

Гринишина Марина,
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6010-2282>
доктор мистецтвознавства, професор, професор
кафедри театрознавства. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Maryna Grynyshyna,
Doctor in Art Studies, Professor,
Professor of Theatre Studies Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National
Theatre, Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

ПОЛІТИЧНА ТРАГІКОМЕДІЯ У «БЕРЕЗОЛІ»: ЖАНРОВІ ПОШУКИ ЛЕСЯ КУРБАСА У ХУДОЖНІЙ СИСТЕМІ ПОЛІТИЧНОГО ТЕАТРУ

Анотація. *Мета статті* – зосередитись на жанрових пошуках Леся Курбаса у художній системі політичного театру, сконкретизувавши їхні результати на прикладах вистав за класичними трагедіями В.Шекспіра «Макбет» (1924) та Ф. Шиллера «Змова Фієско в Генуї» (1928). *Методологія дослідження* базується на поєднанні елементів історико-реконструктивного, структурно-аналітичного, феноменологічного та описового методів. *Наукова новизна* праці полягає у тому, що березільські вистави Леся Курбаса за «високою» класикою вперше були розглянуті як жанрові пошуки режисера у художній системі політичного театру. *Результати дослідження.* Визначено особливості феномену політичного театру, а також встановлено його місце на нинішній театральній мапі України. Зіставлено сучасний стан українського політичного театру з відповідною ситуацією 1920-х рр., коли європейські та раннерадянські тенденції політичного кону актуалізувалися з настанням епохи історичного авангарду. Доведено, що «пропаганда політичного театру», якою Лесь Курбас та його учні-режисери займалися у «Березолі», означала не лише відображення поточного політичного життя, а й перманентні жанрово-стильові пошуки широкого спектра. Частково реконструйовані вистави Майстра за «високою» класикою презентовані як вираз головного тренду березільського політичного театру на симбіотичне поєднання у виставі суспільно-актуального змісту та вибагливої форми з метою створення естетично переконливого сценічного висловлювання. **Висновки.** Вистави Леся Курбаса за «високою» класикою довели, що політичний театр може не лише сприяти справдженню певних соціальних сподівань, а й бути територією різноманітних формотворчих пошуків і жанрових експериментів. Ба більше, на нашу думку, саме жанрова еволюція у відповідь на сучасні політичні виклики, формотворчі зміни відповідно до сучасного соціального контексту зберегли актуальність феномену політичного театру, ставши основою для подальших театральних експериментів в європейських поставангардних сценічних практиках 1960 – 70-х рр. і театрі постмодерну 1980 – 90-х рр. Історія сценічного мистецтва початку нинішнього століття також знає чимало прикладів, коли політичний зміст укладався у вкрай вибагливу форму. З огляду на події останнього десятиліття у сучасному українському театрі, питання війни, політики, національної ідентичності та соціальної справедливості набули нового сенсу, який наразі чекає на відповідні формотворчі експерименти.

Ключові слова: політичний театр, документальний театр, висока класика, трагікомедія, авангард, реконструкція вистави, формотворення, режисерська інтерпретація.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Політичний театр – це театр, чії вистави містять елементи (сюжети, проблематику, персонажів), що відображають поточне політичне життя у формі прямого висловлювання (театр трибуни) або дискусії (театр зібрання). Він є особливим феноменом сценічного мистецтва – з одного боку, його спектаклі повсякчас наявні у театральному процесі, адже якщо «розглядати слово політика етимологічно, то можна вважати, що кожен театр є неминуче політичним, бо його протагоністи вписуються в певне конкретне місце або певну соціальну групу» (Паві, 2006, с. 508), з іншого – він актуалізується лише в окремі часові проміжки у контексті суспільних, політичних та економічних потрясінь, стаючи майданчиком для дискусій та обговорення ключових питань або інструментом для мобілізації громадськості та критики влади. Так, Революція Гідності та російська гібридна війна проти України, розпочата 2014 р., впродовж останнього десятиліття формували ключові передумови для активізації сучасного вітчизняного політичного театру. Українське сценічне мистецтво оперативного реагувало на виклики часу, створюючи вистави, в яких осмислювалися революційний суспільний активізм («Майдан Inferno» Н. Ворожбит, 2014, режисер А. Май, НАДТ ім. І. Франка), пошук нових життєвих смислів («Сірі бджоли» за А. Курковим, 2019, режисер В. Малахов, Київський академічний театр на Подолі; «Хлібне перемир'я» С. Жадана, 2021, режисер С. Жирков, Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра), воєнні реалії, побут переселенців та постраждалих від бойових дій («Погані дороги» Н. Ворожбит, 2017, режисерка Т. Трунова, Київський академічний Молодий театр; «Доця» Т. Горіха Зерня, 2023, Львівський національний театр ім. М. Заньковецької), вплив війни на особистість і національну свідомість («Голос тихої безодні» Н. Нежданой, 2016, режисерка І. Волицька, Театр у кошику; «Крик нації» Л. Колосович, 2023, Донецький обласний академічний драматичний театр). Для певної частини сценічних робіт автори драматичних текстів і режисери обирали формат *verbatim*-театру, в якому документальна основа використовується як основний механізм генерування художнього образу, а його сценічна репрезентація відбувається за допомогою мінімалістських засобів виразності з метою допомогти глядачу самоідентифікуватися і виробити власну суспільно-політичну позицію.

Зазначена практика підтверджує, зокрема, наступну сентенцію французького театролога, який у характеристиці політичного театру акцентував передусім його соціальну функцію і вагому роль у суспільній комунікації: «Характерно, що творчі таких театрів намагаються сприяти тріумфу певних теоретичних постулатів, соціальних сподівань, філософських ідей. На першому місці не естетика, а політична боротьба, і до того ж настільки відверто, що театральна форма розчиняється в ідейних дискусіях» (Паві, 2006, с. 508). Свій висновок П. Паві обґрунтовував практикою так званого агітпроп-театру кінця 1910 – початку 1920-х рр., що «з'явився раптово в момент гострої політичної кризи, коли гуманізм як “буржуазний” спадок люди уже сприймали як непотрібний і старомодний», і так само раптово щезнув у другій половині 1920-х рр., коли «політична ситуація змінилася (фашизм, сталінізм, лібералізм)» і «державна влада перестала толерувати запитання до себе та виявлення власної позиції окремих громадян». Як наслідок, на заміну «схематичному <...> театру <...> політичних повідомлень» прийшло сценічне мистецтво, яке намагалось «зберегти мистецький стиль, властивий радикальним політичним дискурсам» (Паві, 2006, с. 434-435).

В європейському театрознавстві (Дж. Стайн, П. Паві, О. Брокетт, Ф. Гілді) зміна курсу політичного театру у середині 1920-х рр. асоційована насамперед з режисерським доробком Вс. Мейєрхольда у «Театрі РСФСР-1», Е. Піскатора у «Вільному народному театрі» та Л. Йєснера у «Державному німецькому театрі». На нашу думку, без урахування тогочасних творчих пошуків Леся Курбаса у «Березолі» картина залишається неповною.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Політичний театр як певну тенденцію у Театрі Леся Курбаса першої третини минулого століття вітчизняне театрознавство вивчає від початку 1980-х рр. Відтоді у працях різного формату було сформульоване доволі широке коло питань, поміж яких найбільше уваги приділялося ідейно-філософським засадам відповідних концепцій (Ю. Бобешко, О. Клековкін, Н. Корнієнко) або реконструкції вистав і формуванню історичного контексту (Г. Веселовська, Н. Єрмакова, Н. Чечель).

Мета статті – зосередитись на жанрових пошуках Майстра у художній системі політичного театру, сконкретизувавши їхні результати на прикладах вистав за трагедіями В. Шекспіра «Макбет» (1924) та Ф. Шиллера «Змова Фієско в Генуї» (1928).

Виклад основного матеріалу. Виступаючи 1 січня 1932 р. на V з'їзді профспілок Робмису, Лесь Курбас заявив, що очолюваний ним сценічний колектив упродовж усього періоду його діяльності «пропагував політичний театр» (Курбас, 2001, с. 802). Сказане підтверджував репертуар «Березоля», де від дебютних агітвистав «Жовтень» (1922) і «Рур» (1923) і до «Загибелі ескадри» О. Корнійчука (1933) містилося чимало спектаклів відверто політичного спрямування, поставлених як самим Лесем Курбасом, так і його учнями (Ф. Лопатинський, Г. Ігнатович, П. Береза-Кудрицький, Б. Тягно, Я. Бортник, Л. Дубовик, В. Склярєнко). Зазвичай ці сценічні роботи базувалися на одноосібних і колективних сценаріях, інсценізаціях актуальної прози (Л. Скотт, Е. Зозуля, Е. Сінклер) і п'єсах сучасних драматургів (зокрема Г. Кайзер, Е. Толлер, С. Третьяков, М. Куліш, І. Микитенко, Л. Первомайський, М. Ірчан, О. Корнійчук). Розмаїття індивідуальних стилів і літературних форм давало привід для формотворчих пошуків, тож політичний театр у «Березолі» також відзначали жанрові трансформації: від «історичної хроніки» («Напередодні»/«Пролог», 1925 – 1927) до «театрального плакату» («Жовтневий огляд», 1927), від «масових дійств» («Газ» Г. Кайзера, 1923, «Машиноборці» Е. Толлера, 1924) до «політичного ревію» («Алло, на хвилі 477!» (1929) та «музичного видовища» («Диктатура» І. Микитенка, 1930).

Окрему ланку цього процесу становлять сценічні витвори Леся Курбаса за творами «високої» класики. Його робота над «Макбетом» В. Шекспіра (1924) та «Змовою Фієско в Генуї» Ф. Шиллера (1928) саме увиразнила головний тренд березільського політичного театру – симбіотичне поєднання у виставі суспільно-актуального змісту та вибагливої форми з метою створення естетично переконливого сценічного висловлювання. Формування багатогранної реальності замість простої ілюстрації політичних тем висувало перед Майстром та його учнями складні художні завдання, як-от руйнування усталених жанрових конвенцій, експериментування з пластичними формами та засобами виразності іншої мистецької природи (музика, кінематограф), розсування меж та поглиблення сценічної реальності за допомогою «ірреального» (сновидіння, міфи та алегорії). Задля їхнього вирішення режисери подеколи апелювали не до радянської тогочасності, але до старих романтичних архетипів та їхніх історій, закріплених у вічних сюжетах. Іншими словами, політичний

театр, сформований Лесем Курбасом на березільській сцені, користувався «романтичними кодами минулих культур» і тяжів «до сакралізації певних опозицій і мотивів, не порушуючи ідей світу як цілості в собі і в людській особистості, хоч й робив “викиди” у бік прийняття категорії класової боротьби» (Корнієнко, 1998, с. 174-175).

У середині 1920-х рр. залишалися актуальними теми боротьби з політичною тиранією та «суперечностей суспільного життя», що «викликають війну» (Курбас, 2001, с. 541), отожд. очільник сценічного колективу знову звернувся до шекспірівського «Макбета». Проте за час, що минув від першої постановки (Київдрамте, 1920), у березільській естетико-художній системі відбулися серйозні зрушення, тож у передпрем'єрній заяві театру читаємо: «"Реставрація" Шекспіра у побуті його часу формально неможлива і по суті непотрібна. Уся цінність сценічного втілення класики у наші дні в умінні представити твір крізь призму сучасного світосприйняття» (Курбас, 1924). За свідченням Й. Гірняка, «постановник поведився відважно з драматургічним матеріалом автора», що означало, що Лесь Курбас вдався до «перемонтажу» шекспірівського тексту (заміна певних сцен інтермедіями на злободенні теми), аби «переакцентувати ідею боротьби за владу на сучасні суспільно-політичні проблеми» (Гірняк, 1982, с. 193). Таке тлумачення конфлікту вело до використання у дії прямих політичних категорій, але водночас означало зсув жанрових акцентів, що врешті-решт перетворило березільський «Макбет» на політичний трагіфарс.

«Макбет» йшов на голій, пофарбованій у чорне сцені, на тлі цегляної задньої стіни, зміна місця дії позначалася великими блякло-зеленими щитами з написами червоною фарбою «Замок Макбета», «Замок Банко», «Ліс», «Печера», «Поле» тощо, які «спускалися на шнурках, підіймалися, переміщувалися на відповідні місця сцени, освітлювалися відповідним світлом і цим посилювали дію». Таке аскетичне просторове рішення В. Меллера відображало бажання режисера покінчити зі статичними реалістичними інтер'єрами і наблизитися до театру шекспірівських часів (Гірняк, 1982, с. 197). Х. Шмайн теж стверджував, що у такий спосіб режисер «знищив ілюзорність, відмовившись від зависи і акцентувавши лицедійство актора як принцип поведінки на сцені. Курбас не обмежувався пасивною роллю щитів як фону, а в потрібний момент використовував їх як активних співучасників сце-

нічної дії <...> У момент кульмінації, коли Макбет, остаточно втративши самовладання, женеться за тінню Банко, щити, то опускаючись, то піднімаючись, включаються у дію – допомагають Банкові у поєдинку з Макбетом, служать йому захистом і тим самим у багато разів посилюють напруження і динаміку сцени» (Шмаїн, 1969, с. 137).

Згідно з режисерською концепцією персонажі носили на сцені спрощений стилізований сучасний воєнізований одяг, доповнений короткими накидками з геометричними смугами по краях. Макбет був убраний «у довгу блузу з мішковиної, солдатські штани й черевики з обмотками, на голові мав полотняний шолом, а при боці – шпагу» (Тернюк, 1968, с. 35). Відьми з'являлися у сіро-синьому вбранні й рудих перуках. Їхні костюми і клітчастий комбінезон Блазня (А. Бучма) були електрифіковані й час від часу спалахували кольоровими вогниками.

Найскладнішим елементом вистави виявилось акторське існування в образах. Відповідно до обраного жанру Лесь Курбас вперше в українському театрі застосовує прийом «виходу» з образу, намагаючись викликати у глядачі іронічне, емоційно відсторонене ставлення до того, що відбувається, і до персонажів, задіяних у конфлікті. Так, травестовані відьми, освітлені фіолетовим ірреальним світлом, грали першу сцену підкреслено театральню, жодним чином не впадаючи у містику. Коли ж наприкінці епізоду щит з написом і станок піднімалися вгору, вони йшли зі сцени звичайною ходою актрис, які щойно відіграли свій епізод.

Режисер намагався замінити побутову пишноту й звичний психологізм вікторіанської сцени на умовний аскетизм елизаветинського театру, додаючи до нього пластично-символічні перетворення шекспірівських характерів, що також мало спонукати глядача не до емоційного переживання, а до роздумів над історією, яку переповідав театр. Особливою режисерською вправністю відзначалися інтермедії, включені Лесем Курбасом у текст трагедії, як-от гротесковий фінал під назвою «чехарда королів»: «<...> настромлену на спис голову забитого Макбета вносив його вбивця Макдуф, виголошуючи славу новому королеві Малькольму. Лунали звуки органа, на сцені з'являвся Єпископ (Бучма), який ніс корону. Малькольм ставав перед ним навколішки, і Єпископ коронував нового короля <...>, Малькольм з короною на голові підводився, відходив набік. На нього нападав новий претендент на престол, убивав його мечем, забирал корону, підходив до Єпископа, ставав навко-

лішки, і Єпископ таким же спокійним тоном, коронуючи вбивцю, знову промовляв: “Несть власті, аще не від бога”. Підводився новий король – і з ним те саме проробляв ще один претендент на престол...” (Василько, 1969, с. 21-22).

Проте авангардистське перетворення шекспірівської трагедії на політичний трагіфарс з елементами конструктивізму у стилістиці викликало вкрай неоднозначну реакцію як у березільській публіки, так і в українських культурницьких колах. Як скаже режисер вистави в інтерв'ю кореспонденту харківської газети, «“Макбет” розклав публіку на захоплених і незадоволених. За “Макбета” був весь київський лівий фронт, проти неокласики, старе громадянство і деякі присяжні вороги Березоля» (Сіманцев, 1924).

Однак репертуар наступних сезонів доведе, що Лесь Курбас не мав намірів відступатися ні від «пропаганди політичного театру», ні від формальних пошуків у його царині. Безпосередньо до «проблеми влади, заснованої на аморальності й насильстві» (Черкашин, Фоміна, 2008, с. 55), театр повернувся у виставі «Змова Фієско в Генуї», що стала першою прем'єрою сезону 1928/1929 рр. Укотре режисер почав з того, що зробив власну редакцію тексту, намагаючись «не лише сконденсувати дію, але й уникнути зайвої патетики і сентименту», характерних для драматургії німецького романтизму (Горбенко, 1979, с. 57). «З невеличкими лише змінами проти оригіналу; класичний матеріал у цьому разі мав сам за себе промовляти, динамікою постатей, збуджуючи в сучасного громадянства ту ж таки волю до активності», – так П. Рулін оцінив березільський варіант шиллерівської «трагедії владолюбства і честолюбства» (Рулін, 1972, с. 142).

Як і решта «пізніх» березільських вистав, «Змова Фієско в Генуї» була стилістично багатомірною. Основою для багатопланових композицій, сформованих Лесем Курбасом, стали стилізовані монументальні декорації Н. Шифріна. «На сцені височіла триповерхова архітектурна конструкція, яка своїми формами й фактурою, майстерно підробленою під жовтий пісковик, апелювала до феодального міста-фортеці. Повороти сценічного кола ефектно змінювали на очах у глядачів її ракурси. Відкривалися то неприступні стіни з вузькими амбразурами, то тераси і башти. Зовні башти з'єднувалися перекидним містком. Лабіринт невидимих для глядачів унутрішніх переходів давав персонажам змогу з'являтися і зникати у різних місцях замку-фортеці. Дія миттю перекидалася то у скупі обставлений на

просценіумі інтер'єр, то переходила у внутрішнє подвір'я замку, то підіймалася на місток між високими баштами. На терасах і в амбразурах замку виникали мовчазні постаті озброєних воїнів. Перед замком, наче на вузькій середньовічній вулиці, з'являлися нічні перехожі, загорнені у плащі, з ліхтарями й смолоскипами у руках. Дворяни, городяни, ремісники оживляли умовну сценічну конструкцію, надавали стрімкості театральній дії. Композиція масових сцен нагадувала середньовічні гравюри. Однак мальовничі костюми були модернізовані в умовному «історичному» стилі, а жіночі строї визначалися певною екстравагантністю: на короткі нижні спідниці накладалися верхні, старовинного крою, пошиті з прозорої матерії» (Черкашин, Фоміна, 2008, с. 55).

Шиллерівська вистава відзначалася до того ж яскравими темпераментними героїко-романтичними образами. Водночас Лесь Курбас вимагав від акторів не втрачати природності та психологічно не переобтяжувати характери дійових осіб: «Дикція мусить бути карбована. В жесті – вогонь і кров. Домагатись граничної легкості імпровізації в інтонації, слові. Ніякої істеричності і неврастєннії. Сенса не в побутових виправданнях психологічного театру – все виправдано життям образу. Глядач аплодує акторам за їх високу майстерність» (Горбенко, 1979, с. 57).

Найяскравіше контрастність поведінки та рис характеру втілив виконавець головної ролі Л. Сердюк. Його герой був незламним і романтичним, але водночас прагматичним і жорстоким. Вияв внутрішньої боротьби героя режисер розподілив між Фієско та іншими персонажами, які ніби коментували у зниженому реєстрі його тиради. «Перед згаданим монологом, ще в темряві, починає рухатися сценічне коло разом із баштою. Ігрові сектори закриті завісами. Назустріч рухові сцени йде Фієско. Поволі висвітлюється. Гра прожекторів та окремі деталі – вуличний ліхтар, сходи перед будинком – створюють відчуття, що це вулиця міста» (Макаренко, 1969, с. 219). Фієско зустрічав Жебрака, Ліхтарника і Ландскнехта, які наближалися до нього рухом поворотного кола, виринаючи зі сценічної пільми. Вони обступали Фієско з різних боків, стаючи його підсвідомими співрозмовниками і викричачами його прихованих бажань.

Благородного ідеаліста, сенатора-республіканця Веріну зіграв Д. Антонович, брутально-го герцога – М. Кононенко, красуню Джулію – Н. Ужвій. Іронічну постать спритного мавра, такого собі романтичного пройдисвіта створив

Й. Гірняк, перетворивши епізодичну роль на одну з провідних у виставі.

Р. Черкашин свідчив, що «Змова Фієско в Генуї» мала успіх у глядача й була схвально прийнята критикою, яка побачила у ній своєрідний місток, що «з'єднує “класику” з революційним мистецтвом» (Черкашин, Фоміна, 2008, с. 55).

Висновки. Таким чином, вистави Леся Курбаса за «високою» класикою довели, що політичний театр може не лише сприяти справдженню певних соціальних сподівань, а й бути територією різноманітних формотворчих пошуків і жанрових експериментів. Ба більше, на нашу думку, саме жанрова еволюція у відповідь на сучасні політичні виклики, формотворчі зміни відповідно до сучасного соціального контексту зберегли актуальність феномену політичного театру, ставши основою для подальших театральних експериментів в європейських пост-авангардних сценічних практиках 1960–70-х рр. і театрі постмодерну 1980–90-х рр. Історія сценічного мистецтва початку нинішнього століття також знає чимало прикладів, коли політичний зміст укладався у вкрай вибагливу форму, як-от «Останній караван-сарай» А. Мнушкін у «Theatre du Soleil» (2000), «Blackland» А. Шиллінга (2004) у «Kretakor», «Lipsynch» Р. Лепажа в «Ex Machina» (2007). З огляду на події останнього десятиліття у сучасному українському театрі питання війни, політики, національної ідентичності та соціальної справедливості набули нового сенсу, який наразі чекає на відповідні формотворчі експерименти.

Джерела та література

- Василько, В. (1969). Народний артист УРСР О. С. Курбас: Замість передмови. *Лесь Курбас: Спогади сучасників*. Київ: Мистецтво. С. 5-37.
- Гірняк, Й. (1982). *Спомини*. Нью-Йорк: Сучасність. 487 с.
- Горбенко, А. (1979). *Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка*. Київ: Мистецтво. 198 с. До постановки «Макбета» в 4-й Майстерні МОБ: Розмова з Л. Курбасом. *Більшовик*, 1924, 1 квітня.
- Корнієнко, Н. (1998). *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Київ: Факт. 468 с.
- Курбас, Л. (2001). *Філософія театру*. Київ: Основи. 917 с.
- Макаренко, А. (1969). Курбас на репетиції. *Лесь Курбас: Спогади сучасників*. Київ: Мистецтво. С. 208-221.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. ЛНУ ім. І. Франка. 640 с.
- Рулін, П. (1972). Березіль у Києві. *На шляхах революційного театру*. Київ: Мистецтво. С. 141-153.

- Сіманцев, Б. До гастролей майстерні «Березиль»: Розмова з гол. режисером і організатором майстерні тов. Л. Курбасом. *Вісті ВУЦВК*, 1924, 18 травня.
- Тернюк, П. (1968). *Іван Мар'яненко*. Київ: Мистецтво. 233 с.
- Черкашин, Р., Фоміна, Ю. (2008). *Ми – березильці*. Харків: Акта. 347 с.
- Шевченко, Й. (1929). «Ножиці» в театрі: До підсумків сезону. *Критика*, № 6. С. 110-116.
- Шмаїн, Х. (1969). Режисер, педагог, учений. *Лесь Курбас: Спогади сучасників*. Київ: Мистецтво. С. 135-142.

References

- Cherkashin, R., Fomina, J. (2008). *My – bereziltsi* [We are from Beresil']. Kharkiv: Acta [in Ukrainian].
- Do postanovky «Makbeta» v 4-yi Maisterni MOB: Rozmova z L. Kurbasom [To the production of «Macbeth» in the 4th MOB's Workshop: Conversation with L. Kurbas] (1924, 1 kvitnya). *Bil' hovyk* [in Ukrainian].
- Gorbenko, A. (1979). *Kharkivskiy teatr im. T. H. Shevchenka* [Kharkiv Theatre named after T. H. Shevchenka]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Hirnyak, Y. (1982). *Spomyny* [Memoirs]. NY: Suchasnist' [in Ukrainian].
- Kornienko, N. (1998). *Les' Kurbas: repetitsiya maibutn'ogo* [Les Kurbas: rehearsal of the future]. Kyiv: Fact [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (2001). *Filosofiya teatru* [Philosophy of theatre]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
- Makarenko, F. (1969). *Kurbas na repetitsii* [Kurbas at rehearsal]. *Les' Kurbas: Spogady suchasnykiv* [Les Kurbas: Memoirs of contemporaries]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Pavis, P. (2006). *Slovyk teatru* [Theatre vocabulary]. L'viv: Ivan Franko LNU [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1972). *Berezil' u Kyevi* [Bresil in Kyiv]. *Na shlyakhakh revoliutsiinogo teatru* [On the ways of revolutionary theatre]: col. of works. P. 141-153. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
- Simantsev, B. (1924, 18 May). *Do gastroley maisterni «Beresil»* (Rozmova z gol. Rezhiserom s organizatorom maisterni tov. Kurbasom) [To the tour of workshop «Beresil» (Conversation with the main director and organizer of workshop, com. L. Kurbas)]. *Visti VUCVK* [in Ukrainian].
- Ternyuk, G. (1968). *Ivan Mar'yanenko* [Ivan Marianenko]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Shevchenko, J. (1929). «Nozhytsi» v teatri (Do pidsumkiv sezonu) [«Scissors» in the theatre (To the end of the season)]. *Krytyka*, 6. P. 110-116 [in Ukrainian].
- Shmayin, C. (1969). *Rezhiser, pedagog, uchenyi* [Director, teacher, scientist]. *Les' Kurbas: Spogady suchasnykiv* [Les Kurbas: Memoirs of contemporaries]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Vasyl'ko, V. (1969). *Narodnyi artyst O. S. Kurbas: Zamist'peredmovy* [People's artist of the USSR: Instead of a preface]. *Les' Kurbas: Spogady suchasnykiv* [Les Kurbas: Memoirs of contemporaries]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

Maryna Grynyshyna

Political tragicomedy in «Berezil»: Les Kurbas' genre explorations within the artistic system of political theatre

Abstract. *The purpose of this article* is to focus on Les Kurbas's genre explorations within the artistic system of political theater, specifying their outcomes through the examples of productions based on classical tragedies by W. Shakespeare's «Macbeth» (1924) and F. Schiller's «The Conspiracy of Fiesco at Genoa» (1932). **The research methodology** is based on a combination of elements of historical-reconstructive, structural-analytical, phenomenological and descriptive methods. **Scientific Novelty.** This study is innovative in that «Berezil» productions by Les Kurbas based on «high» classics for the first time are examined as the director's genre explorations within the artistic system of political theater. **Research Results.** The peculiarities of the phenomenon of political theater have been identified, as well as its place on the current theatrical map of Ukraine. The current state of Ukrainian political theater is compared with the situation of the 1920s, when European and early Soviet political stage trends were actualized with the advent of the era of historical avant-garde. It has been proven that the «propaganda of political theater», which Les Kurbas and his learners-directors pursued in «Berezil», meant not only reflecting contemporary political life but also engaging in continuous genre-stylistic explorations across a broad spectrum. The partially reconstructed productions of the Master based on «high» classics are presented as an expression of the main trend of «Berezil» political theater – a symbiotic combination of socially relevant content and sophisticated form to create aesthetically convincing stage expression.. **Conclusions.** Les Kurbas's productions based on «high» classics demonstrated that political theater can not

only contribute to fulfilling certain social expectations but also serve as a space for diverse formal explorations and genre experiments. Moreover, in our opinion, it is precisely the genre evolution in response to contemporary political challenges, along with formal changes corresponding to the modern social context, that have preserved the relevance of the phenomenon of political theater, providing a foundation for further theatrical experiments in European post-avant-garde stage practices of the 1960s and 70s, and in postmodern theater of the 1980s and 90s. The history of stage art at the beginning of the current century also offers many examples where political content is embodied in extremely sophisticated form. Considering the events of the last decade, issues of war, politics, national identity, and social justice in contemporary Ukrainian theater have acquired new significance, which now awaits corresponding formal experiments.

Keywords: political theater, documentary theater, high classics, tragicomedy, avant-garde, performance reconstruction, form-creation, directorial interpretation.

Подано до редакції 26.09.2025

Підписано до друку 25.11.2025