

## Наталя Єрмакова

Кандидат мистецтвознавства, доцент,  
провідний науковий співробітник ІПСМ НАМ України

e-mail: npermakova@rambler.ru | [orcid.org/0000-0001-5335-9031](https://orcid.org/0000-0001-5335-9031)

## Natalya Yermakova

Candidate of Art Studies (Ph. D.), Associate Professor, Leading Research  
Fellow of the MARI of the National Academy of Arts of Ukraine

# Музика у реформаторській діяльності Лесь Курбаса

(частина друга)

# Music in reforming activities of Les Kurbas

(part two)

DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.271051 | УДК 7.036(477)«19»

**Анотація.** Цей текст є другою частиною статті «Музика у реформаторській діяльності Лесь Курбаса» (першу частину див: МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. праць. Київ, 2021. Вип. 17. С. 36–67), присвяченої одному з пріоритетних важелів творчої практики Лесь Курбаса — розбудови ним національного театру на засадах авангардної культури. Особливу увагу приділено впливу естетики експресіонізму та конструктивізму на формування нового художнього досвіду національної сцени. Аналізуються різні підходи до використання музики, музичної термінології, структури окремих музичних форм у процесі побудови вистави, створенні її образної мови. Розглядається робота з композиторами А.Буцьким («Газ», «Джیمмі Хіггінс», «Макбет») та Ю.Мейтусом («Диктатура», «Маклена Граса»).

**Ключові слова:** Лесь Курбас, Анатолій Буцький, Юлій Мейтус, музика, ритм, образ вистави.

**Abstract.** The research paper explores one of the main areas of the of Les Kurbas's creative practice — Les Kurbas's development of a national theater based on the principles of avant-garde culture, which was one of the main areas of his creative practice. It is the second part of the article *Music in the reforming activities of Les Kurbas* (for the first part see: MIST: Art, history, modernity, theory: collection of scientific works. Kyiv, 2021. Issue 17. pp. 36–67). Special attention is paid to how expressionism and constructivism have influenced the artistic experience of the national stage. Various approaches to the use of music, musical terminology, the structure of individual musical forms in the process of building a performance, creating its figurative language are analyzed. Also, collaboration with composers A. Butsky (*Gas, Jimmy Higgins, Macbeth*) and Y. Maytus (*Dictatorship, Maclean Gras*) is explored.

**Keywords:** Les Kurbas, Anatoly Butskiy, Yuliy Meitus, music, rhythm, image of the performance.

Проблему музики і музичності вистав Молодого театру (1917–1919) Лесь Курбас вирішував, покладаючись на власний смак. Його ерудиція у сфері музичної культури, теорії і практики композиторської творчості, виконавського мистецтва, диригування оркестром і хором (фактично, хормейстерська праця) — усе сприяло ефективному розв'язанню проблеми музичного вирішення вистави.

Цьому ескізному творчому «портрету» бракує хіба що згадки про здатність до фортепіанних імпровізацій. Себто самовияву через музику, вияву складних емоційних станів через музикування. Про два такі епізоди розповіла Ірина Стешенко: «Десять років 1926 вийшла збірка фортепіанних прелюдій Пилипа Козицького, які були присвячені відомим діячам української культури — Тичині, Нарбутіві, Семенкові. Шостий прелюд — найкоротший у збірці, там лише 15 тактів, — композитор присвятив Лесеві Курбасові.

Коли нас проводжали з Києва до Харкова, на одній із вечорниць Козицький зіграв цей прелюд, попередивши його урочистою промовою на адресу Курбаса. Курбас умить виголосив свою здравницю, сів до рояля і зіграв пародію на прелюд Козицького, дотепно вплітаючи туди вже знайомі нам мелодії з наших вистав» [1, с. 392]. Другий випадок трапився на вечірці з Михайлом Яловим, Остапом Вишнею, Олесем Досвітнім. Присутній там Лесь Курбас, почав: «імпровізувати, грати свої пісні на слова Гейне... підбив мене на імпровізаційний переклад... І ми співали двома мовами, а товариство підтягувало. Скоро Курбасові це набридло, — він сів за піаніно, а він таки блискуче грав, промовисто!» [1, с. 392].

Повертаючись до часів Молодого театру, але вже до педагогічної практики, зауважимо: ліпшим він вважав звертання до творів професійних композиторів, здебільшого XIX— початку XX ст. Характерний

приклад — вибір так званих дитячих опер Миколи Лисенка («Коза-дереза», «Зима та Весна») для дипломної постановки Студії Молодого театру (1919).

Рішуче змінюється його налаштування трохи згодом, коли готуючись до сценічної реалізації «Гайдамаків» Тараса Шевченка (1920), режисер пропонує Рейнгольдові Глієру написати музику для майбутньої вистави.

Завершується вся ця історія створенням у 1922 році Мистецького Об'єднання «Березіль», коли дії режисера набувають програмного характеру.

У структурі МОБу з'являється посада завідувача музичною частиною, на якого покладалося написання музики до вистав і покращення музичної підготовки творчого складу. Цю посаду до виїзду колективу у Харків обіймав Анатолій Буцький.

Анатолій Буцький — композитор, піаніст, музикознавець, теоретик і педагог — музикант у третьому поколінні. Його дід — композитор і піаніст Микола Вонсовський. Мати — Олена Вонсовська — віртуозна скрипалька й перша виконавиця всіх скрипкових творів Миколи Лисенка. Ця похресниця Станіслава Монюшка, учениця Петра Чайковського мала великий вплив на сина, який своїми вчителями також називав Миколу Лисенка, Рейнгольда Глієра та Болеслава Яворського.

У першого — юнак вчився в Музично-драматичній школі (з 1918 року Музично-драматичний інститут, Муздрамін), заснованій самим класиком національного мистецтва. Справжню високу ціну їхнього спілкування Анатолій Буцький усвідомив, розмірковуючи над впливом Миколи Лисенка на власне творче становлення. Старший дбав про духовний гарт молодшого, ініціюючи, приміром, його залучення до життя Українського Клубу, єдиного, за висловом Анатолія Буцького, легального центру української культури. Він з особливим почуттям згадував, що саме там уперше побачив Івана Франка, Леся Українку, Івана Стешенка, став «свідком самовідданої боротьби української інтелігенції за свої соціальні та національно-культурні права» [2, с. 77].

У світлі згадуваних подій, прикметним є те, що після смерті Миколи Лисенка (у 1912 році), створену ним Музично-драматичну школу, очолила саме Олена Вонсовська. А її син керував закладом між 1920 та 1925 роками, заступивши на цій посаді Фелікса Блуменфельда, щоби згодом поступитися місцем Миколі Грінченку.

Щодо конкретних обставин знайомства Анатолія Буцького і Леся Курбаса, — про них свідчень не лишилося. Втім, версій вистачає.

Можливо, їхній перший контакт трапився між 1921 та 1922 роками, на початку викладацької діяльності режисера в Муздраміні. Досить вірогідним видається і момент створення Товариства імені Миколи Леонтовича (1921), активними членами якого, обоє були. Цілком імовірним є відвідування Анатолієм Буцьким дипломної вистави Студії Молодого театру в 1919 році. Що вже казати про таку нагоду, як прем'єра «Гайдамаків» (1920) — найзнаменитішої київської вистави доби, над музикою до якої працював інший вчитель Анатолія Буцького — Рейнгольд Глієр, і, у якій звучали твори і Миколи Лисенка, і Миколи Леонтовича, теж, до слова, учня Болеслава Яворського.

Якщо розглядати гіпотетичні підстави знайомства Леся Курбаса та Анатолія Буцького, з огляду на перелік його вчителів, то для «завершеної картини» бракує постаті Болеслава Яворського.

Однак, чи, насправді, навіть у метафізичному сенсі, Болеслав Яворський, сказати б, «був ні до чого» в утворенні альянсу режисера та композитора?

Почати з того, що не випадково саме він — видатний педагог, композитор був також вчителем ще двох музикантів, до яких березильці постійно зверталися, і з якими плідно співпрацювали роками: Михайла Вериківського та Пилипа Козицького.

До Болеслава Яворського — професора Муздраміну на межі 1910–1920-х — усі його учні й музична спільнота загалом ставилася дуже шанобливо. Причини стисло, але вичерпно, сформулював інший професор цього закладу — Генріх Нейгауз, назвавши статтю про старшого колегу — «Дивовижна, надзвичайна людина». Він писав: «Болеслав Леопольдович мав надзвичайну широту знань, кругозору; необмежений інтерес до всього, до всіх явищ життя, до науки, мистецтва, музики, до людей, до молоді, яка швидко концентрувалася довкола нього» [3, с. 297].

Згадування молоді є дуже слушним. Болеслав Яворський — один із найоригінальніших педагогів-експериментаторів — автор інноваційної концепції розвинення музичних здібностей, яка набула великого розголосу. Митець виходив із того, що ці здібності виявляються через сприймання, виконання і створення музики. Таке розуміння проблеми спонукало його ініціювати спеціальні осередки для вивчення феномена сприймання. У 1920-і роки відповідні дослідження відбувалися в Києві із залученням його власних студентів.

Болеслав Яворський визначив три базові фази, принципи для сприймання: слухання музики, хоровий спів та музично-ритмічні рухи. Загалом розвиток музичних здібностей, на його думку, залежав від схильності до асоціювання із залученням зорових,

просторових, рухових, звукових, мовних образів. У процесі творення музики, Болеслав Яворський виокремлював етапи набуття уявлень про музику, розвинення її сприймання, імпровізацію тощо.

Анатолій Буцький — послідовник свого вчителя, можна сказати, власною практикою підтверджував життєздатність згаданих педагогічних ідей. Для початку він співпрацює із Центростудією, керованою колишнім молодотئاتрівцем і учнем Леся Курбаса — Марком Терещенком. Гадаю, режисера та музиканта еднало ставлення до студійної праці. Недаремно, говорячи про Анатолія Буцького, керівник закладу спершу називає музиканта «одним із найактивніших пропагандистів студійної роботи» [4, с. 15].

Помітну участь у їхніх експериментах брав хормейстер і геніальний поет Павло Тичина й один із лідерів авангардного мистецтва України — художник Вадим Меллер.

У Центростудії безпосередній роботі над виставою передувало колективне обговорення літературного твору. Так було із «Першим будинком Нового світу», побазованим на вірші Павла Тичини «Плуг». «Почали створювати сценарій, — згадував Марко Терещенко, — У поезії, в літературі, у музиці шукали матеріалів, які б допомогли нам поглибити і, головне, втілити наш задум — ораторію революції. Павло Григорович добре знав і любив музику, а Буцький, як прекрасний піаніст та імпровізатор, сідав за рояль і, слухаючи наші міркування про майбутній спектакль, добирав до нього музику. Під час репетицій він часто замість того, щоб висловити свою думку словами, “розмовляв” з нами тільки музикою» [4, с. 17].

Усі ритмопластичні вправи, хорова декламація, імпровізації, з яких складалася образна матерія перших вистав Центростудії, — усе це, у певному сенсі, виглядало театральною рефлексією ідей Болеслава Яворського.

Однак чи дійсно, сказати б, «технологічне» оновлення українського драматичного театру, народжувалося саме із тих спроб, можливо стимульованих ідеями Болеслава Яворського?

Згадаймо краще таке: усі три базові фази — слухання музики, хоровий спів, ритмічні рухи — були присутніми ще в попередньому періоді поставання модерного українського театру. Досвід Молодого театру (в якому, до речі, починав і Марко Терещенко) свідчить саме про це. Водночас із започаткуванням у 1916 році цього першого українського сценічного колективу студійного типу, у національному театрі розпочинається послідовна студійна праця, що увінчується виставами Леся Курбаса: «Едіп-цар», «Шевченківська вистава», нарешті, (вже поза Молодим театром) — «Гайдамаки»

Уся експериментальна праця Леся Курбаса здійснювалася із залученням цих трьох фаз. Врешті, на початку 1920-х відповідні підходи взагалі стають нормою діяльності МОБу, час від часу збагачуючись й іншими методичними новаціями.

Отже, у другій половині 1910-х можна (з певним застереженням) зауважити відлуння ідей Болеслава Яворського в українській театральній практиці. Краще сказати, що очевидна спорідненість ідеологій мистецького навчання, мистецької праці в українській сценічній та музичній культурі, була не випадковою і позначала поставання модерної культури нації. (Я б до цього додала й новітню українську поезію). Хоча питання «хто саме і на кого більше впливав» лишається відкритим і потребує спеціального багаторівневого прискіпливого аналізу. Зараз лише зауважимо, що процес виявився доволі динамічним, радикально впливаючи на природу й подальшу долю національного театру.

Повернемося до особи першого березільського завмуза — Анатолія Буцького, ставлення якого до педагогічних ідей Болеслава Яворського зберігалось, із часом вплинувши й на його власного учня і наступника на посаді завмуза МОБу — Леоніда Ентліса. Підтвердження цієї тези знаходимо в споминах актора і режисера Романа Черкашина: «Він мав навчити нас музичної грамоти, але замість цього цікаво, у доступній нам формі розкривав історичну еволюцію ладо-тональної системи музичного мислення. Це допомагало зрозуміти відмінну від класичної мову музики ХХ сторіччя. Завдяки Леонідові Ентлісу, я із захопленням сприймав твори Ігоря Стравінського, Бели Бартока, Альбана Берга, Сергія Прокоф'єва, Дмитра Шостаковича» [5, с. 25].

Схоже, дописувач у такий спосіб виокремлював у діях Леоніда Ентліса одну з трьох базових «фаз» концепції Болеслава Яворського — «слухання музики». У Романа Черкашина знаходимо і згадку про «фазу хорового співу». Він презентує її у вигляді, в якому та реалізувалася в практиці «Театру читця», створеного Йосипом Куніним у Муздраміні. Цей фаховий співак і диригент, який, на запрошення Леся Курбаса, допомагав налаштовувати мовний апарат березільців за власною оригінальною методикою, залучав декого з них і до роботи в «Театрі читця». У спогадах Романа Черкашина досить точно окреслена робота цього оригінального мистецького гурту: «Хор читців з високими голосами і низькими, чоловічими і жіночими виголошував тексти художніх композицій згідно з партитурою, розробленою керівником <...> Монтаж художніх текстів (прозових і віршованих) поєднувався з публіцистичними фрагментами, звучанням революційних

пісень і пісень контрреволюційного табору. Між цими двома таборами розгорталася пристрасна полеміка, що йшла у строго організованому ритмі і мелодиці звучання голосів різного тембрового забарвлення. Ритмомелодика інтонацій була досить складна і потребувала високої дисципліни виконання <...> До складу театру увійшли понад двадцять учасників з ретельно підібраними за тембровим звучанням чоловічими і жіночими голосами. Ми ставали у два ряди портативних розбірних станків. Третій, найдовший ряд імітував заводські гудки. Трудовий ритм роботи заводу відтворювали тріскачки, пищалки й дзвінки, удари по блискучих сталевих колесах-зубчатках, підвішених на стояках <...> Мажорний фінал цієї незвичної вистави завершувався дружнім звучанням усього шумового оркестру, свого роду «індустріальною симфонією» [5, с. 24–25].

Цей приклад видається свідченням чималого обсягу «резонансів» концепції Болеслава Яворського в театральному мистецтві, головню, 1920-х років<sup>1</sup>.

Анатолій Буцький слідом за Вадимом Меллером досить швидко приєднується до пошуків Леся Курбаса, Музиканта у співпраці з МОБом (1923–1925) найбільше приваблював мистецький курс і студійні методи роботи, спрямовані на докорінні зміни в національному театрі. Тож цілком слушно дослідниця творчості митця — музикознавця Олена Таранченко стверджувала: «Обдарування А. К. Буцького-композитора і притаманна йому здатність до новаторських пошуків та експериментів розкрилась, насамперед, у сфері модерного українського театру, співпраці з видатними режисерами» [2, с. 81]. (Додамо: усі митці, згадані в її тексті, були учнями Леся Курбаса).

Про естетичні пріоритети свідчить уся творча діяльність музиканта: композиторська, виконавська, театральна. Не становила винятку й педагогічна праця, що цілком органічно для учня Болеслава Яворського. У цій сфері Анатолій Буцький надавав перевагу засобам якнайефективнішого впливу на асоціативні процеси. Пошлемося на спомини Миколи Савченка — студента Муздраміну, березільського актора і фотографа. За його словами, на лекціях Анатолій Буцький часто вдавався до оригінальних методик, які розвивали здатність синтезувати візуальні та звукові образи. Приміром — пропонував студентам ілюструвати малюнками свої музичні імпровізації, у такий спосіб

<sup>1</sup> Щодо Романа Черкашина, то він згодом став визнаним авторитетом у жанрі художнього читання, видав кілька популярних підручників: «Художнє читання: техніка та логіка мови» (1955), «Робота читця над художнім твором» (1958), «Виразне читання» (1960), «Художнє слово на сцені» (1989).

скеровуючи їхню увагу до спонтанного єднання зорових і звукових реакцій [6].

Варто зауважити не лише пріоритетну роль асоціювання в концепції Болеслава Яворського, а й позицію Леся Курбаса щодо місії асоціювання у створенні сценічного образу. Надто, що реформатор українського театру постійно звертався до цього феномена (асоціювання), як до визначального у формуванні образного мислення. Зрештою, запропонована ним категорія «перетворення», апелює насамперед до явищ такого роду.

Спільні підходи до багатьох мистецьких процесів єднали позиції Анатолія Буцького та Леся Курбаса, сприяючи їхньому творчому порозумінню. Зауважу, керівник МОБу, чие бачення ролі музики в драматичній виставі повсякчас оновлювалося, на практиці демонстрував усвідомлення стратегічної ролі музики у формуванні образної мови, а подеколи — і структури сценічного твору. Варто також пам'ятати про активне використання Лесем Курбасом музичної лексики й термінології.

Тут доречно нагадати, що у середині 1920-х у МОБі короткий час, але дуже плідно, діяла так звана Станція фіксації та систематизації досвіду, започаткуванням якої переслідувалась амбітна мета — створити теорію театру. Іншою спонукою всіх учасників були пошуки засобів «запису вистави».

Очевидно, що реалізувати ці наміри без розвинутої системи термінів було неможливо. Тож спочатку передбачалося розробити театральну термінологію й укласти термінологічний словник, до речі, і досі відсутній в Україні, хоча керівник МОБу з учнями сто років тому його започаткував і встиг дечого досягти в реалізації цієї мети.

Леся Курбас радив шукати аналоги певних базових категорій театру в інших сферах діяльності: науковій і музичній, які вважав теоретично добре оснащеними і «співставними» з театром. Він пропонував «знайти терміни з фізики або музики, театр близький до музики» [7]. (У цьому сенсі, вважаю, цікавим той факт, що Анатолій Буцький спромігся ще раніше закінчити курс і здобути диплом випускника фізико-математичного факультету Київського університету святого Володимира).

Звичайно, не менш важливо уявляти об'єкт його уваги — теоретика-музикознавця — особливо у період співпраці з Лесем Курбасом.

У переліку тогочасних музикознавчих розвідок Анатолія Буцького є праці позначені оригінальними науковими підходами, що, приміром, зауважив рецензент однієї з них — Анатолій Луначарський. Його оцінку наводить Олена Таранченко, виокремлюючи слова

про безпрецедентність суджень українського музикознавця, інноваційний характер осмислення ним сутності природи музики. Рецензент оцінив теоретичний опус як надзвичайно цікавий, наголосивши, що нічого схожого в музичній літературі ще взагалі не було [2, с. 90–91].

У київський період, час дуже плідної роботи в МОБі, Анатолій Буцький написав «Музику в творчості життя» (1923), «Походження музичної матерії» (1923), «Непосредственные данные музыки» (1925). Їх об'єднує особлива глибина й філософічність підходів і викладу, що цілком закономірно, зважаючи, хоча б, на базові орієнтири принципові для автора, з приводу чого Олена Таранченко пише: «Дослідження багатовимірної специфіки поняття музики, А. Буцький співвідносить із філософськими ідеями Е. Маха, Р. Авенаріуса, А. Бергсона, результатами експериментальної психології і фізіології, енергетичної теорії Е. Гансліка» [2, с. 88].

У цьому переліку найпомітнішою є постать Анрі Бергсона, погляди якого були дуже близькими Лесеві Курбасові, недаремно він так часто до них апелював у спілкуванні зі своїми учнями. Звертаючись до тогочасних наукових розвідок Анатолія Буцького, Олена Таранченко наголошує: «Виокремлюючи значення категорій інтонації і ритму, музикознавець доходить переконливого висновку, що “музика — є мистецтвом інтонацій і ритмів життя, перетворених у спеціальні звукові символи”» [2, с. 88].

Обидві ці категорії, особливо категорія ритму є визначальною для поглядів Леся Курбаса на природу театру. Ритму присвячено чимало його суджень, розмірковувань, думок. Як приклад, наведу його визначення феномена актора: «Актор — це людина, яка уміє тривати у, наміченому уявою, ритмі».

Березільська практика дає чимало прикладів на підтвердження цієї тези. Приміром, на репетиції «Жакерії» (до речі, з музикою Анатолія Буцького) трапився випадок, описаний Костем Буревієм: «Бучма поводитьсь так, ніби не знає ролі, ніби йому важко її грати. Курбас <...> кричить: — Бучма, ти не знаєш ролі! А Бучма просто не знайшов іще свого музичного ключа, не відчув ритму, і тому не міг грати <...> ролю він сприймає в музичному ключі, йому тільки винайти цей ключ, винайти цей лад, цей ритм ролі — і готово! Йому аби знайти основну ритмічну лінію і зафіксувати її» [8, с. 30].

Звичайно, такого роду «збіги» стосувалися не лише категорії ритму. Немає сумніву, Анатолія Буцького та Леся Курбаса єднала спільність естетичних уподобань, філософських поглядів і розуміння завдань мистецтва. Саме тому, усі ці та інші вияви їхньої

співтворчості потребують спеціальної уваги та наукових підходів. У нашому випадку важливо їх (ці факти) виявити і позначити, спираючись на аналіз спільної роботи митців.

Тут невідвратно виникає необхідність уточнити: а як, власне, розумів свою театральну і, не просто театральну, березільську місію Анатолій Буцький?

Насправді його дії однозначно свідчать про щире зацікавлення березільським мистецтвом, прагнення бути до нього причетним і, головне, реалізувати власні творчі ідеї, що мали виразний експериментальний характер. Аби наблизитися до розуміння сенсу згадуваної творчої ситуації, спробуємо, хоча б, ескізно окреслити його доробок МОБівської доби (1923–1925).

Анатолію Буцькому в той період пощастило змінити підходи до створення музики до вистави, підходи, які віддавна склалися в українському театрі (початки цієї «ревізії» спостерігаємо ще в співпраці із Центростудією). Нарешті, характер музики, її роль у розвитку сценічної дії, побудові образу вистави — усе свідчило про приналежність композитора до митців українського авангарду, до кола яких належали й березільці.

Діяльність Леся Курбаса та його учнів-режисерів першої половини 1920-х зазнала чималого впливу конструктивістської та експресіоністичної доктрин, що позначилося на сценічному прочитанні драматичного твору, з музичним рішенням включно.

У відповідних процесах поставала нова культурна ситуація, відбиваючись на рефлексіях, мисленні, методах роботи авторів вистави, на всіх етапах її (вистави) створення.

Оновлення природи українського сценічного мистецтва мало загальний характер, попри те, що найрадикальніші зрушення відбувалися на «території» театрів, так званого, лівого напрямку. Із цього приводу багатолітній творчий партнер березільців і водночас потужний аналітик і критик їхнього доробку — композитор Пилип Козицький, до слова, перший і мабуть єдиний автор дослідження про музику в «Березолі», зауважив: «Зрушення, злам, нищення минулого, поступ нового перетворювалися в їхній уяві на образи ходи стихії велетенської <...>, але не диференційованої, не конкретної, без тих рисок, що властиві життю. Хода історії відчувалася, але її життєве обличчя, її “побутовість”, її конкретність ще не впізнавалися. Звідси одмовлення від особистого (від індивідуального голосу, від образу індивідууму) і переключення роботи колективу на мову “масових інтонацій”, одмовлення від мелодій і перехід до ритму великих процесів, в яких губилося ліричне (такою була музика до “Газу”,

«Джیمмі Гігінса») <...> Найголовніше, 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» [9].

Як бачимо, Пилип Козицький на першу позицію висуває взаємозумовленість засобів творення сценічного образу, коли музичне і пластичне, звукове та візуальне постають у неподільній єдності. Активізацію таких процесів він пов'язує із художньою ідеологією авангардного мистецтва і, відповідно, виокремлює березільський «Газ» (1923) поміж решти українських вистав, позначених таким само впливом.

Варто з тим погодитися: виставі належить особлива роль в оновленні української сцени, передусім через виняткову послідовність втілення експресіоністичних та конструктивістських ідей. Лесь Курбас, реалізуючи програму синтетичної вистави з високим рівнем осмислення й організації музичних, просторових та інших планів, одночасно закладає підвалини українського авангардного театру. Це добре розуміли всі учасники вистави. На думку одного з них: «П'єса Георга Кайзера була в той час найбільш співзвучною мистецькому мисленню Курбаса <...>, він вклав у неї всю силу свого таланту. І при співучасті художника Вадима Меллера й композитора А. Буцького, досягнув найвищого мистецького рівня того часу. Драматургічний матеріал, на фоні експресіоністичного, наскрізь умовного оформлення сцени, яке тільки символами натякало на місце дії, музика дисонансової інтонації, — усе це було органічно пов'язане з теж умовним рухом» [10, с. 154].

Крім того, «Газ» — перша спроба вітчизняного театру сценічними засобами «висловитися» з приводу загальнолюдської проблеми великого масштабу. На березільському кону вперше за всю історію національного театру відтворювалася (радше «перетворювалася») гуманітарна катастрофа спричинена індустріальною революцією.

Що власне відбувалося на МОБівській прем'єрі 1923 року?

Публіка не лише вперше побачила в українському театрі вселенську трагедію краху цивілізації, — вона аж ніяк не була «підготовленою» до її мистецького вияву. І це абсолютно закономірно, адже на прем'єрі «Газу» глядачі вперше стикнулися з експресіоністично-конструктивістським твором, який підпорядковувався іншим художнім законам, аніж ті, до яких усі звикли за часи існування вітчизняного театру.

А втім, незвичність висловлювання, ексцентричні художні форми не завадили залу переживати сильні

емоції, хоча говорити про якусь однаковість відгуку тут не випадає. Цікаво, що зі сприйняттям «Газу» мала «проблеми» не лише, так би мовити, необізнана публіка. Приміром, від брата неокласика Павла Филиповича дізнаємося, що поет тривалий час перебував у стані сильного емоційного збудження, вражений «динамікою, оригінальністю та блискучою грою акторів, що він просто не міг опам'ятатися після першого разу і відвідав цю виставу ще кілька разів» [11, с. 146].

«Газ» постав у добу активних мистецьких шукань його творців. Постановку шедевра німецького експресіонізму, Лесь Курбас не лише першим здійснив в Україні, а і створив важливий прецедент, зробивши національному театру «щеплення авангардною культурою». Дебютна спроба виявилася естетично зрілим, послідовним і цілісним твором, чим зобов'язана митцям-новаторам: Лесю Курбасу, Вадиму Меллеру, Анатолію Буцькому.

До принципових моментів варто зарахувати запровадження режисером законів побудови музичного твору, чого не лишили поза увагою її учасники. Приміром, Зінаїда Пігулович — актриса й режисер МОБ у згадувала: «Дійові сцени із масою людей звучали радше, як оркестр, що виконує симфонію, оскільки їх було ніби зсунуто в інший шар сприйняття — ближчий до музичного» [12].

У цих словах відбите, характерне для початку 1920-х років, культивування Лесем Курбасом суто музичних підходів до образу вистави, що, крім усього, й надалі впливало на побудову сценічної дії режисерами березільської школи.

Є підстави вважати такий підхід способом реалізації програмної мети очільника «Березоля». Ця мета містила безліч аспектів. Поміж ними вирізнявся той, що сприяв вдосконаленню прийомів ритмізації руху, запроваджених ще в роботі над «Едіпом-царем», «Шевченківською виставою», «Гайдамаками».

На репетиціях п'єси Георга Кайзера Лесь Курбас вдається до засобів образного відтворення масових реакцій, сказати б, послуговуючись, законами музики. Принаймні, він активно вживає відповідну лексику і термінологію для позначення дій хору: називає масу «музикою» вистави, вимагає від акторів чіткої «фіксації партитури рухів», ретельнішого осмислення «виконання кожної партії», адже кожен, «хто брав участь у масовках, повинен був розуміти себе як музичний інструмент з багатим діапазоном звучання. Кожний у заданому ритмі рухів впливається в симфонічне звучання цілого» [13, с. 151].

Запроваджений підхід супроводжував увесь підготовчий період, який, до речі, складався зі 150 репетицій.

Слова Леся Курбаса, що «в будові маси в “Газі” є свої дуети, тріо, квартети, акорди і мелодії, асонанси і дисонанси» [14, с. 221], — не були риторикою. Найкращі свідчення, це згадки акторів, які регулярно «робили тренаж, рухаючись по музичним нотах, виконуючи у русі цілі ноти, чверті, восьмі, синкопи, тріолі» [12].

Результати не забарилися. Недаремно у різні періоди історії «Березоля», глядачі захоплювалися музичністю березільців, що розвинулася завдяки наполегливій щоденній праці. А Лесь Курбас продовжував діяти в тому ж дусі, не шкодуючи зусиль для посвячення своїх учнів у принципи будови різних музичних форм.

Стартом цієї послідовної і наполегливої праці стала постановка «Газу». Недаремно, Лесь Курбас, ще до початку репетицій, запропонував Анатолію Буцькому попрацювати з трупою, розуміючи, що кращого результату можна досягти «в живому спілкуванні з цікавою розумною людиною», коли легше засвоїти «те, що важко зрозуміти теоретично». Згодом про першу зустріч з автором музики до «Газу» одна з молодих актрис із захопленням згадувала, як той «навчив нас читати симфонічну партитуру, і як легко було нам надалі проводити репетиції вистави “Газ”, що за стилем постановки була симфонічним твором!» [13, с. 149].

Композитор, аби підтримати, а при нагоді й розвинути ідеї Леся Курбаса, ревізував вкорінені в українському драматичному театрі способи використання музики у виставі. У «Газі», демонструючи тонке розуміння режисерської концепції, він музикою надає дії оригінального художнього виразу. Для прикладу — не обмежується музичною ілюстрацією виробничих процесів, чи звуковою імітацією вибуху (цього для театральної «революції» цілком вистачило б), натомість створює багатозначний звуковий образ техногенної, навіть ширше — гуманітарної катастрофи.

У виставі музика і дія єдналися в цілісному образі. Візьмемо, для прикладу, епізод вибуху. У якийсь момент, помітивши нестримні зміни кольору газу, писар «кидався до телефону та кричав “Інженер!”». Тієї ж миті робітники вибігали на передній план, а Інженер (Ф. Лопатинський) стрімголов видирався на “піраміду”, яка вишуковувалася обличчям до глядачів із голосним шепотом “ш — ш — ш”. Музика — крещендо. Машини гудуть... Ураганом здійснюється какофонія звуків, — і — вибух. По конструкції покотилися “трупі” і все завмерло» [6]. Тієї ж миті падали трикутні завіси, закриваючи конструкцію і напис «Газ» на цегляній задній стіні кону.

Сцена вибуху засвідчила — в українському театрі, в синтезуванні звукових та візуальних образів Анатолію Буцькому належить провідна роль. Звуковий ряд і колористика були художньо переконливо пов’язані. «На

тлі струнних інструментів — дрібних частини машини, усе сильніше і сильніше, вливаючи життя у їхні монотонні звуки, постають ритмічні удари музичних інструментів — важелів. Їхня стрімкість зростає <...> Газ в отворі починає забарвлюватися, у ритмі машин перебої, в окремих інструментах наростає буря; колір газу вже яскраво червоний, і не приголомшуючий вибух, і не рясний дощ дрібних уламків віконного скла <...>, а соковита картина абсолютного нищення перетворена на театральню переконливу образ» [15].

Музичне рішення «Газу» сучасники визнавали новаторським. Пилип Козицький писав, що вже від перших звуків на нього повіяло чимось «новим несподіваним», адже раніше на українському кону не було «зображення руху машин звуком <...> Коли шукати перших проявів урбаністичної, індустріальної музики на Україні, то, безумовно, розшуки приведуть до “Газу”» [9].

Українську публіку, ні з чим подібним не знайому, мабуть найбільше вражав щільний зв’язок музики з мізансценічним малюнком, який утворював «мистецько-ритмічний синтез із елементів ритмик різних категорій: ритміки виробничого процесу, стихії мітингу, колективного горя робітників під час вибуху газового заводу» [16, с. 269].

Анатолій Буцький вочевидь розумів яку роль відіграла музика в березільській виставі, що, згодом, дало йому підстави стверджувати, що музика в «Газі» функціонувала майже як самостійний персонаж. Він сам диригував оркестром, який знаходився за лаштунками. Ця локація не була випадковою, з огляду на особливу роль простору в образній тканині такого унікального видовища, яким був «Газ», — новітня цивілізаційна трагедія краху людяності.

Усі події вистави відбувалися в особливому середовищі, міцно пов’язаному зі сценічною дією, звуком, музикою. «По обох боках сцени деталі великого заводу: крани, ферми, тонкий стовп <...>, поламана долівка — нагадували до певної міри цехи, корпуси, заводські споруди <...>, різні площини давали режисерові змогу розставити цілі групи людей, які своїми ритмічними рухами, при відповідному музичному супроводі, робили враження діючих машин» [10, с. 155].

У цьому просторі, створюючи образ «колективного героя» вистави, Лесь Курбас застосував цілком незвичні для українського театру прийоми: «Масові сцени (заводська праця, мітинги робітників) режисер зв’язував в один колективний рух, один спільний вияв волі, думки і бажання <...>. Інтонанція слова й інструментальний супровід цілої симфонічної оркестри, розташованої поза приміщенням сцени, доповнювали драматичні конфлікти взаємно протиставлених сил <...>, жести,

мізансцени, інтонації та вияви внутрішнього стану — були синхронізовані з незвичним для тодішнього вуха дисонансовим звуком оркестри, перетвореним жестом, нереальною мізансценою, гіперболічною інтонацією» [10, с. 155].

Означений підхід, але в ширшому діапазоні художніх форм, режисер запровадив для створення образу маси на всьому просторі вистави.

Інша річ — окремі персонажі. Тут він вдавався до не менш вражаючих засобів. Наведу для прикладу як було застосовано звук і музику в епізоді мітингу.

...Затемнена сцена, на якій промені рефлекторів вихоплювали окремі постаті. Втім, враження неосяжної маси утворювали не вони, а «гуртовий звук і шум усіх компонентів вистави: масові голоси, звуки оркестри, шумових засобів <...>. І ось на горішній частині сцени <...> виділяється вузьким променем рефлектора постать Сина мільярдера. Він старається дати відповідь масі людей, яких не видно, бо фактично їх уже на кону нема. Освітлений тільки цей персонаж. Його спосіб і його надміру виразні емоційні жести спрямовані униз до умовної маси людей. У захопленні свого гіперболізованого жесту, патосу мови і внутрішнього стану актор Ігнатович <...> повис у повітрі головою вниз. Його експресивні жести, гострі рефлекси, посилений голос перенаголошене слово і чітка несподівана інтонація — усе злилося з музичним оформленням» [10, с. 155–156].

Сейто, спочатку, звук «заступав» конкретних людей, чию фактичну відсутність (саме «завдяки» музиці) герой не помічав. У наступний момент — його власна афектація, безперервне посилення емоційного градусу промови, ексцентрична пластика, надмірний пафос висловлювання, — усе разом завадило герою відчутти реальність подій. Сукупність усіх чинників: промова, її сенс і пафос, навіть особа самого героя, врешті, ніби «розчиняється» й «змивається» музичною стихією.

Дія, простір і звук березільської вистави залежали від «надзавдання», що позначилося на формах сценічної реалізації. У «Газі», приміром, їхня спрямованість свідчила про трагедійну природу вистави, тож і пластична мова резонувала у відповідному діапазоні. На загальну думку, трупа демонструвала дуже високу культуру руху. І, що особливо важливо, — пластика в «Газі» була не просто віртуозною, а концептуальною, такою, що змушує говорити про повноцінний хореографічний план.

На березільському кону «шляхом дуже складної ритмопластичної композиції постатей акторів було створене враження діючої машини. На сцені не було ні маховиків, ні підойм, люди залишалися

людьми — робітниками газового заводу, але те, що вони робили, асоціювалося у глядачів з роботою велетенської машини. Це було театральне перетворення, яке не претендувало на копіювання життя, але яке справляло враження реальності» [14, с. 20].

Рецензенти вистави, апелюючи до її хореографічного плану, здебільшого порівнювали березільський «Газ» із, так званими, «Танцями машин» Миколи Фореггера, роком раніше оприлюдненими в «Мастфорі» (Майстерні Фореггера). Втім, пошуки генези «Танців машин» невідворотно змусять згадати, що «сама ідея такого роду була підказана Валентином Парнахом: він бачив аналогічні номери в Парижі. Але якщо на Заході такі танці набували трагічного забарвлення, з експресіоністичним надривом, демонструючи, як машина “перетравлює”, підкорює та позбавляє людських рис людину, то Микола Фореггер надав “механізованій хореографії” оптимістичного духу» [17, с. 165].

Гадаю, що у цьому судженні криється відповідь на «загадку» природи пластики МОБівського «Газу». Зважаючи на його жанровий характер, припускаю: Лесеві Курбасові, вочевидь, більш імпонувала тенденція окреслена Валентином Парнахом, аніж та, яку демонстрував Микола Фореггер. Обізнаність березільського режисера в мистецьких процесах Європи, дозволяла йому мати власне бачення ситуації не послуговуючись чужим досвідом. Тому, мабуть годі шукати інспірацій трагедійного образу маси Курбасівської вистави в «мюзікхольно» бадьорих Фореггерівських опусах.

За пів року після «Газу» березільці показують «Джіммі Гігінса» — виставу зовсім іншої естетичної природи. Тріумфірат Леся Курбаса, Вадима Меллера, Анатолія Буцького, не відсахнувшись від конструктивістської та експресіоністичної художньої мови, застосував ширший спектр образних засобів. Утворена мистецька ситуація, мала фокусом не масу, а окрему людину, для змалювання якої застосовувалися всі мистецькі ресурси. Недаремно художня матерія нової постановки викликала неабияку цікавість.

Цього разу постановники розгорнули історію центрального героя в поліфонічному творі суперскладної фактури, синтезуючи різні стилі, техніки, манери, жанри і навіть види мистецтва. Недаремно рецензентський відгук колишнього молодотеатрівця Йони Шевченка виглядає «сумішшю» захвату і здивування, ймовірно, водночас віддзеркалюючи типову реакцію публіки на нову березільську роботу.

Словами критика, у Леся Курбаса: «гротеск і трагедія, побут і театр маріонеток, символізм і карикатура переплітаються разом з певною дозою кіна



(в багатоплановості “Джиммі Гіґінса”, так само, як і у виборі й почасті в трактуванні “Газу”, позначився вплив німецького експресіонізму). Звичайно досконально треба знати сцену, бути першорядним її майстром, щоб, при схарактеризованій методі будови спектаклю, надати йому, як це є в “Джиммі Гіґінсі”, одностайності стилю й суцільності, найти той художній цемент, що зв’язав би таку складну будову в струнку сценічну композицію» [18, с. 63–66].

Такою ефективною, як на мене, вистава завдячувала насамперед позиції постановника, який діяв радше як композитор, послідовно реалізуючи відповідний «статус».

Почати з того, що він інсценізував прозовий твір Ептона Сінклера, переписавши його «білим віршем». Краще сказати, не переписав, а зімпровізував, диктуючи акторам репліки, діалоги, монологи, одночасно характеризуючи інтонації, емоційне забарвлення, темп і ритм дій і подій, позначаючи мізансценічний малюнок, характер середовища тощо. (Ну, чим не партитура?!)

Дуже слушно виконавець головної ролі, порівнюючи новий сценічний твір режисера з попередніми, робить висновок: «Ще з Молодого театру Курбас розглядав кожну драматичну виставу, навіть коли вона йшла без музики, як симфонічний твір. Він перший на Україні звернув увагу на ритмічну розробку театрального видовища. Спектакль, за Курбасом, це слово і рух, а де рух — там ритм, де звук — там музика» [10, с. 182].

І цього разу все починалося з музики. Першу сцену постановник називає «Європейсько-Американський концерт». Уявляючи справжнє обличчя Молоха — державної машини — гротескним, вульгарним і банальним одночасно, він звернувся до образної лексики політичного карнавалу, балагану.

Реалізуючи цю ідею, Вадим Меллер збудував двоверховий станок складної конфігурації, прикрашений телеграфними стовпами, вежами в павутинні дротів, які асоціювалися з «райком» базарних «зазивал». Ними були учасники «Європейсько-Американського концерту»: Америка (Павло Долина), Англія (Василь Василько), Бельгія (Ірина Стешенко), Франція (Любов Гаккебуш), Росія (Степан Бондарчук), Німеччина (Іван Мар’яненко) та Сербія (Сергій Карпенко) — Хор держав, які зі свого політичного «піднебесся», торгувалися за світові сфери впливу. Тональність дипломатичних нот швидко змінювалася на гризню, брутальну лайку. Справа заходила так далеко, що перетворювалася на «дисонансовий “концерт” національних гімнів, все більше скидаючись “на котячий весняний вереск”.

Монологи, діалоги поміж представниками держав, їхні перемовки та й уся ця сцена проходила під акомпанемент ритму телеграфної азбуки Морзе, яку кожний персонаж вистукував молоточком об бильця трибуни. Стукіт телеграфної азбуки, мова акторів в кінці проходила у спів гімнів» [10, с. 181].

Хор, який, здавалося б, за складом благородних учасників, міг претендувати на звання «академічний», і навіть починав свій виступ цілком коректно, — відкинувши «політес», нахабно зчиняв справжній бешкет: неймовірний галас, хаос із морзянки, гімнів, лайки. Безсоромна какофонія показувала справжню сутність «верхів». Звук усіх демаскував — абсолютно й недвозначно.

У фіналі Лесь Курбас створював антитезу першому Хору — інший, в усіх сенсах, — полярний, другий Хор. У такий спосіб він, ніби «закольцовував» структуру вистави, розкриваючи авторське бачення світоустрою в естетичному, емоційному, філософському сенсах. Український театр не часто підіймався до узгальнень такого рівня. Водночас само мистецьке висловлювання вражало абсолютно несподіваним характером, по суті — безпрецедентним.

Фінальна сцена... З Джиммі знущаються в контррозвідці (горішній майданчик конструкції). Змучений тортурами, він починає марити. Трос, непомітний для глядачів, переносив його згори на затемнену авансцену, у гурт людей, які склали, отой, інший Хор. Виконавець головної ролі (Йосип Гірняк)<sup>1</sup> так описує цей епізод: «Він опустився в інші часи, в минуле... Люди у темряві, чути тільки їхні голоси: “Джиммі, що таке?”, “Куди тебе ведуть?”, “Що з тобою буде?”. Це голоси не привидів, не тіней, вони — в дії, це ніби робітники. Ось вони відходять у глибину, у темряву, але їхня присутність триває <...> Шнур перекидає його знову на станок. Знову допит, але Джиммі уявляє собі, що він покинув своє тіло, його немає. Тільки думки його доносяться від гурту людей у темряві» [10, с. 183].

Постановник у цьому епізоді дотепно розв’язував одразу кілька задач. По-перше, герой, подумки повертаючись до своїх друзів, ставав учасником іншого, рідного йому, Хору, сказати б, знаходив себе. По-друге, цей гурт режисер інтерпретував ще як думки Джиммі. У такий спосіб він оприявнював роздвоєння особи і давав зрозуміти, що Джиммі збожеволів. З іншого боку, цей засіб належить арсеналу прийомів, так званого «відсторонення» — найважливішому атрибуту,

<sup>1</sup> Грав у чергу з Амвросієм Бучмою, про якого у цій ролі Осип Мандельштам написав: «грає так, що мороз іде поза шкірою» («Березіль» // Киевский пролетарий. 1926. 7 трав.).

«епічного театру», емблематичним виразом якого є Театр Бертольда Брехта. Нарешті, фінальна сцена як така, позначала, сказати б, «червону лінію», що розділила безумство персонажів балагану «Європейсько-Американського концерту» й високу трагедію скаліченої свідомості головного героя.

У цілому, прийоми образного розв'язання постаті Джиммі виглядають, як на мене, театральною сублімацією музичної форми «тема з варіаціями». Про це свідчить хоча б характер розробки окремих «іпостасей» героя, адже у Леся Курбаса їх було кілька. За багатьма ознаками одна з них апелювала до найвідомішого тогочасного кінофеномена світового масштабу. Здавалося, що на МОБівському кону опинився пролетаризований молодший брат Чаплінського волоцюжки. Близькість березільських виконавців ролі Джиммі до згадуваного кіноперсонажу була такою очевидною, що вже не виглядає випадковістю публікація в часописі МОБу «Барикади театру» (вийшов у день прем'єри) вірша актора Степана Бондарчука «Чарлі Чаплін».

Але на тому справа не завершилася. Вистава рясніла кінорефлексіями. Режисер пояснював їхню присутність «як моменти і зовнішньої і внутрішньої дії, заміна зоровим слухового, механічним — органічного». Так, кінозображення підхоплювало і продовжувало драматичну дію: в епізоді вибуху на заводі стрімкий біг Джиммі на екрані зупинявся вже безпосередньо на сцені, а гримаса жаху на його обличчі завмирала на крупному плані кінокадру. (Себто кінодія змінювалася реальним перебуванням актора на кону і знову змінювалася на кінозображення, але вже на «крупному плані» екрана.) Отже, монтажні принципи вперше з успіхом запроваджувалися на українській сцені ще 1923 року. Окрім того, цей багатоскладовий кіновирозособи героя, робив постать Джиммі, дійсно, «стереоскопічною». Від епізоду до епізоду варіацій його теми помітно більшало.

Гадаю, у «Джиммі Гігінсі» присутне ще одне джерело образного розмаїття, що зафіксувало увагу авторів на явищах традиційної культури.

Існування в березільському «Джиммі Гігінсі» політичних «небес» і світу звичайних людей, візуальний розтин реальності на «верхи» та «низи», могло свідчити про вплив вертепної традиції. На її присутність «натякали» й інші елементи тропіки спектаклю, врешті, його пафос. Йдеться про зумовленість долі окремої людини глобальними, передусім соціально-політичними, катаклізмами. Навіть загибель маленького сина Джиммі — заручника жадоби, владолюбства сильних світу цього — апелювала до відповідного змістового шару вертепу, теми нищення немовлят.

Своєрідність «режисерсько-композиторської» інтерпретації головного героя полягала в тому, що Джиммі у виставі теж позиціювався як персонаж вертепної інтермедії. Він був людиною із натовпу, точніше, маси. Але театр пересував цю пересічну фігуру в центр особливого мистецького «всесвіту», де їй належала провідна роль. Це була ніби кода теми Джиммі Гігінса з варіаціями.

Леся Курбас справжній композитор «Джиммі Гігінса» — твору поліфонічного, складної структури, що органічно поєднав найрізноманітніші образні системи. Певні музичні елементи присутні у виставі, міг зібрати й аранжувати Анатолій Буцький. Втім, про конкретні форми його участі в цій виставі, мені, на жаль, не відомо. Свідчення його роботи, або не збереглися, або їх лишилося надто мало. Можливо ще менше, ніж від постановки «Макбета» 1924 року.

Вистава авторства Леся Курбаса, Вадима Меллера й Анатолія Буцького свого часу наробила галасу в театральних колах. Публіка здебільшого її не сприйняла<sup>1</sup> — робота виявилася аж надто сміливою.

Аудиторія тоді вперше в українському театрі стикнулася з ортодоксальним виявом прийому «відсторонення», який спричинив шок не лише у пересічних глядачів. Вихід актора «на мізансцену» здійснювався «поза образом», — і тільки з початком дії починалося існування в образі. Незрозумілим було й середовище. Чекали історичної «костюмною» вистави, а натомість бачили на чорній порожній сцені світло-зелені щити із червоними написами. Щоправда, щити були рухливими, постійно включались у дію. Приміром, жертви намагалися сховатися від убивць за щитами, але ті не лише не захищали їх, а навпаки — утворювали їм пастку глухого кута, що дало підставу Лесю Сердюку визначити щити дійовими особами — суб'єктами, а не об'єктами сценічної дії.

У Леся Курбаса могли персоніфікуватися й інші елементи простору, стаючи учасниками подій. Так, за свідченням Василя Василька, привид Банко з'являвся у вигляді снопа світла з колосників, наздоганяв і «охоплював» собою здеморалізованого Макбета.

Постаті трьох відьом могли набувати вигляду тіней, а не світла, як привид Банко. «Світло збоку, знизу й позаду відьом, їхні тіні величезні й падають на бічні ложі бельєтажу. Банко та Макбет розмовляють з тінями, відьом вони не бачать» [19, с. 60].

Ось, тільки-но на кону стояло трійко чортів, аж раптом, через миттєву трансформацію костюмів — вони перетворювалися на священників.

<sup>1</sup> Для порівняння у сезоні 1923–1924 рр. «Джиммі Гігінс» пройшов 44, а «Макбет» — 7 разів.

У фіналі Блазень-Єпископ коронував претендента на престол. А таких тут назбирався цілий натовп, набувши вигляду банальної черги. Кожного нового самодержця одразу убивав той, хто стояв позаду. Прихопивши корону для благословення на трон, він, фактично, водночас ставав черговим об'єктом для «закланья». Під звуки органу і слів Єпископа: «Несть власті, аще не від бога» — все повторювалося знов і знов.

Глядачам важко було прийняти такий жанровий «зсув» Шекспірівського шедевра, погодитися на, словами Наталі Кузякіної, перетворення МОБівського «Макбета» на політичний фарс.

«Макбет» Леся Курбаса не був трагедією: героїв позбавляли величі, значущості, поваги. Натомість глядачам пропонували іронію і сарказм.

Щодо музичного рішення, — відомо лише те, що Анатолій Буцький використав деякі класичні твори. Наталя Чечель, спираючись на архівні джерела й особисте спілкування з окремими учасниками постановки, написала з приводу «Макбета» кілька слів: «Музика Масканьї, Палестрини і Шуберта, марш Шумана переривались сигналом, звуками барабана або труби» [20, с. 114].

Підстав для аналізу принципів музичного рішення «Макбета» наявна інформація не передбачає. Єдино можливим видається таке: загальний іронічний тон мистецького висловлювання постановника і художника, радше за все, спонукали композитора спрямовувати власні зусилля у тому самому напрямі. У цьому випадку, композитор, спираючись на візуальний, пластичний, текстуальний контекст, сказати б, «підтримував» його музичними засобами, зберігаючи загальний характер образної системи. А вона, зі свого боку, свідчила про широке використання методу «відсторонення», яке, відповідно до окремих описів, присутнє у сценографічному рішенні, мізансценічному малюнку тощо.

На жаль, переїзд Анатолія Буцького до Ленінграда, на запрошення Бориса Асаф'єва, зупинив плідну спільну роботу митців-новаторів.

Березильці невдовзі теж полишать Київ, щоби, змінивши статус, працювати в Харкові вже як театр «Березиль»<sup>1</sup>. Життя колективу помітно змінюється. До «Березоля» приєднуються нові люди, поміж них — 23-річний композитор Юлій Мейтус. Невдовзі стане очевидним — він доволі важлива для театру особа:

<sup>1</sup> Надалі розвиватиметься особливий напрям їхньої діяльності — музична комедія, оперета, ревію. Цьому оригінальному явищу присвятимо наступну частину нашого дослідження.

із ним упродовж шести років березильці створять тринадцять вистав<sup>2</sup>.

Майбутній співавтор народився в Єлисаветграді, в родині залюбленій у музику, в місті, де вирувало культурне життя; діяло Товариство камерної музики; гастролювали відомі співаки, піаністи, скрипалі, симфонічні оркестри; видавали «Музыкально-театральний вестник». З юних літ хлопець відвідував фортепіанну школу Густава Нейгауза. Батько славетного піаніста Генріха Нейгауза був першим вчителем сина, так само, як і його кузена — Кароля Шимановського. У домі часто гостювали їхні родичі і друзі: Фелікс Блуменфельд, Артур Рубінштейн. Тож замолоду Юлію Мейтусу дуже пощастило. При чому двічі. Його рідне місто — колиска театру «корифеїв»: театру Марка Кропивницького, братів Тобілевичів, Марії Заньковецької. Словом, народитися в Єлисаветграді — справжнє везіння.

Важко переоцінити значення культурного середовища для майбутнього митця. Але Юлію Мейтусу щаститиме і надалі. Вже у Харкові він вчитиметься у Семена Богатирьова, а ставши (ще у зовсім юному віці) концертмейстером Харківської опери, спостерігатиме за творчою роботою Арія Пазовського, Йосипа Лапицького та інших видатних митців.

До «Березоля» музикант долучається 1927 року.

З керівником театру він знайомиться у його приватному помешканні, заваленому книжками: на столі купа репродукцій Ван-Гога, Пікассо, Гогена, Моне, поруч — патефон із платівками. Високий, стрункий, сивочолий хазяїн ходить по кімнаті «підспівуючи незвичній мелодії негритянського джазу» [21, с. 14]. Юнакові все видається несподіваним і дуже привабливим. Але найбільше він вражений високим професіоналізмом Леся Курбаса, оригінальністю образної мови його вистав. Навіть завдання молодий музикант отримує не такі як скрізь. Приміром, для «Народного Малахія» — пише «<...> імпресіоністсько-вишуканий “Сон Малахія” для двох роялів», або гротескову мазурку «для скрипки, віолончелі та фортепіано у виставі “Заповіт пана Ралка”» [21, с. 14].

У Харкові з 1926 до 1933 року (час, коли Лесь Курбас керував «Березолем») був створений репертуар, в якому не бракувало вистав, гідних уваги з огляду на особливості їхнього музичного розв'язання.

<sup>2</sup> «Пролог» (1927), «Жовтневий огляд» (1927), «Народний Малахій» (1928), «Алло, на хвилі 477», перша дія (1929), «Мина Мазайло» (1929), «Заповіт пана Ралка» (1930), «Диктатура» (1930), «97» (1930), «Чотири Чемберлени» (1931), «Тетнулд» (1932), «Хазяїн» (1932), «Чотири Чемберлени», друга редакція (1933), «Маклена Граса» (1933).

Охопити весь цей обшир в одній статті неможливо. Тож розглянемо лише дві постановки початку 1930-х: «Диктатуру» Івана Микитенка (1930) та «Маклену Грасу» Миколи Куліша (1933).

Першу Лесь Курбас здійснив за п'єсою автора, погляди якого не поділяв, а другу (і останню в своєму березільському житті) — за твором художньо, духовно та ідейно найближчого йому українського автора.

Попри таку полярність, обидві вистави належать до кращих набутоків національного театру за всю його історію. Художньо самобутнім і винятковим були їхні музичне рішення. За аналогією з оперою, їх можна назвати виставами «великого стилю».

Створення кожної виявилася доволі складною справою.

Від початку роботи над «Диктатурою» березільцям доводилося долати дисгармонійність п'єси — суміш натуралізму й публіцистики: «такі стильові розбіжності в театрі, що оперує трьохмірними речами й постаттю людини, дуже важко виправдати; дуже важко ув'язати, поєднати різкий перехід від жанрової картини до патетичної фрази» [23, с. 49].

Поліпшити естетичний зміст п'єси могла лише її «ритмічна регуляція». Саме так пояснював позицію Леся Курбаса, добре посвячений у його творчі підходи, колишній учень, а пізніше — рецензент вистави — Леонід Болобан: «Ріжниця поміж побутом п'єси й побутом у виставі “Березоля” полягає в тому, що останній вкладено кожного разу в певні розміри, йому надано певних ритмів» [23, с. 53–54]. Саме тому, березільська «перебудова» п'єси Івана Микитенка не лише залежала від застосування законів ритмічної організації музичного твору, а й, певною мірою, відбувалася у формі музичного твору.

Саме такі підходи визначили технологію розгортання сценічної дії березільської «Диктатури» авторства Леся Курбаса, Вадима Меллера, Юлія Мейтуса. Головний постановочний принцип передбачав підпорядкування драматургічного матеріалу музиці й «омузиченому» слову. «В зв'язку з тим, — говорив режисер <...> що основа покладається не на рух тіла, а на рух слова, на мелодіку, то руху мало буде... [Це буде] відхід від драматичних моментів, акцентування звукової побудови». Відповідно до цього був знайдений принцип мізансценування» [24, с. 315–316].

З цього випливає: Юлій Мейтус, другим у «Березолі», після Анатолія Буцького, брав безпосередню участь у формуванні сценічної дії — річ безпрецедентна для української сцени.

Постає питання: чи пощастило тоді створити новий музично-театральний жанр?

Для початку зауважимо: «Диктатура» (п'єса про організацію колгоспів) у «Березолі» вразила сучасників — її герої співали, спілкувалися речитативами, взагалі, діяли ніби за законами опери. Апеляції до неї завдячували не лише 400 сторінкам партитури, а й гучному відлунню форм оперного видовища. Недаремно Лесь Курбас передбачав: «Це буде спроба <...>, як треба будувати оперу. <...> Це буде музичне видовисько, в якому драматична мова інтонується таким чином, що іноді вона може переходити в буквальні музичні інтервали... Сприйняття буде більш оперове, ніж драматичне» [25].

Цікавість до, сказати б, «жанрово-видової» моделі березільської «Диктатури» не вщухла і досі. Були думки, що «стилістично музика у “Диктатурі” наближалася до нової музичної мови композиторів ХХ століття — Ігоря Стравінського, Сергія Прокоф'єва, Альбана Берга, Дмитра Шостаковича» [5, с. 67]. Існували і протилежні погляди: «“Диктатуру” в “Березолі” грають не як драму, а як музичне видовище, що інколи нагадує опери Мусоргського. Наслідування Мусоргського іноді прикро вражає, особливо коли в речитативах цілком повторюються музичні фрази Мусоргського (фраза “ми чесні хлібороби” й інші)» [26, с. 549].

Втім, порівнянь з оперою уникнув Пилип Козицький — композитор, критик, найкваліфікованіший дослідник музики березільських вистав, співавтор частини із них. У статті, присвяченій «Диктатурі», він таке розуміння музики у виставі заперечує. У спогадах Юлія Мейтуса також не йдеться про оперу. Негативно щодо такого припущення висловився і Леонід Болобан, хоча можливості «враження опери» — не виключав: «В глядача виникає інколи думка, чи не в оперу часом він потрапив. Але цю думку він мусить одразу відкинути, бо співання й музика в “Березолі” виконує лише своє службове завдання, вона має лише функціональне значення» [23, с. 51–52]. Очевидно, слід розділити питання музичних сенсів березільської «Диктатури» й питання про відповідність цієї вистави канонам оперного видовища<sup>1</sup>.

Попри все це, погляди на роль музики в розвитку сценічної дії не втрачають актуальності, адже Лесь Курбас безпрецедентно широко застосовував її в «Диктатурі». Діапазон тих застосувань спробував зафіксувати Пилип Козицький: «Від суто

<sup>1</sup> Цікаво, що питання «нового жанру», утвореного «Диктатурою» Леся Курбаса, завжди пов'язувалося саме з музичним аспектом вистави. Наприкінці 1970-х Роман Черкашин писав, що нині «Диктатура» асоціювалася б із мюзиклом. Можливо, саме цей театральний-музичний жанр об'єднав би музичні, візуальні та дійові ознаки вистави Леся Курбаса.

натуралістичного уподібнення (шум бігу поїзда) через перетворений натуралізм (спів півня, пісні п'янки, чихання), звукову апострацію (музика “заводу”), через музику-словоспів аж до музики, що відіграє роль самотійного сценічного чинника» [27, с. 68].

Синтезуючи музику і драматичну дію, режисер надавав їй найтоншої «музичної ритмізації. Гармонійно звучали і слово, і жест актора, і ритм цілої вистави. Було широко застосовано паралельні дії. Наприклад, міліціонери трусять у Чирви хліб, сам Чирва плаче речитативами, зі схованки зненацька зашуміло, як потривожений дух, знайдене зерно, а з вишин, десь із ложі верхнього ярусу лине, як голос повчаючого фатуму, спів античного хору дівчат: “Мені мати говорила, повторяла часто, не їдь, не їдь в чужий город, бо будеш нещасна”» [28, с. 34].

Багатство музичних форм народжувалося безпосередньо під час репетицій. Сам композитор згадував, як він «створював речитативи й розгорнуті музичні номери — арії, монологи. Склад оркестру був збільшений, на сцені і за кулісами звучали баян, гітара, виконувалися різноманітні жанрово-побутові пісні» [22, с. 11]. До творення образної матерії вистави могли залучати всіх учасників творчого процесу: «мелодії й ритми підказував композитору, наспівуючи або награвши на роялі, сам режисер» [5, с. 67]. «Режисер довго працював з композиторами, а згодом і акторами над винайденням відповідного речитативу на ладовій основі української музики» [10, с. 333]. «Перші репетиції почалися у великому фойє біля піаніно. Ми всі сідали півколом, напроти нас Курбас, за піаніно — Мейтус. <...> Спочатку Мейтус програв всю партитуру вистави спочатку до кінця, а потім програв, іноді по кілька разів окремі шматки, а Курбас пояснював, що саме під цю музику відбувається» [29, с. 38]. «Курбас і Мейтус, працюючи разом біля рояля, шукали мелодичний хід діалогів переважно в речитативі. Іноді Л. Курбас сам шукав для окремих сцен речитатив, який занотувувала Г.О. Тюменева» [24, с. 315]. Усі вищенаведені свідчення підтверджують слушність точки зору Пилипа Козицького: «Відчувається, що композитор (Мейтус, Коляда) є лише виконавець (хоч і талановитий) волі режисера (Курбаса), яка владно панує і над музичним матеріалом, сміливо використовуючи його для різних завдань» [27, с. 68].

Насамкінець Пилип Козицький робить висновок, що робота над «Диктатурою» «надзвичайно збагатила використання музики в театральній (драматичній) виставі, тим самим посунувши набагато уперед техніку будівництва синтетичного дійства» [27, с. 68]. Відповідно, саме «будівництва синтетичного дійства»

і було мистецькою метою постановки, де музиці належала провідна роль інспіратора дії.

Цей принцип визначав і прийоми акторської гри, адже в «особливо напружених і значних за змістом епізодах вистави переходили з розмовної мови у вокальний речитатив, а в розгорнутих монологах — у досить складні арії у супроводі симфонічного оркестру. <...> Філософська забарвленість вистави найвиразніше виявлялася у монологах — аріях-роздумах на самоті головних персонажів» [5, с. 67].

Таке використання музики, за своєю естетичною природою, анітрохи не нагадувало звичні для традиційного українського театру співочі монологи, музичні діалоги-дуети тощо. Сказати б, у «Диктатурі» цілком оновився «асортимент» засобів використання музики для розкриття певного стану героя. Приміром, коли Малоштан (Мар'ян Крушельницький) вудить рибу і співає купальські пісні, то пісня «перестає бути “просто” піснею, а набуває певних і значних сценічних функцій: вона ніби міміка обличчя, ніби рухи тіла, переймаючи інтонації радісно схвильованого Малоштана, по суті, являє собою своєрідний монолог цього неможливого, але переказаний не в словесних образах, а в образах мовних інтонацій. Знов інші сценічні функції має спів, коли “кашляє” не Малоштан (який по п'єсі хворіє на кашель), а... оркестра, то таке “співробітництво” актора, дієвої особи з музикою, коли музика ніби продовжує в музикальних образах дію актора, становить за один із принципів поєднання музики із сценічною дією в “Диктатурі” “Березоля”. За цим принципом побудовано більшість моментів “Диктатури” <...>: музика поглиблює зміст дії, надає їй більшої ваги, значності у сприйняттю процесу (подається систематичний зоровий, словесний, пластичний, інтонаційно і музично слуховий образ). А вживання подвійного образу співу півня (натуралістичне звукоуподіблення, а за ним музикальне перетворення в оркестрі) лише зайвий раз підкреслює, що такий засіб використання музики є одна з принципових засад постановників “Диктатури” в “Березолі»» [27, с. 68]. Цілком очевидно, що тут йдеться не лише про акторів, а, головне, про своєрідні режисерські підходи.

Крім того, «Диктатура» була зразком застосування в драматичній виставі різноманітних класичних музичних форм. Фаховий погляд фіксує їхню продуману архітектонічну довершеність. «В 1-ій картині музика побудована за, так званою, сонатною схемою (1-а тема — пісня майстра, 2-а тема — музика цеху, розробка і реприза); 2-а картина за тричастинною схемою; 4 картина — 5 прелюдів, що відповідають окремим кадрам картини (комсомольська рішучість,

незаможники, розгубленість Гороха, голосування), 5 картина — кладовище — тричастинна форма (змова, Малоштан ловить рибу, і знову змова, але викрита); 10–11 картини мають музику побудовану за принципом варіації (тема і 12 варіацій); 12 картина — музика вступу (завод). Звичайно, вирішальним моментом в роботі композитора була не форма, що мала лише конструктивно зміцнити музичну фактуру твору, а сценічна функція музики» [9].

Юлій Мейтус згадував через сорок з лишком років, що на заклик Леся Курбаса робити щось нове, несподіване, брався розв'язувати завдання, нехтуючи звичними підходами. «І хіба не ризикованим було вирішення першої картини “Диктатури” як сонатного алегро з експозицією, розробкою й репризою, сцени весілля у Чирви-козиря — у формі рондо, а сцени з четвертого акту з замахом на вбивство Дударя — у формі теми і дванадцяти варіацій» [21, с. 14]. Отже, і автор, і критик визнавали структуру «Диктатури» новаторською, такою, що змінила погляд на можливості організації музичного матеріалу в драматичній виставі.

Мистецька вишуканість березільської «Диктатури» утворила надто вже невідгідне тло п'єси. Проте Лесь Курбас не збирався її дискредитувати, Навпаки — прагнув художньо вдосконалити. І саме музичну складову сценічного образу він вважав якнайкращим «засобом» подолання натуралістичної обмеженості тексту.

Про радикальне переосмислення деяких сцен музичними засобами писав Леонід Болобан. За приклад йому править епізод «базікання сільських дідів», яке зазвичай відбувається під хатою. Березільські постановники натомість створили влучний і дотепний образ, коли «замість сидіти десь на призьбі в глибині сцени, їх висунено якнайбільш на авансцену і піднесено вгору... Кожен куркуль спирається не на кийок, а на маленьку хатку. І виглядає він біля неї, як хижий крук, що чатує на здобич. <...> Замість говорити плітки впівголоса (очевидно, щоб не підслухали — така реально-побутова формула цієї сцени), виконавці кричать на повний голос (так би мовити, поширюють плітки серед публіки) і співають, підкреслюючи деякі речення повторними куплетами» [23, с. 51].

Маленькі макети хаток, схожі на вертепний будиночок, не були «випадковими» деталями середовища. Згадаймо, ще Юрій Шевельов зауважив особливу роль вертепу в естетичній ідеології «Березоля», з «Диктатурою» включно. Але для повноцінної вертепної метафори, тут бракує трагедійного полюсу. Певною мірою його компенсував епізод сходу, розгорнутий у вигадливій масовці, що підготувала появу вельми несподіваного Чирви. «У нього обличчя

біблійного Мойсея, довга сива борода, величні рухи, трагізм в голосі. Він бачить, відчуває, що його кляса вмирає, і в своїх речитативах — ієреміядах підноситься до пророка» [26, с. 550]. Такого епічного Чирву (Йосип Гірняк) підтримує справжній хор. Це — селяни, які його чекають і закликають. «Одна група людей <...> розважливо, повагом, хором заявляє: “Дайте слово Чирві!”. Друга група додає вже більш вимогливо: “Чирві!!”. Третя група — ще настирливіша у своїй вимозі, і в її “хорі” є навіть ноти наказу: “Чирві!!!”» [30, с. 258].

Мізансцена будувалася пересуванням груп людей, яких збирали та гуртували рухливі планшети; динамічні пристрої організовували статичні постаті хору в скульптурну композицію. «Весь простір сцени затемнений. Із різних сторін вузькі снопи рефлекторних променів висвітлювали то одну, то другу групу, а то й окремих персонажів, залежно від їхньої словесної акції та дії. Рух світляних променів по цілому простору сцени, з одної групи на другу, з окремого персонажа на іншого, спричинював враження, що на мітингу діяли сотні, а то й тисячі людей... а їх було тільки кілька десятків» [10, с. 334]. Виразність і краса епізоду буквально заворожувала. «Тут вражають монолітні групи персонажів, що на мить показуються серед темряви, як висічені з мармуру, і ця їхня нерухомість статична, а поруч того безперервна зміна мізансцен» [23, с. 52–53]. Статичність і пафос епізоду не робили його емоційно однозначним. «Пристрасті кипіли. Динамічно схрещувалися гострі промені прожекторів, вихоплюючи то тут, то там збуджені постаті, розпашілі обличчя» [5, с. 71].

Це нагадувало покадровий монтаж. Світлові ефекти змушували згадати попередні експерименти режисера, навіть кіноекспресіоністичними рефлексіями («Джиммі Гігінс», «Пролог»). Не дивно, що і Пилип Козицький, і Кость Буревій, аналізуючи «Диктатуру», шукали аналогії саме з кінотворчістю Олександра Довженка.

Період 1929 та 1930 років (між роботою над «Диктатурою» та ревою «Алло, на хвилі 477!», для якого Юлій Мейтус написав куплети у вигляді коломийок) дослідники його творчості називають особливим — час «захоплення українським фольклором та пошуку оригінальних прийомів його обробки» [22, с. 14–15]. Дуже важливим для музиканта дослідники вважають його спілкування зі знавцями гуцульського фольклору Гнатом Хоткевичем і Фавстом Лопатинським. Перший, до того ж, видатний бандурист, колега Леся Курбаса ще за «Гуцульським театром», а другий — учень Леся Курбаса — був із ним від початку роботи

у театрі «Руська бесіда», далі — у «Молодому театрі», Кийдрамте, МОБі, театрі «Березіль» (згодом перейшов працювати в кіно).

Захоплення фольклором спонукало Юлія Мейтуса написати «Етнографічний концерт», утворений обробками двадцяти пісень народів, які живуть в Україні. У цій роботі композитор визнавав суттєвою допомогу співачки Діни Фрейчко (дружини ще одного учня Леся Курбаса — Леоніда Предславича, режисера й актора, який багато уваги приділяв народній творчості та фольклору). Саме цей «Етнографічний концерт» вокалістка виконала на концерті (акомпанував автор) з нагоди візиту до Харкова Бели Бартока, твори якого теж виконувалися того вечора. Про подальше творче спілкування обох композиторів дізнаємося зі згаданого дослідження: «Ю. Мейтус тривалий час переписувався з Б. Бартоком, переслав у Будапешт свою Першу сюїту для оркестру на тему українських народних пісень, низку інших творів, а також публікації відомого українського фольклориста К. Квітки. Б. Барток так само вислав Ю. Мейтусу кілька збірок угорських народних пісень та ноти власних п'єс для дітей» [22, с. 14].

Вплив Бели Бартока на молодого українського музиканта часів його роботи над «Диктатурою», видається цілком ймовірним, але останнє слово тут, звісно, мають сказати фахівці. Важливо лише засвідчити принциповий характер такого роду контактів, творчих взаємин для стимулювання розвитку українського митця, його професійного поступу.

Доба «Диктатури» виявилася дуже плідною для новітнього українського театру. Але цим твором, як на мене, вона й закінчилася. Звичайно, траплялися винятки з правила й пізніше, проте, радше, як одиничні явища, а не як певна тенденція.

На початку 1930-х, ще не позбувшись соціальних ілюзій, Лесь Курбас «Диктатурою» доводив спроможність мистецтва перемагати ідеологію. У «Маклені Грасі» (1933) він розмірковував над здатністю мистецтва бути рятівною духовною силою. Однак, нова вистава однозначно такого висновку не робила.

Її авторами, крім драматурга, були Лесь Курбас і Вадим Меллер. Щодо музики, то, як це траплялося раніше, музичне рішення здійснив сам режисер. Афіша це позначала як «підбір» творів, але результат каже про інше — про концептуальність, себто значно складнішу мотивацію і форму існування музики в образній тканині вистави.

З попередніми постановками останню роботу Леся Курбаса єднала, хіба що звукова багатofактурність (дош, фортепіано, шарманка, окарина, спів тощо) контрапунктного музичного рішення.

Щодо рятівної сили мистецтва, — всі лінії, аспекти цієї теми зосереджувалися на головних героях: Маклені — підлітку стурбованому утриманням хворого батька й молодшої сестрички та Падурі — бездомному п'яничці музиканті.

Музика звучала з першої хвилини як наполягання на її повсякчасній присутності в житті. Не лише музики, — мистецтва загалом. Цю думку режисер у різний спосіб позначав не перериваючи сюжету, а органічно її в сюжет «вплітаючи».

Мистецькі «рефлексії» траплялися на кону повсюдно. Почати, приміром, з діалогів Маклені й Падура, дивним чином схожих на розмови Ліра і Блазня (сам Шекспір тут, сказати б, правив і за критерій, і за ідеал).

Суперечки героїв про «сутність речей» здебільшого відбувалися на авансцені біля «помешкання» Падура, якого постановники оселили в собачій буді — маленькому будиночку поблизу великого будинку, що про нього Юрій Шевельов писав: «Сцена була єдністю всіх поверхів і прошарків суспільства — Граси в підвалі, Зброжек на балконі. Але це був один світ, це було людство в його другорядних розбіжностях і посутній єдності. Новий варіант вертепу, модель світу» [31, с. 226].

Згадка про вертеп дуже слушна. Але хіба вона стосується лише будинку де живуть герої? Хіба тимчасовий прихисток Падура не скидається на вертеп ще більше? Врешті, хіба хазяїн буди, той, хто дозволяє п'яному жебракові жити поруч, і навіть зіграєє теплом власного тіла, — пес Кундель — не святий? Де, як не тут — у скромній подобі вертепного будиночка — можна знайти справжнього святого й побачити вчинки його гідні?

Тим часом повз Маклену й Падура тече безкінечна річка життя. Сценою, за словами Романа Черкашина, «снували й жебраки, чие потворне каліцтво нагадувало образи з полотен Брейгеля» [5, с. 95]. Неподалік застигла скорботна постать «шарманщика. Біля нього на килимку робило нехитрі вправи дівча, що нагадувало відому картину Пікассо» [5, с. 96]. Довкола «вирували пристрасті, що не поступалися силою “Людській комедії” Оноре де Бальзака» [5, с. 95]. Окремі ракурси, світлові ефекти викликали в пам'яті шедеври німецького кіноекспресіонізму. У тирадах музиканта-жебрака лунали імена Канта, Гегеля, Фіхте. Мистецтво, філософія, культура нікуди не зникали, вони про себе нагадували у виставі, можливо і химерно, однак дуже переконливо.

Найхимернішим, як на мене, тут був «апарт» у бік недавнього березільського минулого, яке ніби «вмонтовувалося» у світовий мистецький контекст.

«У крихітному палісаднику поблизу будинку навіювало смуток пожовкле деревце. Було видно й куточок чорного двору зі смітником. <...>. У глибині сцени, за високим цегляним парканом неясно височіли контури будинків великого міста» [5, с. 95]. Приречені існувати в цьому безрадісному, похмурому місці герої «Маклени Граси» нагадували пацієнтів божевільні з «Народного Малахія» (прем'єра в «Березолі» 1928 року). Просторові «пастки» їхнього існування мали однакові прикмети: облуплені стіни, скалічене дерево та великий паркан. Дійсність поставала в «Маклені Грасі» жорстокою, безнадійною, принизливою для людської гідності, точно як у «Народному Малахії». Своім урбаністичним обличчям обидві вистави скидалися одна на одну.

У «Маклені Грасі» Лесь Курбас створив ще два міські портрети, у яких особлива роль призначалася музиці. І як би це парадоксально не звучало, її присутність та її відсутність були однаковою мірою багатозначними.

Перший портрет — ніч, вулиця, байдужі до чужої біди перехожі. Самотня, розгублена Маклена «під дощем перелякано шукає покупця на своє дитяче тіло. По-хлопчачому незграбна, розгублена і трохи нахабна від внутрішньої соромливості, вона намагається зазирнути в очі перехожих, але ті ховають свої обличчя від дощу і вітру під парасолями» [32, с. 290].

Співчуття до нещасної дитини, розуміння її душевного стану Лесь Курбас позначив контрапунктним поєднанням візуальних і музичних образів — нічної вулиці та фортепіанних прелюдів Шопена, які звучали під час дощу. «Коли дощ ущухав — затихав і прелюд Шопена, перехожі на якусь мить зупинялися, закривали парасолі, струшували краплі... Та ось дощ раптом переходив у зливу, гучнішали звуки прелюда, парасолі, розкриваючись, здіймалися над головами перехожих, люди прискорювали кроки і зникали один за одним у дощовій імлі» [32, с. 290–291].

Другий портрет — вбивство Зброжека. Та ж само вулиця: мряка, морок, миготіння примарного світла. За емоціями та сценічним ритмом нічого спільного з першою нічною сценою. Не було чути жодних звуків, окрім рвучких, коротких реплік вбивці та жертви. Темп подій прискорений, і вони, за визначенням Романа Черкашина, справляли враження «кошмарного сновидіння». Смертельна моторошна тиша.

Фантазмагорійно-кримінальний фінал і втеча героїні в нікуди музики не потребувала, оскільки музики, що відбивала б душевний стан вбивці не існує.

Щодо Шопена, в першій картині для Леся Курбаса очевидно була концептуальна рівноцінність музики та природного явища, яку він реалізував у дуєті фортепіанних прелюдів і дощу.

Чи варто вкотре наголошувати: режисерська філософія такого «посилу» — річ рідкісна й сама по собі вже вивершує цей сценічний твір до рівня явищ високої інтелектуальної культури, що є рідкістю не лише для українського театру й по сьогодні.

У «Маклені Грасі» публіка зустрічала музику з першої секунди. Спочатку, у вигляді традиційного для «Березоля» звукового пейзажу: «Коли на світанку глядач бачив, як прокидається велике місто, згасують вікна багатопверхівок, звідкись починали линути нудні, одноманітні вправи, розігрувані на фортепіано. Потім їм на зміну лунали урочисті акорди відомого полонезу Фредеріка Шопена» [5, с. 95].

В опозиції «ганонів» і Шопена поставав звуковий образ міста, згодом урізноманітнений рипучим голосом нехитрої розваги бідних кварталів — шарманки. З її механічними звуками контрастувала народна дитяча пісенька про гусей, як із Шопеном — вправи. Вони — гірко-іронічний затакт вистави: «Настрій пригніченості й безвихідності посилювали й одноманітні звуки фортепіанних гам, які зразу ж після підняття завіси долинали з відчиненого вікна» [32, с. 287].

Голос міста і його музика насправді були ще одним «героем» вистави. Тож, персонаж-музикант не міг уникнути потрапляння до центру цього всесвіту. Падур (Мар'ян Крушельницький) уперше з'являвся на сцені в стані глибокої душевної кризи. Її причина — зневіра, що зросла на згарищі романтичних мрій і сподівань. Герой, практично одразу, іронічно виголошував щось на кшталт пародійного спічу про славу минувшину Польщі.

Драматург, впливши в цю саркастичну промову згадки про музику Шопена, дав режисеру й актору ключ для тлумачення образу героя. З першими звуками полонезу, які Падур видобував із примітивної глиняної окарини, він змінювався на очах, демонструючи свою справжню сутність — художника, чия найперша ознака — артистизм — одразу ставала домінантою ролі. Артистизм не сховаєш, не замаскуєш, його неможливо удавати. Належний сценічний ефект міг викликати лише безпосередній вияв майстерності. Партнери актора це добре розуміли: «Музикальний хист допоміг йому в короткому часі опанувати старинну італійську глиняну окарину, на якій концертно виконував шопенівські етюди та полонез, під акомпанемент двох фортепіано, що було великою атракцією у виставі» [10, с. 360].

Формально просте вирішення згаданої сцени було багатозначним. Лесь Курбас запровадив прийом, яким руйнував сталий і встановлював новий зв'язок героя із публікою. Актор в одну мить «забував» про свій



жебрацький стан, щоби постати музикантом-віртуозом, який виступає з концертом перед шляхетною аудиторією. «У хвилину єднання з музикою Падур — Крушельницький урочисто виходив просто на авансцену, і його одутле обличчя добрішало, очі запалювались теплим людяним світлом, постать набувала вигляду гордовитої незалежності й якоїсь зворушливої самоповаги. Видно було, що мистецтво і на найтемнішому дні життя завжди залишається благородною випряляючою силою» [5, с. 96].

Принципово нова диспозиція докорінно змінювала і статус глядачів березільської вистави, які у такий спосіб вивищувалися, ставали гідними музики й музикування. В усякому разі, постановник у такий спосіб надавав глядачам відповідну можливість.

Згадуваний епізод — одна з кульмінацій вистави — створював полюс теми катастрофи гуманістичних цінностей. Він не залишав сумнівів у тому, що саме режисер вважав альтернативою загальному здичавінню.

Цю диспозицію значно ускладнювала й символіка майстерного виконання полонезу Шопена на окарині — «жест», яким режисер нагадував про іманентну здатність мистецтва ушляхетнювати найпростіші речі.

Учні митця звикли вважати музичність ознакою естетичної довершеності сценічного твору, що «виявлялась передусім як внутрішня атмосфера, пройнята чіткими й різноманітними ритмами, пластикою рухів, сценічно виразною мовою акторів, ритмічним малюнком мізансцен. Використовуючи з дивовижною винахідливістю ці багатства театрального мистецтва, Курбас створив свою складну музичну партитуру і «Маклени Граси»» [32, с. 290].

Роман Черкашин у тому ж ключі розглядав психологічну атмосферу вистави, що складалася з «тривожних ритмів і емоційних сплесків, персонажі п'єси вели на сцені відчайдушну боротьбу за виживання в облудному й химерному, мов міраж, світі. Їхні голоси звучали приглушено, слова падали у насторожену тишу залу, мов каміння, раз по разу зривалися у воду. Гострі репліки в діалогах були подібними до блискавичних уколів шпаг дуелянтів» [5, с. 96].

Найбільш естетично чутливі критики також звертали особливу увагу на специфіку ритмічної структури сценічної дії. Юрій Лавріненко, приміром, аналізуючи роботу Йосипа Гірняка, постійно вживав термін «скерцо» для позначення своєрідності ритмічного малюнка ролі Зброжека.

Вишуканій музичній палітрі відповідала чітка графіка просторового рішення, утворюючи візуальний образ міста. Про відчутно експресіоністичне походження середовища свідчив колористичний аскетизм

(домінували сіре й чорне), багата і винахідлива світлова партитура. «Гострі промені прожекторів висвітлювали на притемненому тлі постаті персонажів. Чітка виразність сценічних засобів викликала аналогії з лаконічною стилістикою графіки. Густі чорні тіні на світлому тлі химерно повторювали різкість рухів, виразність пластики, пози персонажів» [5, с. 95].

Нарешті, музика Шопена — прямий вияв краси мистецтва — не лише була складовою фактури вистави, а й визначала структуру сценічної ідеї, позначала на характері, ритмах сценічної дії, образах героїв.

Мистецтво і музика були для Леся Курбаса територією вільного вияву людського духу, яка не має кордонів, існує поза часовими обмеженнями, належить усьому людству. Якщо жахи соціальної дійсності та ідеологія роблять із дитини вбивцю, то тільки мистецтво може вберегти світ від руйнації. Тому Падурові Мар'яна Крушельницького — музиканту, митцю — випала у виставі особлива місія. Втім, Падур міг, проте не став для героїні тим, ким став агітатор-більшовик, попри очевидне взаємне тяжіння обох центральних персонажів. Чутливу до краси Маклену автори позиціонували як ідеального глядача (слухача), чия щирість і здатність до співпереживання могли повернути до життя музиканта-жебрака, і те, що їхні шляхи розійшлися, унеможлиблюючи порятунок обох, було трагічною провинною кожного.

Врешті, митець може вмерти чи зрадити і мистецтво, і свою публіку. Остання теж здатна на зраду, глухоту і сліпоту, нечутливість до голосу краси і правди. Однак саме мистецтво не вмирає і не зраджує. Лесь Курбас у «Маклени Грасі» прямо про це сказав.

Водночас пафос вистави містив ознаки самозвинувачення, адже автори, які не хотіли, словами Падура, грати «на казенних струнах улесливі симфонії диктаторові», не могли не розуміти своєї ролі у виборі тогочасної аудиторії або, краще сказати, у «виборі», який за неї зробила влада. І тоді, невідворотно поставало питання про відповідальність за це самих митців.

Недаремно Юрій Шевельов називає «Маклену Грасу» «заповітом українському театрові, а, може, і українському народові». Художньо віртуозна й довершена, вона максимально загострила проблему змісту, сенсу, призначення людини, поляризувавши актуальні питання соціальної дійсності у світлі гуманістичного світобачення, на що здатне лише справжнє мистецтво. Саме так розумів його природу й сенси Лесь Курбас.

Завдяки мистецтву і музиці він, уникнувши найменшого загравання з радянською ідеологією, зміг створити виставу, що о тій порі була єдиним нерадянським сценічним твором.

## Література

1. Ірина Стешенко про Леся Курбаса // Наука і культура України: щорічник. Київ, 1987. Вип. 21. С. 390–397.
2. Таранченко О. Г. Музика у творчості життя. Анатолій Буцький — неординарна особистість, митець, вчений // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. 2014. Вип. 112. С. 74–94.
3. Нейгауз Г. Г. Размышления. Воспоминания. Дневники. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва: Сов. композитор, 1983. 526 с.
4. Терещенко М. С. Кризь лет часу. Київ: Мистецтво, 1974. 166 с.
5. Черкашин Р. О., Фоміна Ю. Г. Ми — березільці: театральні спогади-роздуми. Харків: Акта, 2008. 347 с.
6. Савченко М. «Романтики»: [рукопис] // Фонди МТМК України. Ф. Р.: архів Савченко М. Од. зб. 12572.
7. Протоколи станції фіксації і систематизації досвіду, 1924–1925 рр.: [машинопис] // ІМФЕ НАН України. Ф. 42. Од. зб. 25.
8. Буревій К. С. Амвросій Бучма: монографія. Харків: Рух, 1933. 116 с.
9. Козицький П. Музика в «Березолі», 1932 р.: [машинопис] // ІМФЕ НАН України. Ф. 42. Од. зб. 16.
10. Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк, 1982. 487 с.
11. Филипович О. Спогади про брата // Київські неокласики. Київ, 2001. 351 с.
12. Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» // МТМК України. Ф. Р.: архів Курбаса Л. С. Од. зб. 10032.
13. Авдієва І. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки // Лесь Курбас. Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969. 359 с.
14. Василько В. Театру віддане життя. Київ: Мистецтво, 1984. 409 с.
15. Лазоришак А. К сегодняшней постановке «Газа» Кайзера в театре им. Шевченко // Пролетарская правда. Киев, 1923. 27 апр.
16. [Савченко Я.]. «Газ» // Червоний шлях. Харків, 1923. № 2.
17. Дмитриев Ю. Поиски формы комедийного спектакля // В поисках реалистической образности: Проблемы советской режиссуры 20–30-х годов. Москва, 1981. 374 с.
18. Шевченко Й. Сучасний український театр: збірка статтів. Харків, 1929. 125 с.
19. Кузякина Н. «Макбет» Шекспира в постановке Леся Курбаса // Пьеса и спектакль. Ленинград, 1978. 171 с.
20. Чечель Н. Українське театральне відродження: західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави. Київ, 1993. 143 с.
21. Мейтус Ю. Спогади про Леся Курбаса // Музика. 1972. № 2. С. 14–15.
22. Архимович Л., Мамчур И. Юлий Мейтус: Очерк жизни и творчества. Москва: Сов. композитор, 1983. 136 с.

## References

1. Iry'na Steshenko pro Lesya Kurbasa. (1987). *Nauka i kul'tura Ukrainy: shhorichny'k*, 21, 390–397.
2. Taranchenko, O. G. (2014). *Muzy'ka u tvorchosti zhy'ttya*. Anatolij Bucz'ky'j — neordynarna osoby'stist', my'tecz', vcheny'j. *Naukovy'j visny'k Nacional'noyi muzy'chnoyi akademiyi imeni P. I. Chajkovs'kogo*, 112, 74–94.
3. Neygauz, G. G. (1983). *Razmyishleniya. Vospominaniya. Dnevniky* (Izd. 2-e, ispr. i dop.). Moskva: Sov. kompozitor.
4. Tereshhenko, M. S. (1974). *Kriz' let chasu*. Ky'yiv: My'stecztvo.
5. Cherkashy'n, R. O., Fomina, Yu. G. (2008). *My' — berezil'ci: teatral'ni spogady'-rozdumy'*. Xarkiv: Akta.
6. Savchenko, M. «Romanty'ky'»: [rukopy's]. *Fondy' MTKM Ukrainy'*. F. R.: arxiv Savchenko M. Od. zb. 12572.
7. Protokoly' stanciyi fiksaciyi i sy'stematy'zacyi dosvidu, 1924–1925 rr.: [mashy'nopy's]. *IMFE NAN Ukrainy'*. F. 42. Od. zb. 25.
8. Burevij, K. S. (1933). *Amvrosij Buchma: monografiya*. Xarkiv: Rux.
9. Kozy'cz'ky'j, P. *Muzy'ka v «Berezoli», 1932 r.:* [mashy'nopy's]. *IMFE NAN Ukrainy'*. F. 42. Od. zb. 16.
10. Girnyak, J. (1982). *Spomy'ny'*. N'yu-York.
11. Fy'ly'povy'ch, O. (2001). *Spogady' pro brata. Ky'yivs'ki neoklasy'ky'*.
12. Pigulovich, Z. *Vospominaniya ob Aleksandre Stepanoviche Kurbase. Stanovlenie teatra «Berezil'»*. *MTMK Ukrayini*. F. R.: arhiv Kurbasa L. S. Od. zb. 10032.
13. Avdiyeva, I. (1969). *Pro najkrashhu lyudy'nu, yaku ya znala v yunacz'ki roky'*. *Les' Kurbas. Spogady' suchasny'kiv*. Ky'yiv: My'stecztvo.
14. Vasy'l'ko, V. (1984). *Teatru viddane zhy'ttya*. Ky'yiv: My'stecztvo.
15. Lazorishak, A. (1923, 27 apr.). *K segodnyashney postanovke «Gaza» Kayzera v teatre im. Shevchenko. Proletarskaya pravda*.
16. [Savchenko, Ya.]. (1923). «Gaz». *Chervony'j shlyax*, 2.
17. Dmitriev, Yu. (1981). *Poiski formy komediynogo spektaklya. V poiskah realisticheskoy obraznosti: Problemy sovetskoy rezhissuryi 20–30-h godov*. Moskva.
18. Shevchenko, J. (1929). *Suchasny'j ukrayins'ky'j teatr: zbirka stattiv*. Xarkiv.
19. Kuzyakina N. (1978). «Makbet» Shekspira v postanovke Lesya Kurbasa. *Pesa i spektakl*. Leningrad.
20. Chechel', N. (1993). *Ukrayins'ke teatral'ne vidrozhennya: zaxidna klasy'ka na ukrayins'kij sceni 1920–1930-x rokiv. Problemy' tragedijnoyi vy'stavy'*. Ky'yiv.
21. Mejtus, Yu. (1972). *Spogady' pro Lesya Kurbasa. Muzy'ka*, 2, 14–15.
22. Arhimovich, L., Mamchur, I. (1983). *Yuliy Meytus: Ocherk zhizni i tvorchestva*. Moskva: Sov. kompozitor.

23. Болобан Л. [Л. Серговський]. Подвійна перемога: Про постанову п'єси Ів. Микитенка «Диктатура» в театрі «Березіль» // Радянський театр. 1930. № 3–4.
24. Верхацький М. Скарби великого майстра // Леся Курбас: Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969. 359 с.
25. [Курбас Л.]. Тексти, документи різних років: 1920–1933 рр.: [рукопис; машинопис] // ІМФЕ НАН України. Ф. 42. Од. зб. 35.
26. Нахтенборенг Д. [К. Буревій]. «Диктатура» в «Березолі» // Леся Курбас. Балтимор; Торонто, 1989. 1026 с.
27. Козицький П. «Диктатура» «Березоля» як музичне видо-вище: (Вражіння слухача) // Радянський театр. 1931. № 1/2.
28. Дивнич Ю. [Ю. Лавріненко]. В масках епохи: Йосип Гірняк. [Мюнхен]: Україна, 1948. 109 с.
29. Вашенко Н. «Фрагменти спогадів про Леся Курбаса»: (за-кінчення) // Театральна бесіда. Львів, 2006. № 2.
30. Федорцева С. Я вибираю «Березіль»... // Леся Курбас: Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969. 359 с.
31. Шевельов Ю. [Шерех Ю.]. Я — мене — мені... (і докрузи): спогади. Харків; Нью-Йорк, 2001. Т. 1: В Україні. 475 с.
32. Станіславський М. Остання робота Курбаса // Леся Курбас: Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969. 359 с.
23. Boloban, L. [L. Sergovs'kyj]. (1930). Podvijna peremoga: Pro postavu p'jesy Iv. My'ky'tenka «Dy'ktatura» v teatri «Berezil'». *Radyans'kyj teatr*, 3–4.
24. Verxacz'kyj, M. (1969). Skarby vely'kogo majstra. *Les' Kurbas: Spogady' suchasny'kiv*. Ky'viv: My'steczstvo.
25. [Kurbas L.]. Teksty', dokumenty' rizny'x rokov: 1920–1933 rr.: [rukopy's; mashynopy's]. *IMFE NAN Ukrayiny'*. F. 42. Od. zb. 35.
26. Naxtenboreng', D. [K. Burevij]. (1989). «Dy'ktatura» v «Berezoli». *Les' Kurbas*. Balty'mor; Toronto.
27. Kozy'cz'kyj, P. (1931). «Dy'ktatura» «Berezolya» yak muzy'chne vy'dovy'shhe: (Vrazhinnya sluxacha). *Radyans'kyj teatr*, 1/2.
28. Dy'vny'ch, Yu. [Yu. Lavrinenko]. (1948). *V maskax epoxy': Josy'p Girnyak*. [Myunxen]: Ukrayina.
29. Vashhenko, N. (2006). «Fragmenty' spogadiv pro Lesya Kurbasa»: (zakinchennya). *Teatral'na besida*, 2.
30. Fedorceva, S. (1969). Ya vy'by'rayu «Berezil'».... *Les' Kurbas: Spogady' suchasny'kiv*. Ky'viv: My'steczstvo.
31. Shevel'ov, Yu. [Sherex Yu.]. (2001). Ya — mene — meni... (i dovkruhy'): spogady'. *V Ukrayini* (T. 1). Xarkiv; N'yu-Jork.
32. Stanislavs'kyj, M. (1969). Ostannya robota Kurbasa. *Les' Kurbas: Spogady' suchasny'kiv*. Ky'viv: My'steczstvo.