

Гринишина Марина Олександрівна,
доктор мистецтвознавства, старший науковий
співробітник, завідувачка кафедри режисури та
майстерності актора. Київський національний
університет культури і мистецтв, Київ

Maryna Grynyshyna,
Doctor in Art Studies, Senior Researcher, Chief
of the Department of Directing and Actor's
Skill. Kyiv National University of Culture and
Arts. Kyiv, Ukraine

НОВІТНЯ МУЗИКОЛОГІЯ ТЕАТРУ ЛЕСЯ КУРБАСА 1910–1930-х РОКІВ

Анотація. У статті здійснено спробу комплексно дослідити роль музичного мистецтва у формуванні феномену Театру Леся Курбаса та у становленні першої режисерської школи новітньої української сцени. На підставі здійсненого аналізу історичних джерел і сценічних робіт майстра та його учнів доведена їхня спільна модерна та авангардистська мистецька орієнтація з рядом українських композиторів, залучених до співпраці над виставами Молодого театру і «Березоля».

Ключові слова: музикологія, феномен, Театр Леся Курбаса, образ вистави, симфонізм, полістилізм, новітні театральні форми.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Попри те, що музичне мистецтво зіграло справді важливу роль у формуванні феномену Театру Леся Курбаса та у становленні першої режисерської школи новітньої української сцени, цьому питанню не приділялося достатньої уваги у сучасній вітчизняній театрології. **Актуальність** дослідження визначається недостатньо глибоким вивченням відповідної проблематики, відсутністю системного аналізу концептуальних основ, належним чином сформованого контексту та об'єктивних оціночних суджень.

Мета статті полягає у презентації багатоаспектної музикології Театру Леся Курбаса як визначального чинника його перетворення на феномен вітчизняного сценічного мистецтва першої третини ХХ ст. та у доведенні спільної модерної й авангардистської мистецької орієнтації майстра та його учнів і ряду українських композиторів, залучених до співпраці над виставами Молодого театру і «Березоля».

Методологія дослідження базувалася на міждисциплінарному (театрознавчо-музикознавчому) підході до теми і включала описовий, компаративний та історико-контекстуальний методи.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Українське театрознавство від початку нинішнього століття збагатилося значною кількістю досліджень творчого шляху Леся Курбаса. Проте серед чималої кількості дописів різного формату і жанру питанню ролі музичного мистецтва у режисерських шуканнях митця та учнів його режисерської школи присвячено лише нарис Я. Леоненко та Г. Фількевич у «Нарисах з історії театрального мистецтва України ХХ століття» (К., 2006). Вітчизняні музикознавці, які займаються питаннями музичного театру, часто-густо зосереджуються на співпраці українських композиторів (Р. Глієра, Ю. Мейтуса, П. Козицького та ін.) з театральними колективами, очолюваними Л. Курбасом.

Виклад основного матеріалу. Музикологію Театру Леся Курбаса варто розглядати у кількох взаємопов'язаних вимірах: по-перше, як чинник творчого пошуку – тобто відносно одного з найважливіших питань естетичної теорії режисера – питання ритму; по-друге, як чинник процесу формування професійних компетентностей режисера в його співпраці з автором музичного оформлення вистави; по-третє, як структурний елемент сценічної дії – музиці належала виняткова роль у більшо-

сті вистав майстра та його учнів; по-четверте, як передумову становлення в Україні новітніх форм музичного театру та естрадних шоу.

У щоденникових записах періоду *Кийдрамте* Л. Курбас називає «загальноритмічні ознаки» серед характерних рис свого *нахилу*. Його формуванню, безперечно, сприяли піаністична освіта режисера, вміння *читати з листа* і любов до імпровізації. Не маючи умов для повноцінної професійної діяльності (очолювана ним трупа того часу колесить містами і селами Білоцерківщини та Уманщини), він наразі будує підвалини власної сценічної концепції, зокрема зазначаючи, що у виставі не має бути «ні моменту неподвижного – пливуча річка. Наслідок – потреба музичної ритміки» (Курбас, 1988, с. 31). З інших тогочасних нотаток можна зробити наступний висновок: самий творчий акт режисер розглядає як спосіб «засобами розміру, ритму і т. п. добитися в іншого активності в напрямку інтуїтивного схоплення і переживання речі, вираженої в символі, якою вона є в суті – в космічному, якою вона є в нас». Тобто ритмом він ув'язує між собою базові чинники мистецького процесу: «Краса там, де є яскравий ритм <...> Краса є там, де є близькість до органічної цілості в пов'язанні груповому – тіл (ритмів у ритмі), ліній (у ритмі)» (Курбас, 1988, с. 37). 27 червня 1920 р. Курбас робить інший симптоматичний запис у щоденнику, в якому він призначає музику – основного носія ритму та ідеалу гармонії у мистецтві – бути визначником *актуальності* сценічного витвору: «Все це тому, що все, що в мистецтві є в часі, те стриміти мусить до ідеалу і музики. Відділить театр від музики здається абсолютно неможливим, тому що музика основна й типічна для відчуття в часі» (Курбас, 1988, с. 32).

Високу ритмічну культуру виконання Л. Курбас поцінював як одну з основ, ба більше – сутність акторської майстерності. Переконаючи членів режисерського штабу Мистецького Об'єднання «Березіль» у необхідності свідомого підходу до творчої роботи, він наводив приклад з акторської практики видатного австро-німецького виконавця Йозефа Кайнца, який, словами В. Чистякової, «був не лише улюбленим актором» майстра, а й, «що найголовніше, – його учителем» (Чистякова, 1991, с. 244). Зі свого боку, Л. Курбас, називаючи австрійського виконавця «незрівняним майстром акторського мистецтва», так визначав складові його «блискучої, віртуозної техніки»: «інтелектуальність плюс емоційність та дивовижне почуття міри (ритм) у поєднанні із смаком». За українським режисером, індивідуальність Й. Кайнца «була ске-

рована на ритм слова; і якраз тим словом, будуючи його у відповідному ритмі, він надавав своїй появі відповідного характеру. Це був величезний майстер, колосальної культури майстер, який на кожному спектаклі викликав у нас цілком інші уявлення» (Курбас, 1988, с. 117).

Вочевидь Л. Курбас вважав своїм обов'язком очільника сценічного колективу розвивати музичну освіченість *молодотеатрівців*, а згодом і *березильців*, аби вони могли застосувати цю науку у роботі над сценічним образом. Зосібно Гнат Ігнатович згадував, як у студійні часи *Молодого театру* Курбас сідав за піаніно і «починалися години імпровізацій під музику, що ми особливо любили. Ці години, як ніщо інше, допомагали нам, виявляючи почуття, викликані музикою, переступати межі стриманості перед очима сторонніх, що так часто і подовгу зберігає найцінніше в акторі – його безпосередність. Разом з тим ці години дуже допомагали нам робити перші кроки в одному з найважливіших ступенів акторської творчості – набувати вміння бачити себе збоку, наче очима глядачів» (Ігнатович, 1969, с. 124).

Він докладав неабияких зусиль, аби актори його Театру могли щонайкраще засвоїти науку складних музичних форм і стилів. Приміром, перед початком роботи над «Газом» Г. Кайзера (1923) Л. Курбас запросив автора музики до вистави Анатолія Буцького попрацювати з трупою, щоб у «живому спілкуванні з цікавою розумною людиною» *березильцям* було легше усвідомити те, що «важко зрозуміти теоретично». Віра Авдієва свідчила, що композитор навчив їх «читати симфонічну партитуру» і як їм було легко надалі «проводити репетиції вистави “Газ”, що за стилем постановки була симфонічним твором» Авдієва, 1969, с. 149).

Ось чому свідки вистав і рецензенти неодноразово зауважували музично-ритмічну й словесно-пластичну вправність провідних курбасівських виконавців, яка допомагала їм максимально виразно окреслювати сценічний характер. Скажімо, В. Галицький назвав *мистецьким дивом* трагічно-гротесковий образ шинкаря Лейби, створений А. Бучмою у «Гайдамаках» за Т. Шевченком (1920):

А вершину дива утворювали дві пісеньки, які він співав під шаблями польських панів. Не співавши, а голосити хотілося старому шинкареві, його душу заповонив страх за долю красуні дочки... З його здавленого горла судомливо виривалося щось хрипке: “Була собі Гандзя... каліка небога...”. Пани кричали: “Веселу давай!”. І після паузи, зібравши рештки сил, шинкар примушував себе танцювати. “Перед паном... Федором... і задком, і передком... перед... паном... Федорком”. Ні, Буч-

ма не танцював – він майстерно показував танець <...> Його конвульсивні, рвучкі рухи містилися у собі заряд трагедійності (Галицький, 1984, с. 168-169).

З часу «Молодого театру» особлива увага до ритмічного ладу вистави характеризуватиме режисерський метод Л. Курбаса. В. Василько стверджував, що одна з емблематичних вистав трупи – «Цар Едіп» за Софоклом (1918) – це той випадок, коли режисер домігся музичного звучання дії без використання власне музики: «Над усім панував надзвичайно чіткий ритм. Хоч музики у постановці не було, але вистава була надзвичайно музикальною за своїм внутрішнім ритмом, музикою в голосоведенні і пластиці» (Василько, 1984, с. 124). Актриса П. Самійленко зауважувала, що сама ідея постановки «Царя Едіпа» полягала у наданні «ритмічної концепції» «цілій п'єси з її вічною мораллю, з її стихійними страстями людської душі», у втіленні «в музично-ритмічних формах» «хаосу людських переживань, піднесення і падіння душ, трагедії їх, одвічної боротьби людини з волею богів» (Самійленко, 1970, с. 44). Л. Курбас тут вперше застосував ритмічний речитатив як форму репрезентації колективної дійової особи – Хору. «Хор відбиває відповідними акордами ті чи інші почування пройнятих трагедією душ царя Едіпа й інших головних персонажів п'єси. Ритмічним речитативом хтось один з хору передає жах царя Едіпа перед неминучим чи якимсь іншим почуванням, потім в тон підхоплюють речитатив двоє, четверо, нарешті, одна половина хору і весь хор», – пригадував Яків Савченко (Савченко, 1918). Цей спосіб надалі визначатиме жіночий гурт *Десять слів поета* у «Гайдамаках» Т. Шевченка або увиразнюватиме групи незаможників і куркулів у кількох епізодах «Диктатури» І. Микитенка (1930).

С. Бондарчук апелював до іншої *молодотeatрівської* роботи Л. Курбаса – «Молодості» М. Гальбе – як до драматично-сценічної структури, сформованої за законами побудови музичного твору. Уся вистава звучала «як гармонійний квінтет», і цьому насамперед сприяв «ритмічний лад всієї вистави. Лесь Курбас скомпонував дію за принципом музичної композиції». Це означало, що «робота Курбаса-режисера, усіх виконавців у дії, слові, жестах і сценічній поведінці відзначалася стрункістю ритму» (Бондарчук, 1991, с. 125).

Багато років потому, згадуючи своє виконання ролі Кума, Й. Гірняк наголосить на особливому музичному звучанні «Народного Малахія» М. Куліша (1928) — вистави, що демонструвала повністю сформований індивідуальний режисерський стиль

Л. Курбаса, в чий системі музика була одним із найважливіших смислоутворювальних компонентів. Згадуючи їхню сцену з М. Крушельницьким, виконавцем ролі Малахія Стаканчика, актор писав:

Моїм завданням було скоріш усього засвоїти інтонаційну партію слова і мови Кума, яка не сміла випадати з ритму й мелодії звукового дійства. Найменше відхилення від музичного звучання руйнувало б і дисонувало б симфонічну партитуру дії. Фізичне тривання в образі й 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 руйнувалася найменшим відхиленням від режисерської партитури. Завдання актора було перебороти і достроїти свої зовнішні та внутрішні данні до музики всієї вистави <...> На основі Кулішевого слова, його ж інтонації та ескізу звукового образу, режисер (цього разу й композитор) відтворював неповторну симфонію мови, звуку слова і духу української людини. Все це було органічно пов'язано з рухом, жестом і внутрішнім та зовнішнім станом кожного персонажа (Гірняк, 1982, с. 289).

Зрозуміло, таке широке ведення справи у Театрі Л. Курбаса було можливим лише за участі українських музичних діячів. Сторінки вітчизняної театральної музики писалися тут у співпраці з Наумом Прусліним, Рейнгольдом Глієром, Михайлом Вериківським, Леонідом Ентелісом, Пилипом Козицьким, Юлієм Мейтусом та рядом інших композиторів.

Наум Пруслін (1877–1943) – перший композитор, який працював з «Молодим театром» Л. Курбаса на постійній основі. Його робота почалася зі створення музичного оформлення драматичної поеми «Іван Гус» Т. Шевченка (1919). Постановочно-музичне вирішення цієї частини «Шевченкового вечора» Л. Болобан оцінив так: «В рамках суто драматичної сцени він сміливо залучав оркестрову симфонічну музику та хоровий спів, створивши, отже, дивовижний зразок синтетичної вистави. Дивний і, як мені здається, неперевершений ще по сей день» (Болобан, 1969, с. 108). Далі Н. Пруслін долучився до роботи над «Гайдамаками» Т. Шевченка — написав музику до фіналу і диригував оркестром на прем'єрному показі «Шевченківської вистави» (1920).

Автором музики до Шевченкових «Гайдамаків» Першого драматичного театру УРР ім. Т. Шевченка (1920) був відомий композитор, диригент, викладач Київського музичного училища, професор і

директор Київської консерваторії Рейнгольд Глієр (1874–1956). Це – перша вистава Л. Курбаса, де музика грала виняткову роль в організації сценічної дії, була вагомим компонентом її естетико-художньої фактури. Запрошений до співпраці, Р. Глієр написав «шість номерів: увертюру, пролог-пантоміму, пантоміму зустрічі Яреми з Оксаною, фінал першої дії, антракт перед третьою дією, сцену бою, а також все оркестрував. Всі ці номери є оригінальними симфонічними творами, і саме вони відгравали велику роль у музичній атмосфері постановки» (Василько, 1984, с. 164). Курбас доповнив симфонічні фрагменти народними і композиторськими піснями: «Ой, літа орел...», «Пісня про Швачку», «Од села до села...» М. Лисенка, «Гей, нащо ви, славні брати гайдамаки, засіяли трупом степи та байраки...» К. Стеценка та «А в нашого Галайди...» Н. Прусліна. Пісні у виконанні кобзарів, гайдамаків і жіночого хору або підтримували настрій масового (кобзарський спів під час *червоного бенкету*) чи одноосібного (монолог Благочинного – О. Загарова на тлі хорового виконання «Ой, зійшла зоря вечорова») епізоду, або ж суперечили йому (віддалена мелодія козачка «Од села до села...», під яку гайдамаки святкували тимчасову перемогу, а Гонга – І. Мар'яненко ховав убитих ним дітей).

Випускник Київської консерваторії, учень Р. Глієра та Б. Яворського, ректор Київського музично-драматичного інституту (1920–1924), Анатолій Буцький (1892–1965) очолював музичну станцію Мистецького об'єднання «Березиль», читав лекції *березильцям*, писав музику до вистав і диригував оркестром театру. Він був автором музики до вистав «Газ» Г. Кайзера, «Джیمмі Хіггінс» за Е. Сінклером (обидві – 1923), «Макбет» В. Шекспіра (1924), «Жакерія» за П. Меріме (1925, разом з М. Вериківським).

Взявши за *матеріал* «Газ» Г. Кайзера, Л. Курбас провів *аналітичну роботу*, що складалася з трьох *формальних моментів*: перший стосувався пластики, другий – мовлення, третій – організації музичного плану дії та ритмічної основи окремого образу (Курбас, 1988, с. 142). Режисер вибудовує цілу виставу, взуваючись на принципи будови музичного твору. Вистава розпочиналася «Інтермедією-машиною», де вбрана у прозодяг масовка на позір відтворювала роботу велетенського механізму. Гурт робітників ритмічною ходою рухався крізь сцену. Люди йшли, поклавши ліву руку на плече того, хто йшов попереду. Тієї ж миті лунали перші музичні такти. «На тлі струнних інструментів – дрібних частин машини, все сильніше і сильніше, вливаючи життя в їхні монотонні звуки, стають

ритмічні удари музичних інструментів – важелів. Їхня стрімкість зростає...» (Лазоришак, 1923). Поступово оркестровий темп прискорювався, одночасно пришвидшувався рух робітничого гурту, разом із музикою символізуючи пуск заводських механізмів.

Зінаїда Пігулович згадувала: «Дійові сцени з масою людей звучали радше, як оркестр, що виконує симфонію, оскільки їх було ніби зсунуто в інший шар сприйняття – ближчий до музичного» (Пігулович, 2014, с. 173). Тож, аби витлумачити свій задум творчій групі вистави, режисер цілком логічно вдавався до музичних аналогій. Так, він вимагав від учасників масових сцен «чіткішої фіксації партитури рухів», глибокого осмислення «виконання кожної партії», адже кожен «хто брав участь у масовках, повинен був розуміти себе як музичний інструмент з багатим діапазоном звучання. Кожен у заданому ритмі рухів вливається в симфонічне звучання цілого» (Авдієва, 1969, с. 151). Вправно використовуючи музичний матеріал та шуми, Л. Курбас створював на додачу до зорового й слуховий образ, потрібний для глядацького розуміння ключових сцен спектаклю. Так, в епізоді вибуху газу відчуття неминучої трагедії досягалося кресцендо у музиці та наростаючим гулом машин і механізмів – здійснитим ураганом какофонії звуків, що передувала власне вибуху (Савченко, 2015, с. 41–42). Далі конструкцією котилися *трупи* робітників, і все завмирало. Заключним акордом жажливої катастрофи у цілковитій тиші з колосників на підлозі сцени спадали трикутні завіси, ніби поховальним саваном вкриваючи конструкцію з розкиданими по ній тілами. У сцені мітингу режисер «завдяки підтримці гуртового звуку і шуму усіх компонентів вистави: масових голосів, звуків оркестру і шумових засобів» (Гірняк, 1982, с. 155), – створив образ величезного натовпу, у такий спосіб значно збільшивши змістовний обсяг сценічного дійства.

Тогочасні рецензенти «Газу» Г. Кайзера у «Березолі» першими засвідчили особливу роль музики, що місями ставала окремою дійовою особою вистави. Зокібно А. Верхотурський писав таке: «Цікава музика А. Буцького являє собою складовий елемент у п'єсі, дійвову особу. Вона не лише стимулює, супроводжує і доповнює, але виступає цілком самостійно у тих випадках, переважно коли динамічна база нового мистецтва діє без слів: якщо в рухах відображаються трудові процеси фабрики, то галас, дисгармонію і характерні ритми фабрик відображає оркестр» (Верхотурський, 1923). П. Козицький, якому належала спроба аналізу музичного вирішення вистав «Березоля», стверджу-

вав, що «Газ» Г. Кайзера і «Джиммі Хіггінс» за Е. Сінклером – це «перші прояви урбаністичної, індустріальної музики на Україні», адже до того в українському театрі не було «зображення руху машин звуком». Але головна заслуга А. Буцького, вважав його колега по цеху, полягала у тому, що «ця музика була органічно поєднана з цілою виставою. Вона не була ілюстрацією, вона була звуковим компонентом єдиного сценічного образу. Задум режисера знайшов у композитора відповідні фарби» (Козицький, 1932).

Викладач Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка та Київської консерваторії, художній керівник Українського національного хору, співзасновник, керівник хору-студії та голова Товариства ім. Миколи Леонтовича, композитор, диригент, Михайло Вериківський (1896–1962) приєднався до колективу МОБу в його останній київський сезон. Він почав з музичного супроводу святкової вистави «Прокламація сезону», до якої написав увертюру у формі попури, складену з низки музичних мелодій-цитат, що подавались у тій послідовності, в якій персонажі (Академік, Просвітянка, Революціонер, Поет-ремісник та ін.) з'являлися на сцені. Музичні характеристики кожного персонажа були влучними і дотепними, в їх основу композитор поклав знані тогочасною аудиторією мелодії. Увінчувала виставу у популярному того часу жанрі *параду* персонажів триумфальна кода увертюри (Леоненко, Фількевич, 2006, с. 330, 334).

Наступною роботою М. Вериківського (спільно з А. Буцьким) став музичний супровід спектаклю «Жакерія» за П. Меріме у режисурі Бориса Тягна. Обраний постановником жанр історичної хроніки було реалізовано у низці коротких епізодів, в яких відтворювався зорово-слуховий характер доби (Вериківська, 1999, с. 208). Свідок вистави, В. Галицький згадував: «Я був вражений мистецтвом театру створювати образ епохи. Особливий ритм руху мас, пристрасність та релігійна ревність перетворювали кін на бунтівну середньовічну Францію» (Галицький, 1984, с. 168-169). Головним героєм «Жакерії» був народ, чиє зображення спиралося на два основні принципи, поширені у «Березолі»: «У сценах повстання селянська маса виступає як одне ціле, яким володіє єдина пристрасть – втілення революційної стихії. У сценах, що передують заколоту та йдуть за ним, маса індивідуалізується, розпадається» (Чечель, 1993, с. 71).

Для увиразнення характерних рис колективного героя вистави Б. Тягно слушно обрав музично-пластичні засоби. Зокрема у першій дії одним з найяскравіших був епізод сільського свята. Його

епіцентром став танок, в якому брали участь мало не усі селяни. Танцівники ритмічно рухалися сценою, утворюючи три симетричні кола. Їхню пластичну та ритмічну згуртованість підтримувала пливка гармонія музичного супроводу. У фіналі від неї не залишалося й сліду, в музиці так само, як і в селянській масі, запанували дисгармонія і хаос. Одну з кульмінаційних сцен теж було вирішено музично-танцювальними засобами:

Лунають радісні вигуки, які переходять у щось, що віддалено нагадує пісню. У такт її внутрішній мелодії починається своєрідний танок, не схожий з танком селян у мирні дні в першій дії. На передньому плані сцени, на всій її ширині, стоячи на місці, шалено хитаються дванадцяттеро селян. Це ритмічне розгойдування схоже на первісний ритуальний танець. Блищать очі, губи розтягнуті в посмішці-гримасі. Здиблені ритми панують у цій оргії смерті. Перехресне світло прожекторів висвічує обличчя, множить зазубрини готичних арок – символи зверхності інстинкту над розумом і відчайдушного прагнення вирватися із темряви рабства (Чечель, 1993, с. 75).

У зауваженнях до постановки «Напередодні» (літературний колаж Л. Курбаса за п'єсами О. Поповського та А. Піотровського) (1925) очільник «Березоля» так визначив жанр майбутньої вистави: «Особлива революційна містерія, без богослужіння (без містики). Це, до певної міри, революційна літургія» (Курбас, 1926). Відповідно до обраного жанру, поміж формоутворювальних компонентів якого музика посідає вагоме місце, деякі епізоди спектаклю будувалися за її законами. Сценограф вистави Д. Власюк у спогадах наводив приклад епізоду розстрілу, який ішов

на контрасті співу молитви <...> з кількаразовим вторгненням у молитву фальцету офіцера, його злими вигуками наказу і нещадним у своїй об'єктивності тріском гвинтівкових затворів. Чергування в певному ритмі молитви й хвилин загрозливої тиші з тріском затворів, з короткими багатозначними репліками створювало відчуття тривоги й наближення чогось неминучого, страшного. Таке чергування різних елементів являло собою наче якісь своєрідні сценічні синкопи (Власюк, 1969, с. 229-230).

Маємо підстави стверджувати, що Л. Курбас застосував у «Напередодні» ті самі технології організації сценічної дії, що й у «Гайдамаках» за Т. Шевченком і «Газі» Г. Кайзера, коли музика і ставала безпосереднім учасником дії, й в окремий спосіб впливала на глядацькі враження і відгуки зали на те, що відбувалося на кону.

Композитор Леонід Ентеліс (1903 – 1978) – організатор першого київського джаз-банду, обіймав посаду завмузу у Мистецькому об'єднанні «Березіль». Дехто з *березильців* був знайомий з ним від часу навчання у Київському муздраміні, де «зовсім молодий, вродливий, синьоокий і тендітний» викладач мав навчати студентів музичної грамоти. Проте замість цього, згадував Роман Черкашин, він «цікаво, у доступній нам формі розкривав історичну еволюцію ладо-тональної системи музичного мислення. Це допомогло зрозуміти відмінну від класичної мову музики ХХ сторіччя. Завдяки Леонідові Ентелісу я із захопленням сприймав твори Ігоря Стравінського, Бели Бартока, Альбана Берга, Сергія Прокоф'єва, Дмитра Шостаковича» (Черкашин, Фоміна, 2008, с. 25). Л. Ентелісу належить музичний супровід дії у виставах *актуальної* форми, які дали поштовх широкій дискусії у тогочасних мистецьких колах стосовно утворення новітньої української оперети та естради. Йдеться про класичні комедію-водевіль «Пошилися у дурні» М. Кропивницького у постановці Ф. Лопатинського та сатиричну комедію «За двома зайцями» М. Старицького, реалізовану В. Васильком (обидві – 1924), і сучасну сатиру «Шпана» В. Ярошенка, режисовану Я. Бортником (1926).

На думку режисера-*березильця* Павла Берези-Кудрицького, випускаючи на кін «цілковито перелицьовану <...> старовинну комедію» М. Кропивницького, Ф. Лопатинський вирішував завдання, «порушені умовами НЕПу» – «дати репертуар, що відображає наш побут, розкриває і висміює його негативні сторони та проектує нові його форми у майбутнє» (Береза-Кудрицький, 2008, с. 24). Проте, згідно з проклямованим Л. Курбасом мистецьким курсом очолюваного ним театрального об'єднання, вистава мусила бути актуальною не лише за змістом, а й за формою. Тож, використавши сценарій В. Ярошенка, в якому за допомогою злободенних реплік і змінених соціальних характеристик провідних персонажів було осучаснено класичний український водевіль, режисер обрав популярний у першій половині 1920-х рр. у радянському та європейському театрі тренд *циркізованого* видовища. Це означало максимальне уподібнення сцени манежу, використання циркового устаткування, клоунське вбрання персонажів, ігрові мізансцени і різноманітні трюки та акробатичні номери, виконані акторами. Цей багаточасаровий ідейно-естетичний зміст вистави, який співвідносився з елементами як традиційної, так і новітньої національної культури, також унаочнював музичний супровід дії. Й. Гірняк, один з виконавців ролі Кукси, згадував:

З лівого боку арени примістилася група циркових прислужників, які одночасно творили обов'язкову циркову оркестру. Вони грали на гребнях, окаринах, примітивних дудочках і різних дитячих калаталах. Збережено музику й пісні Кропивницького, тільки оркестрування було змодифіковане відповідно до згаданих інструментів. Усі пісні, дуети, сольові партії виконувалися під супровід цієї оркестри (Гірняк, 1982, с. 211).

Здійснювати власний задум «За двома зайцями» за М. Старицьким В. Василько почав у традиційний для *березильського* кону спосіб – зі створення (за участі колеги-лаборанта Хаїма Шмаїна) каркасу сценарію, провідною темою якого був неп – «злободенне на той час соціально-політичне явище, яке мало свою специфічну атмосферу, свої драматичні ситуації, своїх дійових осіб» (Василько, 1984, с. 242). Трохи згодом В. Ярошенко доповнив його репліками та діалогами, проте фабульного розвитку сценарій не передбачав, натомість окремі сцени, подібні до мюзик-хольних номерів, тут ув'язувалися між собою лише повсюдною присутністю головного героя – Свирида Голохвостого (Й. Гірняк). Однак, судячи зі спогадів виконавця чільної ролі, В. Василькові таки вдалося, як-то кажуть, звести до спільного знаменника «півтора десятка стилізаційних можливостей» (Л. Курбас, 2001, с. 416) за допомогою «одного музичного ключа і стилю»:

осучаснений текст комедії, режисерський монтаж усіх епізодів, рисунок мізансцен, ритм усієї п'єси та її динаміка, освоєні й пережиті усіма виконавцями головних та епізодичних ролей – творили одну багатозначну гармонію. Це було досягнуто монолітним ансамблем єдиної думки і школи <...> У виконанні все – від головного до найменшого епізоду – було яскраве і гармонійне (Гірняк, 1982, с. 216).

«Шпана» В. Ярошенка (1926) – інша вистава мюзик-хольного типу, в основу якої, проте, покладено текст сучасного автора. Її ідейно-художнє значення у репертуарі «Березоля» встановив авторитетний П. Рулін: «Після цього історичного ставлення («Напередодні» – М. Г.) перейшов театр до комедії, чи то реву, огляду. Пішов він цим назустріч прагненням широкої публіки до видовища легкого та веселого, такого, що не зворушить думки гаслами, що дає відпочити в сміхові» (Рулін, 1926, с. 73). Однак, відповідаючи на запит глядацьких верств, режисер-дебютант Януарій Бортник водночас не забував дотримуватися принципового *березильського* курсу на обов'язкову експериментальність кожної вистави. У випадку «Шпани»

це було симбіотичне застосування європейських і вітчизняних технологій: персонажі-маски, слуги просценіуму (дзанні) та техніка імпровізації від *commedia dell'arte* поєднувалися з вертепними інтермедіями. Звісно, така комбінаторна стилістика вимагала від режисера вправності та досвідченості, яких Я. Бортнику все ж таки бракувало. Відтак йому не вдалося узгодити між собою власне драматичні та інтермедійні епізоди, що й засвідчив Ю. Смолич: «Видно, постановник дуже відчув усю нікчемність п'єси, коли, дбаючи за змістовність, нагрузив її ще й кількома додатковими показами. Хоч і не позбавлені ці покази дотепності, та проте не всі вони пішли на плюс виставі <...> Вони тільки обтяжили спектакль, розтягли дію та загальмували її прискорений темп» (Гудран, 1926, с. 8). Самі ж інтермедії, які здебільшого мали дивертисментний характер і в яких режисер використовував музичні та танцювальні елементи, викликали порівняно прихильніше ставлення рецензентів. Зокрема Х. Токар зауважив:

Театр показав нам героїв п'єси та їм подібних персон у різних станах. Ми їх спостерігали на дещо розтягнутому, проте вдалому та модному зараз диспуті “Родина і шлюб”. Ми їх бачили на спиритичному сеансі (влучно й міцно зробленому), наперченому злобою дня – українізацією <...> Не пощастило тільки прекрасному за задумом революційно-фокстротному епізоду <...> І лише наприкінці епізоду промайнув вдалий момент – “Фокстрот лежачи” (Токар, 1926, с. 6).

Після виходу на кін «Шпани» В. Ярошенка–Я. Бортника П. Рулін, не віддаючи переваги жодній з трьох зазначених вище вистав та акцентуючи недоліки кожної з них, констатував, однак, що нові «спроби музичного оформлення, що в деяких виставах практиковані (шумова оркестра, робота Л. Ентеліса), яскраві й промовисті строї (В. Шкляєв), низка розважливих сценічних трюків – усе це робило з цих вистав видовища, що приваблювали широкі верстви глядача, промовляючи до нього як сатиричним змістом, так і загальним мажорним своїм тоном» (Рулін, 1932, с. 107). Ця заява провідного українського театрознавця посутньо підтримувала ідею Л. Курбаса щодо необхідності фундувати в Україні мережу державних музично-театральних закладів. Йшлося зокрема про оновлену українську оперету, яка «повинна вирости з того типу театру, що зараз найбільш потрібний – це театр сатири» (Курбас, 1988, с. 302-303), – вона мала водночас задовольнити певний попит тогочасної публіки на вистави *легких* жанрів і розширити територію існування новітньої вітчизняної сцени.

Пошуки *березільської* режисури у цьому керунку сприймалися багатьма критиками і практиками як створення передумов і підготовка кадрів для українського музично-драматичного театру малих форм. Ю. Смолич писав:

Ось уже понад два роки, як у мистецьких колах точаться мляво балачки про український театр сатири, про естраду українську та музкомедію. Нам здається, “Шпана” остаточно довела, що сили до організації такого театру дозріли. Бо в “Шпані” маємо ми паростки й оперети української, і театру сатири (це насамперед), і естради. Більше – українського цирку. Хіба не культивував клоуна М. Крушельницький? Того українського клоуна, що кажуть не було й нема на Україні. Хіба нема чого повчитися цирковим естрадникам в ексцентрика Б. Балабана <...> Справа утворення української естради має знову повстати. І передовсім за неї мусить подумати “Березіль” (Гудран, 1926, с. 8-9).

Співпраця «Березоля» з композитором, музикознавцем, викладачем Муздраміну ім. М. Лисенка та Київської консерваторії, співзасновником Музичного товариства ім. М. Леонтовича, головою Вищої музичної ради Наркомосу УРСР Пилипом Козицьким (1893–1960) розпочалася з переїздом театру до Харкова. Композиторський дебют митця стався у виставі «Седі» Д. Колтона за С. Моемом, яку 1926 р. поставив у «Березолі» учень Вс. Мейєрхольда Валерій Інкіжинов. На твердження сучасних музикознавиць, для «донесення ідеї сценічного твору Козицький вдався до застосування лейтмотивної системи, що сприяла композиційній цілісності спектаклю. Основні художні образи, рельєфно виписані у Моема, знайшли музичне вирішення композитором. Це лейтобрази Седі, Девідсона, туземців і дощу» (Леоненко, Фількевич, 2006, с. 335).

Далі був «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого у постановці Ф. Лопатинського (1927), який мав усі ознаки *транзитивного* спектаклю: він засвідчив перехід *березільської* режисури до інших стильових координат, визначених очільником театру як *експресивний реалізм*, заодне сконкретизувавши принципи її *пом'якшеного* підходу до *старої* п'єси. Так, донедавна один із найщиріших апологетів *лівого* театру в Україні нині звертав увагу насамперед на історичну достовірність подієвого ряду та протистояння соціальних і національних сил, вдало змальоване й загострене І. Карпенком-Карим, відтак – на акторський *потенціал* класичного твору. «Кожний персонаж п'єси – жива, повнокровна, з м'ясом та кістками, рубенсівська, коли можна так сказати, фігура. Кожна роль – надзвичайний

матеріал для зростання акторської гри, – заявляв Ф. Лопатинський в інтерв'ю кореспондентові «Нового мистецтва» перед початком роботи над виставою (Лопатинський, 1927, с. 15-16). Водночас жанр історичної трагедії, вимагав від режисера не лише турботи про ансамбль провідних персонажів – виразників основної теми спектаклю, а й розгортання, поглиблення та увиразнення усього ідейного комплексу багатофігурного епічного сценічного полотна за допомогою цілого комплексу технік і прийомів. За традицією, що її заклав Л. Курбас у минулих сценічних витворах цього типу, вагому роль у формуванні відповідного образу вистави мала відігравати музика. П. Козицький написав інтонаційно різнобарвну, сповнену фольклорними мотивами та танцювальними ритмами (полонез, мазурка) музику. Режисер вибагливо використав лейтмотиви, особливо у кульмінаційних сценах. «Під час кульмінаційного драматичного діалогу Сави і Зосі емоційним контрастом до тривожного настрою сцени звучала мелодійна українська тема в музиці Пилипа Козицького», – свідчив Р. Черкашин (Черкашин, Фоміна, 2008, с. 46). Пантомімічні епізоди, як-от сцену визискування селян шляхтою, перевдягання Горицвіта та Кульбаби у польських вартових, Ф. Лопатинський повністю поклав на музику. Композитор «Сави Чалого» прямо назвав курбасівські «Гайдамаки» за Т. Шевченком інспіратором їхньої з Ф. Лопатинським роботи над історичною трагедією І. Карпенка-Карого. Особливо це давалося взнаки в останній дії, повністю побудованій за законами контрасту. «Музична фактура цього акту була така: починалася вона старовинною колісковою піснею, що кілька разів розпочиналася і тим самим творила настрої сімейного затишку». Далі наростали «відчуття тривоги і небезпеки, що зростали для Чалого і родили у глядача почуття неминучої трагедії, нещастя. Драматизм цієї контрастивості досягає найвищої кульмінації в сцені покарання Сави на смерть його товаришами по повстанню, під час якої оркестра виконувала на “*pianissimo*” гопакову музику. Тут вжито знайомого по “Гайдамаках” засобом протиставлення драматичній кульмінації танкового мотиву і досягнуто тих само наслідків» (Козицький, 1932). Музичний критик Я. Полфьоров поцінує цей музичний епізод як такий, що «становить одне з найкращих досягнень музики до Сави і посідає в цілому в творчому активі Козицького не останнє місце»: «У цьому уривкові подано не тільки напружений емоційний стан героя, тут одночасно подано й викриття конструктивних тасмниць тлумачення усього образу в цілому: якась спазматична, напру-

жена гримаса, якісь непевні танкоподібні стрибки, якийсь своєрідний рух у статиці, начебто неспроможність перейти якусь мету – все це підносить на велику височінь цей короткий музичний епізод» (Полфьоров, 1929, с. 28].

«На сьогодні театр виховав свого композитора Ю. Мейтуса, який пройшов з “Березолем” останні роки свого путі. Давши музику до постав періоду 1927–1933 р., він зумів відчути творчу методу театру <...> Органічність побудови музично-театрального образу, далекість від еkleктизму, насиченість фарбами, виразність, промовистість, високий рівень майстерності, ось основні ролі музики Мейтуса», – виснував П. Козицький щодо співпраці композитора з *березільською* режисурою та щодо індивідуального творчого почерку молодого українського композитора (Козицький, 1932). Поміж тринадцяти вистав, до яких Юлій Мейтус (1903–1997) написав музичний супровід, особливе місце посіла курбасівська «Диктатура» за І. Микитенком (1930). Унікальну жанрову специфіку цього спектаклю точно відзначив той само П. Козицький: «“Диктатура” в Березолі є поодиноким явищем в українському театральному процесі. Це не є драматична вистава традиційного типу, це не є опера. “Диктатура” є тип театральної синтетичної вистави, в якій в органічному поєднанні подані всі компоненти театрального видовища, починаючи зі слова, фарби, убрання і кінчаючи рухом, кіном і музикою» (Козицький, 1931, с. 68).

Березілець Р. Черкашин стверджував, що музика і спів відіграли виняткову роль у перетворенні соціально-побутової драми, написаної І. Микитенком, на «монументальне музично-драматичне дійство» і піднесенні його «до трагедійного звучання» (Черкашин, Фоміна, 2008, с. 67). Починаючи роботу над виставою, Л. Курбас давав акторам *установки*, що уможлиблюють сьогоднішнє розуміння жанрово-естетичного керунку, в якому рухалося формування і втілення її концепції: «Вистава має бути повчальною і за характером свого матеріалу примушує звернутися до такої форми, як опера <...> Це буде музичне видовище, в якому драматична мова інтонується таким чином, що вона іноді може переходити в буквальні музичні інтервали. Використовуємо музику, де можна, дамо хор. Сприйняття буде більш оперове, ніж драматичне» (Верхацький, 2004, с. 116). Згідно з детальним планом режисера і за його активною участю Ю. Мейтус написав до «Диктатури» величезну партитуру, де перша картина (на заводі) вирішувалася як сонатне алегро з експозицією, розробкою й репризою, сцена весілля у Чирви-Ко-

зиря – у формі рондо, а сцени з четвертого акту із замахом на вбивство Дударя – у формі теми і дванадцяти варіацій» (Мейтус, 1972, с. 14). За ходом дії «репліки персонажів самі по собі колоритні й навіть подеколи афористичні, в особливо напружених і значних за змістом епізодах вистави переходили з розмовної мови у вокальний речитатив, а в розгорнутих монологів – у досить складні арії у супроводі симфонічного оркестру <...> Філософська забарвленість вистави найвиразніше виявлялася у монологів – аріях-роздумах на самоті головних персонажів. Із драматичними епізодами контрастно чергувалися комедійні, навіть буфонні сцени, гротескні вокальні речитативи, чародійні дуети. Мелодії й ритми підказував композитору, наспівуючи або награвши на роялі, сам режисер» (Черкашин, Фоміна, 2008, с. 67).

Вистава вражала сучасників різноманітністю музичних форм і тією вигадливістю, з якою режисер поєднував їх із іншими засобами сценічної виразності, тим самим кількісно збільшуючи їхній функціонал від «суто натуралістичного уподібнення (шум бігу поїзду) через перетворений натуралізм (спів півня, пісні п'янки, чихання), звукову апострацію (музика "заводу"), через музику-словоспів аж до музики, що відіграє роль самостійного сценічного чинника» (Козицький, 1931, с. 69). П. Козицький налічив шість варіантів поєднання музики з драматичною дією, варіативно застосовані Л. Курбасом у «Диктатурі»: по-перше, продовження в музичних образах дій актора – виконавця певної ролі, по-друге, поглиблення змісту дії, по-третє, музичне перетворення натуралістичного звукоуподібнення; по-четверте, виявлення через спів внутрішньо-психологічного стану персонажа, по-п'яте, підтримання й ствердження стилістики окремого епізоду відповідним характером музики; по-шосте, вдале розв'язання проблеми ілюстративної музики. (Там само.) Вистава загалом надзвичайно збагатила засоби використання музики у сценічному видовищі, розкривши новаторський характер режисури Л. Курбаса та сформованої ним березільської постановочної школи.

Той факт, що на зламі 1920–1930-х рр. у «Березолі» формувався новітній підхід до створення театральної музики, розроблялися прийоми, придатні для використання у новій українській опері, та готувався «грунт для створення українських театрів легкого жанру, як-от: оперети, театру сатири, української естради і українського цирку» (Курбас, 1988, с. 302), засвідчували тогочасні сценічні витвори майстра та його учнів. Йдеться на-

самперед про спектаклі у новому для вітчизняного театру жанрі ревію «Алло, на хвилі 477!» (текст колективний, режисери В. Складенко, Б. Балабан, Л. Дубовик, К. Діхтяренко, композитори Ю. Мейтус, Б. Крижанівський, прем'єра – 9 січня 1929 р.) і «Чотири Чемберлени» (текст колективний, режисер Б. Балабан, композитор Ю. Мейтус, прем'єра – 14 квітня 1931 р.), а також – про вистави-концерти «Народження Велетня» (текст Л. Курбаса, М. Ірчана, Ю. Яновського та ін., режисери Л. Курбас, Л. Дубовик, К. Діхтяренко, композитор Ю. Мейтус, прем'єра – 1 жовтня 1931 р.), «МРТО» (текст колективний, режисери К. Діхтяренко, В. Складенко, композитор Ю. Мейтус, прем'єра – 15 лютого 1931 р.). Однак варіативне та майстерне застосування березільськими режисерами різноманітного музичного матеріалу характеризувало й сценічні роботи театру у суто драматичних жанрах, базовані як на класичних, так і на сучасних українських п'єсах, як-от «Заповіт пана Ралка» В. Цимбала (режисери К. Діхтяренко, В. Складенко, композитори Ю. Мейтус, Б. Крижанівський, прем'єра – 11 березня 1930 р.), «Кадри» І. Микитенка (режисер Л. Дубовик, композитор П. Козицький, прем'єра – 28 травня 1931 р.), «Хазяїн» І. Карпенка-Карого (режисер В. Складенко, композитор Ю. Мейтус, прем'єра – 24 грудня 1932 р.).

Висновки. Набутий широкий досвід музично-драматичної режисури вихованці Театру Л. Курбаса надалі використовуватимуть у Харківському українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка (наступникові «Березоля») й на інших сценах України: Я. Бортник – у театрі «Веселий пролетар», Б. Балабан – у Харківській музкомедії, В. Василько – на чолі одеської Держдрами і харківського Червонозаводського театру, Б. Тягно – у Драматичному театрі ім. М. Заньковецької, Ф. Лопатинський та В. Складенко – у Харківській опері. Тож маємо підстави стверджувати, що постала зусиллями Л. Курбаса перша режисерська школа спричинилася до розвитку не лише драматичного, а й музичного українського театру.

Джерела та література:

- Авдієва, І. (1969). Про найкращу людину, яку я знала у юнацькі роки. *Лесь Курбас. спогади сучасників*: зб. статей. Київ: Мистецтво. С. 143-157.
- Берега-Кудрицький, П. (2008). Театральний «ЛЕФ» в Україні – мистецьке «Березіль». *Український театр*, 5. С. 23-25.
- Бобошко, Ю. (1987). *Режисер Лесь Курбас*. Київ: Мистецтво. 197 с.

- Болобан, Л. (1969). Від Молодого театру до Кийдрамте. *Леся Курбас. Спогади сучасників*: зб. статей. Київ: Мистецтво. С. 104-116.
- Бондарчук, С. (1991). Молодий театр. *Молодий театр: генеза, завдання, шляхи*. Київ: Мистецтво. С. 103-166.
- Василько, В. (1984). *Театру віддане життя*. Київ: Мистецтво. 407 с.
- Вериківська, І. (1999). З епістолярії Михайла Вериківського: Листи до Пилипа Козицького 1925–1928 років. *Український музичний архів*, 2. С. 203-214.
- Верхацький, М. (2004). Скарби великого майстра. До 80-річчя з дня народження Леся Курбаса / М. Верхацький. *100: Дні і праця. Листування. Спогади сучасників*. Київ: Проза. 240 с.
- Верхогурский, А. «Газ» в театре «Березіль». *Пролетарская Правда*, 1923, 10 октября.
- Власюк, Д. (1969). Сторінка минулого. *Леся Курбас. Спогади сучасників*: зб. статей. Київ: Мистецтво. С. 222-232.
- Галицкий, В. (1984). *Театр моей юности*. Київ: Мистецтво. 284 с.
- Гірняк, Й. (1982). *Спомини*. Нью-Йорк: Сучасність. 487 с.
- Гудран, Ж. (1926). «Шпана» в «Березолі». *Нове мистецтво*, 26. С. 8-9.
- Ігнатович, Г. (1969). Pro futuro. *Леся Курбас. Спогади сучасників*: зб. статей. Київ: Мистецтво. С. 123-134.
- Козицький, П. (1931). «Диктатура» «Березоля» як музичне видовище. *Радянський театр*, 1-2. С. 67-70.
- Козицький, П. (1932). *Музика в «Березолі»*. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, Ф. 42, од. зб. 16.
- Курбас, Л. З режисерського щоденника. / Л. Курбас (1988). *Березіль. Із творчої спадщини*. Київ: Дніпро. С. 31-47.
- Курбас, Л. Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності. / Л. Курбас (1988). *Березіль. Із творчої спадщини*. Київ: Дніпро. С. 112-118.
- Курбас, Л. Питання ідеї і форми. Лекції з практики сцени. / Л. Курбас (1988). *Березіль. Із творчої спадщини*. Київ: Дніпро. С. 142-144.
- Курбас, Л. «Алло, на хвилі 477!». / Л. Курбас (1988). *Березіль. Із творчої спадщини*. Київ: Дніпро. С. 302-303.
- Курбас, Л. *Тексти, документи різних років*. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, Ф. 42, од. зб. 49.
- Курбас, Л. «Напередодні»: зауваження. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, Ф. 42, од. зб. 38.
- Лазоришак, А. К сьогоднішній постановке «Газа» Кайзера в театре ім. Шевченка. *Пролетарская правда*, 1923, 27 апреля.
- Леоненко, Я., Фількевич, Г. (2006). Музичний простір вистав театру Леся Курбаса. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Київ: Інтертехнологія. С. 325-350.
- Лопатинський, Ф. (1927). «Сава Чалий»: До постановки в Держтеатрі «Березіль». *Нове мистецтво*, 5(46). С. 15-16.
- Мейтус, Ю. (1972). Спогади про Леся Курбаса. *Музика*, 2. С. 13-15.
- Народний артист Республіки Леся Курбас про Українську оперету. (1925). *Нове мистецтво*, 8. С. 3.
- Пигулович, З. (2014). Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: *Мистецькі обрії*. Вип. 6 (17). С. 170-178.
- Полфьоров, Я. (1929). Музика в драматичному театрі. *Радянський театр*, 4-5. С. 26-31.
- Протоколи Режисерського штабу «Березоля». / Курбас, Л. (2001). *Філософія театру*. Київ: Основи. С. 375-455.
- Рулін, П. (1926). Минулий сезон «Березоля». *Життя й революція*, 6. С. 68-76.
- Рулін, П. (1932). Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня. *Життя й революція*, 11-12. С. 96-116.
- Савченко, М., Савченко, В. (2015). *Голос Березолівця та його Відлуння*. Житомир: Вид-во О. О. Євенок. 301 с.
- Савченко, Я. (1918, 20 листопада). Відкриття Молодого театру. Цар Едіп. *Відродження*.
- Самійленко, П. (1970). *Незабутні дні горинь*. Київ: Мистецтво. 84 с.
- Токар, Х. (1926). «Шпана»: «Березіль». *Театр – Музика – Кіно*, 18. С. 6.
- Черкашин, Р., Фоміна, Ю. (2008). *Ми – березильці: Театральні спогади-роздуми*. Харків: Акта. 347 с.
- Чечель, Н. (1993). *Українське театральне відродження: західна класика на українській сцені 1920-1930-х років. Проблеми трагедійної вистави*. Київ: Наукова думка. 143 с.
- Чистякова, В. (1991). З листів до В. В. Гаккебуша. *Молодий театр: генеза, завдання, шляхи*. Київ: Мистецтво. С. 237-246.

References

- Avdiyeva, I. Pro naikraschy ludynu, yaky ya znala v unatski roky [About the best person I knew in my youth]. *Les Kurbas. Memoirs of contemporaries*: coll. of articles. (1969). Kyiv: Mystetstvo. Pp. 143-157. [in Ukrainian]
- Bereza-Kudrytskyi, P. (2008). Teatralny "LEF" v Ukraini – mystetske ob'ednannya «Berezil» [Theater «LEF» in Ukraine – art association «Berezil»]. *Ukrainian Theater*; 5. Pp. 23-25. [in Ukrainian]
- Boboshko, Yu. (1987). Rezhiser Les' Kurbas [Director Les' Kurbas]. Kyiv: Mystetstvo. 197 p. [in Ukrainian]
- Boloban, L. Vid Molodogo teatru do Kyidramte [From Molodyi Theater to Kyidramte]. *Les Kurbas. Memoirs of contemporaries*: coll. of articles. (1969). Kyiv: Mystetstvo. Pp. 104-116. [in Ukrainian]

- Bondarchuk, S. Molodyi teatr [Molodyi Theater]. *Molodyi Theater: genesis, tasks, ways*: coll. of articles. (1991). Kyiv: Mystetstvo. Pp. 103-166. [in Ukrainian]
- Chechel, N. (1993). *Ukrainske teatral'ne vidrodzennya: zahidna klasyka na ukrainskii sceni 1920-1930-h rokiv. Problemy tragediynoi vystavy* [Ukrainian theatrical revival: Western's classics on the Ukrainian stage of 1920-1930. Problems of a tragic performance]. Kyiv: Naukova dumka. 143 p.
- Cherkashin, R., Fomina, J. (2008). My-bereziltsi: Teatralni spogady-rozdumy [We – Bereziletes: Theatrical memories-reflections]. Kharkiv: Acta. 347 p. [in Ukrainian]
- Chystyakova, V. Z lystiv do V. V. Gakkebusa [From letters to V. V. Gakkebush]. *Molodyi Theater: genesis, tasks, ways*: coll. of articles. (1991). Kyiv: Mystetstvo. Pp. 237-246. [in Ukrainian]
- Gudran, J. (1926). «Shpana» v «Berezole» [«Punk» in «Bererzil»]. *New Art*, 26. Pp. 8-9.
- Halytskyi, V. (1984). Teatr moeyi unosti [Theater of my youth]. Kyiv: Mystetstvo. 284 p. [in russian]
- Hirnyak, J. (1982). Spomyny [Memories]. New York: Suchasnist'. 487 p. [in Ukrainian]
- Ignatovych, G. Pro futuro [Pro futuro]. *Les Kurbas. Memoirs of contemporaries*: coll. of articles. (1969). Kyiv: Mystetstvo. Pp. 123-134. [in Ukrainian]
- Kozytskyi, P. (1931). «Dyktatura» «Berezolya» yak muzychne vydovysche [«Dictatorship» of «Bererzil» as a musical spectacle]. *Soviet Theater*, 1-2. Pp. 67-70. [in Ukrainian]
- Kozytskyi, P. (1932). *Muzyka v «Berezole»* [Music in «Berezil»]. M. T. Rylsky IMFE of the NAS of Ukraine. F. 42, unit. coll. 16. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. Z rezhiserskogo schodennyka [From director's diary]. Kurbas, L. (1988). *Berezil'. From creative heritage*. Kyiv: Dnipro. Pp. 31-47. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. Pro svidomyi pidhid do tvorchoi roboty, pro sut' maisternosti [About the conscious approach to creative work, about the essence of mastery]. Kurbas, L. (1988). *Berezil'. From creative heritage*. Kyiv: Dnipro. Pp. 112-118. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. Pytannya idey ta formy. Leksii z praktyky sceny [Questions of idea and form. Lectures on stage practice]. Kurbas, L. (1988). *Berezil'. From creative heritage*. Kyiv: Dnipro. Pp. 112-118. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. «Allo, na xvyli 477!» [«Hello, on the wave of 477!»]. Kurbas, L. (1988). *Berezil'. From creative heritage*. Kyiv: Dnipro. Pp. 302-303. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. *Texty, document riznyh rokiv* [Texts, documents of different years]. M. T. Rylsky IMFE of the NAS of Ukraine. F. 42, unit. coll. 49. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. «Naperedodni»: zauvazennya [«On the eve»: remarks]. M. T. Rylsky IMFE of the NAS of Ukraine. F. 42, unit. coll. 38. [in Ukrainian]
- Lazoryshak, A. (April, 27 1923). K segolnyashneyi postanovke «Gaza» Kaizera v teatre im. Shevchenko [For today's production of «Gaz» by Kaiser at the theater named after Shevchenko]. *Proletarian truth*. [in russian]
- Leonenko, Ya, Filkevich, G. Muzychnyi prostir vystav teatru Lesya Kurbasa [The musical space of Les Kurbas Theater performances]. *Essays on the history of Ukrainian theater art of the 20th century* (2006). Kyiv: Intertechnology. Pp. 325-350. [in Ukrainian]
- Lopatynskiy, F. (1927). «Sava Chaly»: Do postanovki v Derzhteatri «Berezil» [«Sava Chaly»: To be staged in State Theater «Berezil»]. *New Art*, 5(46). Pp. 15-16. [in Ukrainian]
- Maytus, Y. (1972). Spogady pro Lesya Kurbasa [Memoires of Les' Kurbas]. *Music*, 2. Pp. 13-15.
- Narodnyi artyst respubliki Les' Kyrbas pro ukrainsky operetta [People's Artist of the Republic Les Kurbas about the Ukrainian operetta]. (1925). *New Art*, 8. P. 3. [in Ukrainian]
- Pigulovich, Z. (2014). Vospominaniya ob Alexandre Stepanoviche Kurbase [Memoires of Alexander Stepanovich Kurbas]. *Actual problems of artistic practice and art science: Artistic horizons*, 6(17). Pp. 170-178. [in russian]
- Polfyorov, Ya. (1929). Muzyka v dramaticheskomy teatre [Music in the dramatic theater]. *Soviet Theater*, 4-5. Pp. 26-31. [in Ukrainian]
- Protokoly rezyserskogo shtabu «Berezolya». Kurbas, L. (2001). *Theater Philosophy*. Kyiv: Osnovy. Pp. 375-455. [in Ukrainian]
- Rulin, P. (1926). Mynulyi sezon «Berezolya» [Last season of «Berezil»]. *Life and Revolution*, 6. Pp. 68-76. [in Ukrainian]
- Rulin, P. (1932). Ukrainski dramatychnyi teatr za pyatnadsyat' rokiv Zhovtnya [Ukrainian Drama Theater for fifteenth years of October]. *Life and Revolution*, 11-12. Pp. 96-116. [in Ukrainian]
- Samiylenko, P. (1972). *Nezabutni dni gorin'* [Unforgettable days of fires]. Kyiv: Mystetstvo. 84 p. [in Ukrainian]
- Savchenko, M., Savchenko, V. (2015). *Golos berezolitvtsya ta yogo vidlunnya* [The voice of Berezolivets and its Echo]. Zhitomir: O. O. Evenok Publishing. 301 p. [in Ukrainian]
- Savchenko, Ya. (November, 20 1918). Vidkryttya Molodogo teatru. Zar Edip [Opening of the Molodyi theater. King Oedipus]. *Renaissance*. [in Ukrainian]
- Tokar, H. (1926). «Shpana»: «Berezil» [«Punk»: «Berezil»]. *Theater – Music – Cinema*, 18. P. 6. [in Ukrainian]
- Vasyl'ko, V. (1984). *Teatru viddane zuttya* [Life devoted to Theater]. Kyiv: Mystetstvo. 407 p. [in Ukrainian]
- Verkhatskyi, M. Skarby velykogo maistra. Do 80-richya z dnya narodzhennya Lesya Kurbasa. [Treasures of

- the great Master. To the 80th anniversary of the birth of Les Kurbas]. *M. Verkhatskyi. 100: Days and Work. Correspondence. Memoires of contemporaries*. Kyiv: Prose. 240 p. [in Ukrainian]
- Verkhotursky, A. (October, 10 1923). «Gaz» v teatri «Berezil» [«Gas» in the «Berezil» theater]. *Proletarian Truth*. [in russian]
- Verykivska, I. (1999). Z epistolyarii Myhaila Verykivskogo. Lysty do Pylypa Kozytskogo 1925-1928 rokiv [From the epistolary of Myhailo Verykivski. Letters to Pylyp Kozytskyi 1925-1928]. *Ukrainian Music Archive*, 2. Pp. 2013-214. [in Ukrainian]
- Vlasyuk, D. Storinka mynulogo [Page of the past]. *Les Kurbas. Memoirs of contemporaries: coll. of articles*. (1969). Kyiv: Mystetstvo. Pp. 222-232. [in Ukrainian]

Maryna Grynyshyna

The latest musicology of the Les' Kurbas' Theater of the 1910s–1930s

Abstract. The article attempts to comprehensively investigate the role of musical art in the formation of the Les Kurbas Theater phenomenon and in the formation of the first directing school of the modern Ukrainian stage. On the basis of analysis of historical sources and stage works of the master and his scholars, their common modern and avant-garde artistic orientation with a number of Ukrainian composers involved in cooperation on the performances of «Molodyi Theater» and «Berezil» has been proven.

Keywords: musicology, phenomenon, Les Kurbas Theater, image of the performance, symphonism, polystylism, modern theatrical forms.