определены стилистические особенности березильской оперетты в контексте развития театрального искусства 1920-х гг.) методы.* ***Научная новизна*** *заключается в расширении представлений о процессе создания музыкальных спектаклей на сцене «Березиля» 1920-х гг. На примере оперетты «Микадо» обозначена специфика развлекательных жанров того времени и охарактеризованы приемы commedia dell'arte как доминантные факторы актерской работы Й. Гирняка и М. Крушельницкого в этом спектакле.* ***Выводы.*** *Принимая во внимание сотрудничество Гирняка и Крушельницкого в березильских спектаклях «Остались в дураках» (1924), «Золотопуз» (1926), «Король забавляется» (1927) стоит отметить, что этот яркий дуэт окончательно сформировался именно в спектакле «Микадо». Феномен их успешного тандема заключался в гармоничном сочетании комизма, эксцентрики, психологической глубины и тонкого интуитивного ощущения эстетики commedia dell'arte.*

Ключевые слова: *оперетта «Микадо», commedia dell'arte, Йосип Гирняк, Марьян Крушельницкий, театр «Березиль».*

Актуальність теми. На сучасному етапі висвітлення творчості провідних митців-березільців: А. Бучми, В. Василька, Л. Гаккебуш, М. Гірняка, М. Крушельницького, Б. Тягна, В. Чистякової та інших набуло значних результатів, оскільки теоретичну спадщину й практичні надбання Леся Курбаса проаналізували й надали наукових конотацій вітчизняні й зарубіжні дослідники. Березільські постановки розглянуті під багатьма кутами зору, з урахуванням окремих сегментів їх творення (режисерська концепція, сценографічне рішення, акторська гра тощо). Разом із тим у сценічній історії березільських постановок та акторських здобутків ще є незавершені питання й невисвітлені епізоди.

Такою виставою, що не здобула всебічного розгляду й історичної реконструкції є, на наш погляд, березільська оперета «Мікадо», поставлена режисером Валерієм Інкіжиновим у 1927 році. Ця вистава цікава тим, що у ній був утілений сценічний симбіоз східної естетики з апробацією прийомів commedia dell'arte в акторській практиці березільців. Крім того, саме у «Мікадо» органічно продовжилася лінія березільської «арлекінади», накреслена ще Фавстом Лопатинським у виставі «Пошились у дурні» (за мотивами жарту-оперетки М. Кропивницького) 1924 року. Тоді сцени з селянського побуту було перенесено у простір циркової арени, а виконавці застосовували прийоми commedia dell'arte задля калейдоскопічної зміни комедійних епізодів. Окрім Ф. Лопатинського, естетикою commedia dell'arte дедалі частіше захоплювалися й інші березільські митці. Наприклад, Я. Бортник у виставі за п'єсою В. Ярошенка «Шпана» (прем'єра 19 березня 1926 року) використовував ігрові традиції commedia dell'arte досить сміливо, він запозичував прийоми імпровізації та інтермедій, з яких складалася не лише акторська гра, а й загальна канва постановки. Вистава у сатиричній формі розвінчувала зловживання чиновників та розважала глядача дотепними трюками, сценками, прийомами конферансу. Своєю чергою, вистава В. Інкіжинова 1927 року якраз і надала свіжого дихання експериментам березільців, що були пов'язані із апробацією виконавських прийомів різних історичних епох. Продовжуючи розробку цієї теми, у статті увагу буде сфокусовано на акторських здобутках вистави «Мікадо».

Мета статті — здійснити історіографічний аналіз вистави «Мікадо» 1927 року та висвітлити специфіку прийомів commedia dell'arte у практиці акторського дуету Йосипа Гірняка та Мар'яна Крушельницького.

Ступінь опрацювання теми. У контексті театрознавчих розвідок останніх років вистава «Мікадо» не фігурує. Історія її постановки сягає 1927 року, а відтак саме на цей час і припадає переважна більшість відгуків. Відреагували на цю нестандартну оперету провідні критики того часу: В. Іволгін на шпальтах «Вечірнього радіо», Петро Рулін у журналі «Життя і революція» та Юрій Смолич у тижневику «Нове мистецтво». Їх враження доволі цінні, бо містять опис багатьох епізодів постановки та роботи акторів.

Окрім критиків-сучасників, про цю виставу залишив важливу інформацію у книзі «Спомини» безпосередній її учасник, провідний актор-березілець Йосип Гірняк. Він, зокрема, розповідав про процес підготовки своєї ролі та співпрацю з режисером. На жаль, професійна діяльність В. Інкіжинова мало досліджена. Відомо, що напри-

кінці 1920-х років режисер емігрував. 1954 року в Мюнхені він залишив театрознавцеві І. Костецькому спогади про Леся Курбаса та свою роботу в «Березолі», що були опубліковані 1955 року в журналі «Україна і світ».

З останніх публікацій можемо виділити лише статтю Н. Єрмакової «Валерій Інкіжинов у "Березолі"» (2005), де висвітлено передумови створення вистави та специфіку режисури Валерія Інкіжинова.

Виклад основного матеріалу дослідження. Нову прем'єру на кону «Березоля» у квітні 1927 року втілив учень Вс. Мейєрхольда — Валерій Інкіжинов. Музична вистава «Мікадо» була створена за мотивами оперети В. Гілберта–А. Саллівана (сценарій М. Йогансена, О. Вишні та М. Хвильового, музика Б. Крижанівського) і базувалася на маловідомому для української сцени матеріалі. Відомо, що в Україні постановку «Мікадо» було здійснено 1895 року лише в театрі Товариства «Руська бесіда». [7, 194]. Відтак звертаємо увагу на передумови виникнення цієї оперети.

Оперета «Мікадо» була створена 1885 року у Лондоні зусиллями драматурга Вільяма Швенка Гілберта (1836–1911) та композитора Артура Сеймура Саллівана (1842–1900). Тоді автори відомих опер театру «Савой» — «Фрегат його величності "Пінафор"», «Гондольєри», «Пірати Пензасу», активно шукали екзотичного сюжету, який міг би їх надихнути на новий оригінальний твір. Пошуки тривали, поки В. Гілберт випадково не потрапив на виставку японської культури, під враженням від якої і народилося лібрето «Мікадо». Східна тематика захопила й А. Саллівана, який дуже швидко створив музику для нової оперети. Тоді «Мікадо» мала шалений успіх як серед лондонської публіки, так і серед європейських поціновувачів оперети. Приміром, у Росії 1887 року над «Мікадо» працювали студійці Алексєєвського гуртка. У своїх творах К. Станіславський згадував, що для ретельного вивчення традицій Японії молоді актори запросили японських акробатів, які працювали у місцевому цирку. Згодом студійці вправно жонглювали різнокольоровими віялами, ритмічно оберталися на підборах, так щоб було видно то лівий, то правий профіль, кокетливо перебирали ніжками. Вистава вийшла дуже динамічною, яскравою, глядачі, затамувавши подих, насолоджувалися її ефектною театральністю. Сам К. Станіславський грав у виставі принца Нанкі-Пу. На сучасному етапі «Мікадо» не сходить зі сцени в усьому світі, сюжет цього твору часто захоплює й кінорежисерів. Найвідоміші версії: фільм «Мікадо» (реж. В. Штертзінгер, 1939) та стрічка про створення цієї оперети — «Метушня» (реж. Майк Лі, 1999).

У сценічній адаптації березільських авторів сюжет «Мікадо» розповідав історію кохання принца Нанкі-Пу до гейші Юм-Юм. Через інтриги придворного почту: кравця і за сумісництвом державного ката Ко-Ко, міністра Пу-Ба, який посів усі міністерські посади одночасно та придворної дами Лі-Ті-Фу, принц Нанкі-Пу змушений розлучитися з коханою Юм-Юм. Фаворитка імператора Мікадо — Лі-Ті-Фу намагається через обман одружитися з принцем, якого в разі відмови буде страчено. Тікаючи від хитрих витівок Лі-Ті-Фу, принц вступає до трупи мандрівних музик. Згодом він зізнається у коханні гейші Юм-Юм, яка, на жаль, уже заручена зі своїм опікуном Ко-Ко. Розв'язання цієї заплутаної ситуації відбувалося у спосіб подібний до мольєрівських комедій, коли закохані домовляються і міняються місцями: так Нанкі-Пу одружується з коханою Юм-Юм, а Лі-Ті-Фу з ошуканим Ко-ко. А все японське місто Тітіпу на чолі з імператором Мікадо святкують весілля.

З оригінального твору «Мікадо» автори березільської сценічної версії запозичили лише фабулу, оздобивши її сатиричними інтермедіями на сучасні злободенні теми. Вони висміювали авторитарну форму правління вигаданого японського міста Тітіпу, що перегукувалася з реаліями бюрократичного устрою тодішньої столиці України. Запрошений до «Березоля» режисер Валерій Інкіжинов радо підхопив цей сумбурний сценарій березільців, оскільки у своїй постановчій практиці він синтезував театральні естетики попередніх століть, мав оригінальний режисерський почерк, створював яскраві ексцентричні видовища.

Як відомо, В. Інкіжинов захоплювався мистецькими новаціями Леся Курбаса. У роботі над «Мікадо», зокрема з поєднанням опереткового матеріалу й злободенних сатиричних інтермедій, В. Інкіжинов підхопив і розвинув тенденції, апробовані березільцями: Я. Бортником, Ф. Лопатинським, Б. Тягном та ін. З цього приводу Н. Єрмакова зауважує, що сатиричні інтермедії «створювалися не лише для актуалізації твору, — феномен інтермедії свідчив про увагу до формотворчих принципів комедії дель арте» [3, 11].

Сам же В. Інкіжинов про концепцію «Мікадо» згадував таке: «Це одна з найстародавніших англійських опереток, яку я вирішив перетворити на певний елеґантний балаґан. Я хотів сполучити гостроту виразу, що характеризує китайський театр, з засобами європейської "комедія делль'ярте". Я шукав гри точної, веселої, злої і, разом з тим,

такої, що прихиляла б до себе. Ми вирішили, що актори повинні й співати — справжні бо актори повинні вміти все, в тому й співу. Тим то ми відмовилися від первісного задуму запросити для вокальних номерів артистів з оперети, а заходилися навчати своїх березільців. Так у Чистякової, наприклад, я витяг першокласний голос. Велику роль в цій виставі відігравали також предмети» [4, 575].

Про свій задум В. Інкіжинов розповів через двадцять сім років по прем'єрі вистави, тому деякі подробиці вимагають уточнення. Зокрема, про естетику китайського театру. У лібрето «Мікадо» зазначено, що Тітіпу — японське місто. Крім того, саме на естетиці японського театру акцентували Й. Гірняк, Ю. Смолич й інші очевидці. Приміром? В. Іволгін зауважував, що у виставі: «Тонко витримано японський стиль, збережені темп і легкість комедійно-опереткового жанру. Багато міри, смаку й культурності» [5].

Окрім бажання створити непересічну оперетковy виставу, Лесь Курбас та Валерій Інкіжинов ставили суто практичні завдання: випробувати специфічним музичним матеріалом вокальні здібності березільських акторів та продіагностувати глядацьке зацікавлення відносно доцільності відкриття театру оперети у Харкові. У результаті серйозної роботи всього колективу вистава вийшла феєричною, вона посіла одне з чільних місць серед опереткових постановок 1920-х рр. на кону українських театрів. Екзотична, витончена східна тематика «Мікадо» була особливо цікавою українській публіці. Глядачі зі щирим захопленням сприймали «дотепні й заразом витримані в потрібних для оперети тонах костюми, досить свіжий словесний матеріал, елементи пародії — все це примушувало забути порожній сюжет, усе це робило з «Мікадо» веселе й здорове видовище, від якого годі, звичайно, вимагати якоїсь ідеологічної зосередженості, але яке давало відпочинок у незаяложених мистецьких формах» [8, 153].

За спогадами Йосипа Гірняка: «Режисер Інкіжинов і художник Меллер створили з мистецьким смаком та багатою видумкою зовнішні й внутрішні обставини, в яких актори почувались і поводились, як уявні актори театру «кабукі». Березільцям доводилось танцювати й співати в японських манерах руху, жестах та зовнішніх образах. Інтермедії на сучасні злободенні теми в устах японських персонажів Пу-ба, Ко-ко, Піш-Туш, Мікадо, Юм-Юм та ін. звучали грайливо й дотепно. Глядачі не тільки розважалися, забуваючи про невідрадні будні, але разом з акторами переносились у романтичну Японію» [1, 272].

Як відомо, березільці були обізнані зі специфікою японського театру, на яку Лесь Курбас неодноразово звертав увагу під час своїх лекцій. Приміром, 1925 року в лекції з режисури «Актор у нашій системі і праця над роллю» Лесь Курбас радив прочитати книгу Бернгарда Келлермана «Країна Хризантем», у якій проводилися паралелі між європейським і японським театрами. За словами Леся Курбаса: «Характерним моментом для даного порівняння є такий: європейське мистецтво вимагає, щоб актор від першого дзвінка до останнього закриття завіси був медіумом поета, який суґестіює глядачеві поетові ідеї. Мистецтво акторське дозволяє акторові брати в допомогу голосові й мімічні дані, індивідуально втілені, оскільки він з наміром поета погоджується.

А японське мистецтво перш за все виключає всяке індивідуальне трактування; тому Келлерман називає його пасивним мистецтвом, яке полягає в найбільшій економії засобів і ґрунтується на найгострішій спостережливості» [6, 59]. Повертаючись до «Мікадо», слід зазначити, що В. Інкіжинов саме і намагався поєднати елементи розважальної європейської оперети з промовистою символікою японського театру.

У цій виставі по-новому розкрився виконавський потенціал багатьох акторів театру. Неординарні, ексцентричні образи створили Й. Гірняк (Пу-Ба), М. Крушельницький (Ко-Ко), Л. Титаренко (Юм-Юм), В. Чистякова (Лі-Ті-Фу), О. Сердюк (Мікадо), Д. Мілютенко (Піш-Туш) та ін. «Парадокси ситуацій, поведінки героїв та їхньої іронічної оцінки підтримувалися принципом вирішення костюмів і гримів — макаронічних по суті. Схоже на японське, чоловіче вбрання сполучалося із «метеликами» та хвацькими опереткoвими циліндрами, правда, мікроскопічних розмірів. А грим у такого героя міг бути майже клоунським, або пародіював стиль опереткового фата. В усякому разі, своєю інтенсивністю грим нагадував про відповідну традицію у японському класичному театрі, складав її вагомий резерв» [3, 11–12].

Йосип Гірняк створив у цій виставі комедійний образ Пу-Ба, який контрастував з попередньою трагігротесковою роллю Трібуле («Король бавиться», 1927). Основними засобами художньої виразності у створенні образу Пу-Ба були танець і співи, а не глибокі експресивні переживання. Завдяки винятковій багатогранності виконавської манери, Й. Гірняк органічно зіграв людину зі Сходу, відтворив притаманну їй ментальність, пластику, церемонність поведінки. Зовнішньо Пу-Ба–Гірняк скидався на «клоуна

в кімоно» — веселого і завзятого, легковажного і філософічно-задумливого. Яскравий грим актора увиразнював життєрадісну маску, придатну для миттєвих змін міміки персонажа. Стилізований міні-циліндр та чорний «метелик» додавали «східному арлекіну» елегантності (фото 2). Показово, що зовнішній портрет гірняківського Пу-Ба згодом майже збігався із зовнішністю клоуна Скіда Михаїла Чехова (фото 3) з легендарної вистави Макса Рейнгардта «Артисти» за Г. Воттерсом та А. Гопкінсом. Насправді ж, незнайомих між собою митців, але дуже близьких за виконавськими манерами, історичний час звів до візуально-віртуального контакту. У «Споминах» Й. Гірняк пригадував, що на власні очі бачив Рейнгардтову виставу під час лікування у Німеччині 1927 року. Втім, як відомо, цю виставу режисер втілив навесні 1928 року, а відтак, можливо, саме цей момент споминів Гірняк писав у зрілому віці й не точно пам'ятав дату. Саме тому ми не можемо стверджувати з упевненістю, що він бачив М. Чехова, який зіграв роль Скіда 1928 року у Відні.

Ще одне зіставлення творчості цих митців, на нашу думку, — дуже важливе, залишив у мемуарах Роман Черкашин. 1926 року актор побував у Москві, де отримав сильне мистецьке потрясіння від гри М. Чехова у виставах «Гамлет» за В. Шекспіром та «Ерік XIV» за А. Стріндбергом. «Геніальний актор своєю непоказною зовнішністю, хриплуватим голосом і загадковою духовною еманацією нагадував якогось середньовічного аскета-монаха. Але яка вивірена віртуозність у характерності сценічних образів! Яка виразність інтонацій, пластичність рухів! Набагато пізніше я дізнався, що й Лесь Курбас, побувавши у Москві, зауважив у своєму щоденнику враження і думки, навіяні цими виставами. Якщо "Ревізор", якому він віддав данину, все ж не викликав безперечного захоплення, то актора Михайла Чехова він визнавав за "свого". А мені згодом почав чимось невловимим нагадувати Михайла Чехова український актор Йосип Гірняк своїми кращими здобутками у березільських виставах» [10, 32]. На нашу думку, асоціації Р. Черкашина не випадкові, бо обидва актора тяжіли до полістилістичної творчості, застосування гіперболи, гротеску, відтворення глибокого трагізму через комедійні засоби виразності.

Повертаючись до гірняківського персонажа Пу-Ба з «Мікадо», зазначимо, що за характером і функціями він скидався на дельартівського світського хвалька — Скарамуччу. Дрібний чиновник Пу-Ба, який у період кадрових ротацій перебрав на себе усі функції міністрів м. Тітіпу (міністр порядків і безладу, війни, краси й науки, здоров'я й моралі та ін.), гордовито пояснював, що посів одинадцять посад одночасно заради того, «щоб приборкати у собі природжену гордість патриція»[1]. З нагоди одержання посади Міністра всіх міністрів Пу-Ба–Гірняк наспівував такі куплети[2]:

«Буду я міністр моралі
Я всіх способів дійду
Щоб кохались без печалі
Новий побут заведу.

Закон к бісу, сім'ю к чорту
Вільні ж ми, ми не раби
Для розваги й для здоров'я
Де піймав, там і люби.

Буду я міністр науки
А до того ще й краси.
Я на римські й українські
Перероблю всі носи.

Я культуру на халтуру
Заміню по сценах всіх
Мейєрхольда геть потурю
Заведу дні Турбіних.

А розваги як візьму я
В мене хватка, брат, така
К чорту «Березіль» пошлю я
Жарте, хлопці, гопака».

У сатиричних куплетах Пу-Ба–Гірняка відбивалися реалії радянської дійсності, болючі для українських митців. З цього приводу Ю. Смолич зауважував, що «в самій системі гри березільського актора сатиричне (гостро критичне) ставлення до матеріялу являється методою сценічного перетворення» [2, 2].

Загальний успіх цієї вистави не вберіг деяких акторів від труднощів, пов'язаних зі специфікою опереткового жанру, «що потребував фахової музичної культури, якої, зрозуміла річ, березільцям бракувало» [8, 153]. З чоловічого складу філігранно опанувати матеріалом удалося тільки двом провідним акторам театру. Їх бездоганні вокаль-

[1] Цит. за сценічним примірником «Мікадо» М. Йогансена-О. Вишні. Зберігається в архіві Харківського державного академічного театру ім. Т. Г. Шевченка.

[2] У цитаті збережено правопис згідно зі сценічним примірником «Мікадо» М. Йогансена-О. Вишні, що зберігається в архіві Харківського державного академічного театру ім. Т. Г. Шевченка.

ні дані П. Рулін схарактеризував так: „Крушельницький і Гірняк навіть у найвідповідальніших музичних місцях почували себе так, наче вчора тільки лишили театр оперети. Цей жанр їм впору. Обидва дали веселу, жваву буфонаду» [8, 153]. Схожої оцінки праці акторів надав В. Іволгін, який зазначив, що М. Крушельницький з Й. Гірняком «складають найцікавішу соковиту комедійну пару» [5]. Слід зазначити, що комедійність була лише однією зі складових творчого тандему Й. Гірняка та М. Крушельницького, який у цій виставі створив образ державного ката Ко-Ко. Адже вони не були акторами одного типажу, хоча й мали спільні стилістичні ознаки виконання. Їх успіх у цих ролях зумовлений, насамперед, прагненням до розширення виконавського інструментарію. З цього приводу слушно зауважив Лесь Танюк, коли аналізував роботу М. Крушельницького в цій виставі: «Інкіжинов викладав у Мейєрхольда славетну "біомеханіку"; репетиції з ним стали гарною школою для березільського актора, навіть уже такого досвіченого, як Крушельницький. Під керівництвом Інкіжинова Крушельницький оволодів тут своєрідним методом "відчуження"» [9, 78]. Тобто березільські актори могли «виходити з образів» та глузувати над власними персонажами, а в цих виконавських прийомах відчувалося відлуння славетної вахтанговської «Принцеси Турандот» як символу артикульованої театралізації й ігрової стихії 1920-х рр.

Наукова новизна полягає в розширенні уявлень про процеси створення музичних вистав на кону «Березоля» 1920-х рр. На прикладі оперети «Мікадо» окреслено стилістичні особливості розважальних жанрів того часу та схарактеризовано прийоми commedia dell'arte як домінантні смислотворчі чинники у роботі акторів Й. Гірняка й М. Крушельницького у цій виставі.

Висновки. Беручи до уваги співпрацю Гірняка–Крушельницького у багатьох березільських виставах («Пошились у дурні» (1924), «Золоте черево» (1926), «Король бавиться» (1927) тощо) слід наголосити, що цей яскравий дует остаточно сформувався саме у виставі «Мікадо». Феномен їх успішної співпраці полягав у гармонійному поєднанні комізму, ексцентрики, психологічної глибини й тонкого інтуїтивного відчуття естетики commedia dell'arte.

У процесі розгортанні цієї теми потрібно зауважити, що нові грані акторської співтворчості Й. Гірняка й М. Крушельницького розкрилися у виставі-ревю «Алло, на хвилі 477» (477 — довжина хвилі, з якої подавались трансляції тодішнього харківського радіо) за текстами О. Вишні, М. Йогансена, М. Хвильового (прем'єра 9 січня 1929 року). Постановники — молоді режисери Б. Балабан, К. Діхтяренко, Л. Дубовик та В. Скляренко — мали на меті створити різножанрове дійство з елементами буфонади, пантоміми, куплетів, щоб знову, після «Мікадо», актуалізувати питання щодо створення в Україні театрів сатири, оперети, естради. Загалом же, апробація у практиці березільських акторів музичних жанрів була пов'язана з репертуарною політикою театру. Лесь Курбас прагнув втілити на сцені керованого ним театру ті моделі сценічного видовища, котрі були актуальними для європейської сцени. Як відомо, 1927 року режисер здійснив поїздку до Німеччини, де, крім вистав Макса Рейнгардта та Ервіна Піскатора, побачив виступ театру «Паризьке ревю», що викликав у нього бажання втілити щось подібне на власній сцені.

Джерела та література

1. Гірняк Й. Спомини ; [упорядкував Б. Бойчук]. Нью-Йорк : Сучасність, 1982. 485 с.
2. Гудран Ж. [Смолич Ю.]. «Мікадо» в «Березолі». *Нове мистецтво*. Харків, 1927. №16. С. 2-4.
3. Єрмакова Н. Валерій Інкіжинов у «Березолі». *Аркадіа*. Одеса, 2005. № 2. С. 6-13.
4. (ік). [Костецький І.] Контур, степ і доля : Валерій Інкіжинов розповідає про свою працю в театрі Леся Курбаса / (ік) ; [В. Інкіжинов]. *Танюк Л. С*. Твори : у 60 т. Т. 7 : Щоденники, 1963 р., січень-червень. Київ : Альтерпрес, 2006. С. 569-578.
5. Иволгин В. Оперетта «Микадо» в театре «Березиль». *Вечернее радио*. Харків, 1927. 14 апр.
6. (194). Курбас Л. Березіль : із творчої спадщини; [упоряд. М. Лабінського; передмова Ю. Бобошка]. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
7. Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001). Львів, 2007. 448 с.
8. Рулін П. На шляхах революційного театру. Київ : Мистецтво, 1972. 352 с.
9. Танюк Л. С. Мар'ян Крушельницький : Школа образного перевтілення, заповідана Курбасом. Київ : Либідь, 2007. 358 с.
10. Черкашин Р. О., Фоміна Ю. Г. Ми – березільці : театральні спогади-роздуми ; [упор., примітки В. Собіянського, передмова Н. Єрмакової]. Харків : Акта, 2008. 347 с.

References

1. Hirniak, Y. (1982). Memories; [uporiadkuvav B. Boichuk]. New-York : Suchasnist. 485 [in Ukrainian].
2. Hudran Zh. [Smolych Yu.] (1927). «Mikado» in «Berezil». Nove mystetstvo. Kharkiv. №16. S. 2-4 [in Ukrainian].
3. Yermakova, N. (2005). Valerii Inkizhynov in «Berezil». Arkadia. Odesa. № 2. C. 6-13 [in Ukrainian].
4. (ik). [Kostetskyi I.] (2006). Contour, steppe and fate: Valer y Inkizhynov tells about the labour in the theatre of Les Kyr bas / (ik) ; [V. Inkizhynov]. Taniuk L. S. Tvory : u 60 t. T. 7 : Shchodennyky, 1963 r., sichen-cherven. Kyiv : Alterpres. S. 569-578 [in Ukrainian].
5. Yvolhyn, V. (1027). Operetta «Mikado» in the teatre «Berezyl». Vechernee radyo. Kharkiv. 14 apr. [in Russian].

6. (194). Kurbas, L. (1988). Berezil : from a creative inheritance; [uporiad. M. Labinskoho; peredmova Yu. Boboshka]. Kyiv : Dnipro. 518 [in Ukrainian].
7. Palamarchuk, O. (2007). Musical presentations of the Lviv t heatres (1776–2001). Lviv. 448 [in Ukrainian].
8. Rulin, P. (1972). On the ways of revolutionary theatre. Kyiv : Mystetstvo. 352 [in Ukrainuan].
9. Taniuk, L. S. (2007). Marian Krushelnytskyi: School of vivi d reincarnation, bequeathed by Kurbas. Kyiv : Lybid. 358 [in Ukrainian].
10. Cherkashyn, R. O., Fomina, Yu. H. (2008). We are bereziltsi: theatrical remembrances-reflections ; [upor., prymitky V. Sobiianskoho, peredmova N. Yermakovoi]. Kharkiv : Akta. 347 [in Ukrainian].