

Наталя Єрмакова

Кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Natalya Yermakova

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

e-mail: nermakova1947@gmail.com | orcid.org/0000-0001-5335-9031

МУЗИКА У РЕФОРМАТОРСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА

(ЧАСТИНА ТРЕТЯ)

MUSIC IN REFORMING ACTIVITIES OF LES KURBAS

(PART THREE)

DOI: 10.31500/2309-7752.19.2023.310665 | УДК 7.036(477)«19»

Анотація. Цей текст є третьою частиною статті «Музика у реформаторській діяльності Леся Курбаса», присвяченій одному з пріоритетних важелів творчої практики Леся Курбаса — розбудові національного театру на засадах авангардної культури (перша частина: МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. праць. 2021. Вип. 17. С. 36–67; друга частина: МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. праць. 2022. Вип. 18. С. 24–41). Розглядається робота молодих режисерів Фавста Лопатинського, Василя Василька, Ханана Шмаїна, Бориса Балабана, Володимира Скляренка з композиторами Юлієм Мейтусом, Богданом Крижанівським над комедіями «Пошились у дурні», «За двома зайцями», «Шпана». Особливу увагу приділено постановкам перших українських ревію: «Алло, на хвилі 477!» та «Чотири Чемберлени». Окремо розглянуто постановку чотирьох ревію Іларіона Чолгана в Театрі Йосипа Гірняка та Олімпії Добровольської у Німеччині у 1944–1947 роках.

Ключові слова: Лесь Курбас, Юлій Мейтус, Фавст Лопатинський, Василь Василько, Ханан Шмаїн, Борис Балабан, музика, образ вистави.

Abstract. The article explores one of the main areas of Les Kurbas's creative practice — Les Kurbas's development of national theater based on the principles of avant-garde culture, which was one of the main areas of his creative practice. It is the third part of the article (first part: MIST: Art, history, modernity, theory: collection of scientific works. Kyiv, 2021. Issue 17. P. 36–67; second part: MIST: Art, history, modernity, theory: collection of scientific works. Kyiv, 2022. Issue 17. P. 24–41).

The article considers the work of young directors Favst Lopatynskiy, Vasyly Vasylo, Khanan Shmain, Borys Balaban, Volodymyr Sklyarenko together with composers Yulii Meitus, Bohdan Kryzhanivskiy on the comedies *They Made Fools of Themselves*, *Chasing Two Hares*, *Riff-Raff*. The author focuses on the productions of the first Ukrainian revues *Hello on the Wave 477!* and *The Four Chamberlains*. The article also considers the production of four revues by Ilarion Cholhan at the Yosyp Hirniak and Olimpia Dobrovolska Theater in Germany in 1944–1947.

Keywords: Les Kurbas, Yulii Meitus, Favst Lopatynskiy, Vasyly Vasylo, Khanan Shmain, Borys Balaban, music, image of the performance.

Київська, студійна доба завершується для Леся Курбаса 1925 року постановкою «Напередодні», естетичні засади якої й надалі впливатимуть на творчі шукання березильців.

Перед початком роботи режисер оприлюднив пропозиції щодо сценічного розв'язання окремих тем, ідей, ситуацій, які сукупно утворили б образну тканину вистави. Йшлося не лише про взаємну підпорядкованість звукових і зорових характеристик, а — й про особливу роль музики в формуванні сценічної дії.

Текст Леся Курбаса — єдиний цілілий документ такого роду — посів помітне місце в березильській спадщині як приклад конкретних режисерських вимог до музики у виставі, завдань композитору — її повноправному співтворцю.

Сам митець розглядав перспективи музичних впливів у «Напередодні», одночасно програмуючи власні режисерські підходи. У його викладі всі зауваження й міркування набули вигляду цілісного, добре осмисленого плану створення такого самого цілісного

й добре осмисленого сценічного твору. «Музична частина: певна музична ідея почувається в п'єсі. Особлива революційна містерія, без богослужіння (без містики). Другий момент такого роду: зводиться до жалобного революційного маршу, але не сумовитого, в роді жалобного скерцо. Розв'язка мажорна. Наш оркестр, занадто симфонічний, особливо для сцени розстрілу, де мають бути великі номери ... там, перш за все, треба збільшити кількість інструментів інструментами незвичними, шумовими, і просто подумати, які б з них краще підійшли до такої теми. Не хочеться ілюструвати голі події, їх психологічний момент...

Музика в даному разі мусить бути не виявленням того, що на сцені відбувається, а нашим баченням даної події. Самого розстрілу не будемо показувати, а шумова музика повинна демонструвати наш жест щодо цього, трагічну оцінку того, що відбувається...

Перед першою дією музичний вступ — увертюра, що має дати настрої «1905 року». Нічого сумовитого, нічого завмираючого в увертюрі (завмирання не в силі, а в настрої). Перша дія закінчується діалогом, друга почнеться з побутової картини: «В чайній». Вона трактується зовсім не в реалістичному плані... Тема цієї сцени: народна темнота. В другій дії під час розстрілу буде вставлений концертний номер. На сцені темно, тільки прожекторами освітлюється оркестр. Цей вмонтований номер музикального порядку має стати чи-то підкресленням, чи-то реагуванням на те, що відбулося...

В сцені розстрілу, де є декламація, як фонове об'єднання, що тримало б глядача в напрузі, потрібний спеціальний звук: наче товста струна бринить низько, не як дзвін, але як гудок заводу... Вібрування цього звуку монументальне. Ритмічне наростання можна зробити поступовим вступом інструментів...» [1].

Подальша робота над виставою підтвердила неухильність цього курсу: музика у «Напередодні» активно моделювала сценічну дію.

Позиція лідера Об'єднання, творче налаштування березільців помітно впливали на глядацькі реакції, найперше — їхніх симпатиків, приналежних до фахових кіл.

Взяти для прикладу міркування художника-початківця Дмитра Власюка, який описує один із епізодів «Напередодні» радше з позиції режисера. Одночасно він вживає терміни, традиційно приналежні до мовного арсеналу тих, хто аналізує суто музичні явища. Висхідна позиція, лексичний «інструментарій» Дмитра Власюка, вказували на вкорінення особливого ставлення до місії музики у виставі, ставлення,

притаманного саме Курбасовій школі. Недаремно такими промовистими видаються слова цього учня Вадима Меллера про прийоми побудови окремої сцени «на контрасті співу молитви <...> з кількарізним вторгненням у молитву фальцету офіцера, його злими вигуками наказу і нещадним у своїй об'єктивності тріском гвинтівкових затворів. Чергування в певному ритмі молитви й хвилин загрозової тиші з тріском затворів, з короткими багатозначними репліками створювало відчуття тривоги й наближення чогось неминучого, страшного. Таке чергування різних елементів являло собою наче якісь своєрідні сценічні синкопи» [2, с. 229–230].

Серед ідей, з якими Лесь Курбас знайомив композитора Михайла Вериківського в переддень репетицій «Напередодні», вирізняється пропозиція інспірувати музичними засобами емоційні реакції глядачів, одночасно делегуючи звуковому ряду функції коментатора сценічних подій. Музика у цьому випадку сама «ставала дією», а не лише її тлом, мала одночасно образно «відсторонювати» дію як таку і тим позначати позицію самого театру.

Художня лексика «Напередодні», демонструючи особливу роль композитора в розробці структури сценічної дії, підтверджує (в сенсі мистецької проблематики) перебування останньої київської прем'єри Леся Курбаса в фарватері «Гайдамаків», «Газу», «Джамі Хігінса».

Паралельно з репетиціями «Напередодні» лідер колективу допомагав Борисові Тягну ставити «Жакерію» Проспера Меріме у 4-й майстерні МОБу (Мистецьке Об'єднання Березіль).

Цілком ймовірно, що тогочасні художні шукання вчителя впливали на те, яким художнім прийомам віддавав перевагу учень, особливо зважаючи на певну спорідненість «Напередодні» й «Жакерії», тематично присвячених народним збуренням, у жанровому сенсі — історичним хронікам, побудованим переважно на масових сценах.

Для 21-річного Бориса Тягна перша постановка всесвітньовідомої й одночасно безпрецедентної для України п'єси становила неабияку проблему: давався взнаки брак досвіду, сил, врешті, звитяги, кочне йому тоді необхідні.

Що стосується музичного рішення, то над ним спочатку працював Анатоль Буцький, а потім — Михайло Вериківський, чиї підходи визначав жанр і п'єси, і самої вистави. Короткі сцени у «Жакерії» змінювали одна одну, перекидаючи дію з міської площі в монастир, на узлісся, в палац, шинок тощо.

Цілком очевидно: за таких умов естетичні перспективи вистави прямо залежали від вправності художників. На щастя, їм усім поталанило з вигадливим і дотепним просторовим рішенням Майї Симашкевич та Валентина Шкляєва, чий проєкт уможлилював ефектне мізансценування, зауважене більшістю критиків. Приміром, для Ісаака Туркельтауба в «Жакерії» все було: «бездоганне з боку монтировки (змiна — швидка, жвава, вміло спрощена)» [3]. Схожим чином реагував Юрій Смолич, вражений лаконізмом й «портативністю» рішення: «лише за допомогою кількох стовпів (що правлять дуже вдало й за ліс, і за колони при одмінному світлі), падуг та небагатьох приставок і щитів — оформлено понад два десятки епізодів, оформлено барвисто й ефектно» [4]. У свою чергу, Петро Рулін найвище оцінював майстерне відтворення «характеру доби» та «містеріальний» тип візуальної образності: «Вже в першому акті вражала економність тих засобів, що з їхньою допомогою ліс удано: сім чи вісім колон із суворою запоною, що на них спускалася, гарну давали уяву про темряву лісу, що тільки й могла здичавілих вовків переховувати. Тої ж економії додержувались художники <...> і в дальших епізодах; суворі та прості лінії монастиря, готичні вирізи віконниць, розквітчаний вітраж, величезний лев — герб д'Апремонів — утворювали ці ознаки, відповідне для тої чи іншої дії, тло» [5].

Мізансценічний малюнок «Жакерії» викликав посилений інтерес колег-режисерів. «Я був вражений мистецтвом театру створювати образ епохи, — згадував Володимир Галицький. — Особливий ритм руху мас, пристрасність та релігійна ревність перетворювали кін на бунтівну середньовічну Францію» [6, с. 168–169].

Композитор у цій ситуації, сказати б, ставав «заручником» просторового рішення та мав «вписатися» у мізансценічну будову «Жакерії». Втім, слова про значущість «особливого ритму руху маси» адресувалися й музиці, в принципових аспектах окреслюючи художню програму всієї вистави. Інакше кажучи, візуальний і авдіальний плани «Жакерії» мали гармонізуватися, аби утворити цілісний, що, врешті, і означає — художньо переконливий образ доби.

Як березильці із тим впоралися?

Звернемося до картини світу, представленої «Жакерією» на березильському кону, картини, утвореної вражаюче різноплановими мистецькими засобами. Тут закономірно постає питання про іншу загрозу. Адже надмірне формальне багатство могло спричинити руйнацію образної системи як певної естетичної єдності.

В критичному відгуку Осипа Мандельштама знаходимо «відповідь» на це питання. Поет висловився у тому дусі, що поєднання «готичної конструкції» з «пишнотою оперної розкоші» виявилось цілком органічним, і тому різнобарв'я засобів художньої виразності не завадило цілісності «Жакерії». Окрім того, чималий діапазон художніх форм «Жакерії» робив переконливішою поляризацію рушійних сил, а полілізм сприяв розкриттю теми «розриву зв'язку часів» засобами більш складної семантики.

Особливо колоритно виглядав музично-танцювальний шар постановки, позначаючи різні стадії народного бунту. В одному з перших епізодів сільського сходу місцевий люд виконував танок, побудований на ритмічних рухах симетричних кіл селян. У фіналі цю пластично «внормовану» колективну дію змінювало хаотичне борсання морально зламаных, здичавілих від страху людей, являючи собою їхню фізичну та духовну поразку.

Між зазначеними музичними епізодами був ще один, теж знаковий і так само зреалізований танцювально-пластичними засобами. В реконструкції Наталії Чечель сценічні події розгорталися таким чином: «Лунають радісні вигуки, які переходять у щось, що віддалено нагадує пісню. У такт її внутрішній мелодії починається своєрідний танок, не схожий з танком селян у мирні дні в першій дії. На передньому плані сцени, на всій її ширині, стоячи на місці, шалено хитаються дванадцятьоро селян. Це ритмічне розгойдування схоже на первісний ритуальний танець. Блищать очі, губи розтягнуті в посмішці-гримасі. Здиблені ритми панують у цій оргії смерті» [7, с. 75].

Тип режисерського театру, що його культивував Лесь Курбас, передбачав неугавний інтерес до музики як важливого джерела режисерських ідей, прийомів, підходів. Так було на всіх етапах становлення його школи. (Недарма його вихованці-режисери згодом потужно працюватимуть не лише на драматичній сцені.) Київська доба березильської історії в цьому сенсі накопичила серйозний досвід, причому на всіх рівнях застосування музики у драматичному театрі.

Почати, приміром, з моменту вибору п'єси для перших постановок. Тогочасний режисерський молодняк незрідка віддавав перевагу комедіям, де музиці належала одна з головних ролей, що, з точки зору психології творчості, зовсім не здається надто оригінальним. Інша річ — застосування музичних засобів для реалізації певних естетичних ідей, краще сказати, нові художні сенси використання музики у розгортанні сценічної дії. У МОБі такого роду підходи

радикально відрізнялися від традиційно вживаних у національному театрі попередньої доби саме через зміну місії музики в побудові сценічної дії. Назагал, її роль у виставі значно ускладнилася.

Чи слід вважати такий процес виявом особливо-го зацікавлення лідера МОБу в розбудові саме театру музичної комедії?

Дбаючи про творчий поступ української сценічної культури, Лесь Курбас всіляко сприяв експериментам у жанрово-стильовій сфері, розглядаючи їх як дієвий спосіб оновлення образної мови в цілому. Тож прихильність лідера МОБу до відповідних спроб учнів-режисерів видається річчю цілком передбачуваною. Досить згадати про театральну історію вистав: «Пошились у дурні» Фавста Лопатинського, «За двома зайцями» Василя Василька та Ханана Шмаїна, «Шпана» Януарія Бортника.

Перші дві п'єси «генетично» належать репертуару традиційного театру, через що звертання до них молоді, що сповідувала ідеї авангардного мистецтва, потребує пояснень.

Для початку зауважимо: постановник «Пошились у дурні» не перекреслював набутки українського театру, а прагнув повернути п'єсу, її героїв на сучасний кін, одночасно відкидаючи віджилі, заяложені сценічні форми. Не поставити п'єсу, а інтерпретувати її — ось якою радше за все була програмна ідея режисерів. Про що, крім усього іншого, свідчить і музичний аспект вистави.

Творчо винахідливий Фавст Лопатинський, працюючи над виставою, активно залучав прийоми і театральної, і циркової гри. І не лише гри. Цей підхід він поширив і на клоунські костюми, які неочікувано набули виразних ознак національного вбрання: кольорами, оздобою, почасти прийомами крою. Схожим чином накреслювалася лінія сценічної поведінки героїв, через що діалоги, монологи, співи і танці перемежувалися цирковими антре. Ось як, для прикладу, мізансценічно вирішувалася любовна сцена: освідчення у коханні відбувалося під час запаморочливого гойдання героїв на трапеції та ще й у позиції — догори дригом. У схожій стилістиці вирішувалися й інші епізоди, гарантовано тримаючи глядачів у шоковому стані протягом всієї вистави.

Фавст Лопатинський розпочав працю над комедією Марка Кропивницького з незвичної стартової позиції, чим, по суті, визначив її оригінальне сценічне розв'язання. Він не стилізував циркове видовище, натомість буквально застосував циркові прийоми для розгортання сценічної дії.

Від першої хвилини глядачі з подивом спостерігали на кону замість «привабних левад» циркову застережну сітку, замість романтичних дівчат пародію «як на самі трафаретні образи, так і на художні їх окраси — такі популярні своєю мальовничістю побутові костюми» [8]. Художники Валентин Шкляев та Майя Симашкевич створили простір, де «замість хат Дранка і Кукси стояли по обидва боки сцени турніки. Над ними було підвішано трапеції, на підлозі — м'які матраци» [9].

Окрім того, за Йосипом Гірняком, «над сіткою були два помости, з яких можна було дістатися на трапеції, які долітали до середини сцени, а при відповідних рухах актори перелітали з одної трапеції на другу. На тих трапеціях молоді пари, перелітаючи, виспівували свої дуети, вели розмови, виконували відповідні циркові атракції. Сварки, суперечки й погоні одним за одним Кукси та Дранка відбувалися і на трапеціях, і по всьому приміщенні театру (сцена, зала глядачів)» [10, с. 211].

Згодом публіка починала усвідомлювати, що має справу не так зі святом цирку, як із буднями березільського фахового навчання, виснажливою працею акторів над вдосконаленням творчого апарату. Така подвійна природа сценічного образу ускладнювала зміст вистави, відсторонюючи його й у музичному, й у цирковому, власне, — у «березільському» — планах.

Що стосується музики: специфічний «родовід» естетично виправдовував включення у дію такого емблематичного циркового елемента, як «уніформа», чия роль виконував саме оркестр. Його музикування підтримувало й увиразнювало цирковий образ вистави. (Автор «оркестровки» — тодішній студент Леонід Ентеліс, згодом — провідний педагог Інституту імені Миколи Лисенка.)

Про сценічну поведінку цього ексцентричного гурту лишив згадки один із учасників подій: «З лівого боку арени примістилася група “циркових прислужників”, які одночасно творили обов'язкову циркову оркестру. Вони грали на гребнях... примітивних дудочках і різних дитячих калаталах. Збережено музику й пісні Кропивницького, тільки оркестрування було модифіковане відповідно до згаданих інструментів. Усі пісні, дуети, сольові партії виконувалися під супровід цієї оркестри» [10, с. 211].

Виставу Фавста Лопатинського разом із виставою Василя Василька та Ханана Шмаїна «За двома зайцями» за Михайлом Старицьким подеколи розглядають як явища одного порядку. Це справедливо хіба в тому сенсі, що обидві класичні комедії переробляв Володимир Ярошенко. Але Фавст Лопатинський змінював

видову модель першооснови, натомість його колеги-режисери вдовольнилися пересуванням події й героїв у реалії НЕПу, керуючись, головню, ідеями соціального плану.

Докорінно відрізнялися і їхні підходи до музики у виставі. Фавст Лопатинський, звертаючись до нотних текстів, створених самим драматургом для «Пошилися у дурні», образно їх переосмислив, повністю «перекорструвавши». Інша річ — Василь Василько й Ханан Шмаїн. Вони замовили композитору Семену Тартаковському аранжування кількох популярних мелодій для епізоду міщанської вечірки. Себто, використали музику як позначення соціального середовища, одночасно демонструючи власне ставлення до нього. Недаремно у «Зайцях» музичний аспект найвиразніше виявлявся у танцювальних епізодах, на що одним із перших звернув увагу Юрій Смолич: «Тонко передано “фольклор” міщанської вечірки. В дії на епізодичних, невеличких ролях виявили себе многі актори. Зокрема треба відзначити Масоку — матроса — в танці “сім сорок”. Масока показав дивовижно розвинене тіло та чудову міміку. Він цілком драматизував танок. <...> Вражає манера подати танок — вульгарний, дешевий танок — з великим почуттям міри» [11].

Що вже казати про музично-танцювальну характеристику Голохвостого Йосипа Гірняка. Пластичний малюнок ролі — па, рухи, жести, пози — дивували своєю влучністю. Особлива музичність хореографічного аспекту викликала захват у рецензентів: «Голохвастий у галіфе й жовтих крагах з френчем — образ, від якого довго не звільнишся... Голохвастий, що танцює у Лимерихи на вечірці — це картина, достойна всякого увічнення. Гра його з галіфе — штрих, так художній, як і історично-побутовий» [3].

З усього того впливає: режисерів найбільше приваблював у комедії Михайла Старицького її соціально-побутовий шар — «зачіпка» для створення гротескних картин життя «совміщанства» епохи НЕПу. Їх не так цікавила сама п'єса, як її побутова стихія та інтрига, з чим, власне, Василь Василько й не думав критися, висловлюючись доволі відверто: «Для комедії, для сатири, яка відтворює непманство, кращого середовища, як базар, не придумати» [12, с. 241]. Тож сценічні події на березільському кону широко розливалися міщанським і добре вже «зрадянщиним» Подолом: Базар, Промторг, приватні оселі, клуб, де вправляється у мистецтві Ефрозі, по вуличному — Проня.

Про цей калейдоскоп ситуацій, подій, людей зі захватом говорив Ісаак Туркельгауб: «Сцени на базарі, вечірка в Лимерихи з міщанською танцюлькою...

Тут і портрети й типи, що про кожний з них можна писати й писати...» [3]. (Якщо спробувати позначити характер сценічних подій словосполученням «музика епохи», то нічого путнього в цьому випадку не вийде. Березільські «Зайці» таку можливість повністю виключали. Інша справа, зміна в цьому сталому виразі слова «музика» на слово «галас» — «галас епохи».)

З плином часу карикатурний портрет тодішньої соціальної дійсності не втратив влучності, радше навпаки — додав виразності, що, мабуть, і спонукало виконавця головної ролі написати через десятиліття по прем'єрі: «Осучаснений текст комедії, режисерський монтаж усіх епізодів, рисунок мізансцен, ритм усієї п'єси та її динаміка, освоєні й пережиті всіма виконавцями головних та епізодичних ролей — творили одну багатозвучну гармонію. Це було досягнуто монолітним ансамблем єдиної думки і школи. Все і всі діяли в одному музичному ключі і стилі. У виконанні все — від головного до найменшого епізоду — було яскраве й гармонійне» [10, с. 216].

Від себе зауважу наявність у цьому уривку одразу кількох суто музичних означень: «багатозвучна гармонія», «ритм», «музичний ключ і стиль» тощо. Гадаю, творчі підходи, що їх запровадив Лесь Курбас, сказати б, «генетично» вмонтувалися у мистецьку свідомість березільців, ставши важливою ознакою її природи, визначаючи способи художнього осмислення життєвих явищ на довгі роки.

Цікаво, що у березільських «Зайцях», для декого — пародії на традиційну українську виставу, — по-справжньому викривальною і незаперечно пародійною була інша тематична лінія. Її об'єктом стає так званий «новий революційний театр», що безсоромно спекулював на актуальних гаслах епохи. Йдеться про епізод репетиції переробленої («на вимогу часу»!?) класичної комедії Івана Котляревського «Наталка Полтавка», героєм якого є «новатор» — режисер Железняк у виконанні Мар'яна Крушельницького.

Гострий погляд Василя Хмурого помічав у цій акторській роботі яскраву сатиру на актуальний тип пристосування від культури: «У плані такої ж убійчої гротескної карикатури на Гаркун-Задунайщину, що по революції вчепила червону розетку в петельку, зроблений у Крушельницького Режисер... Тут актор узяв за основу прийом вивертання навиворіт і в кількох моментах проби “Червоної Наталки Полтавки” вивернув такого собі Гаркуна-Задунайського підкладкою на лице, наче стару чумарку» [13, с. 54].

Оригінальний погляд на зміст і образну природу вистави Василя Василька та Ханана Шмаїна, погляд,

який заторкує й музичні характеристики деяких епізодів, висловила Ірина Чужинова. Аналізуючи способи «вживлення» окремих інтермедій у сценічну тканину «Зайців», вона робить такі висновки: «Інтермедії як такі не виділені в окрему структуру, проте їх можна помітити завдяки наголошеній у них дивертисментно-номерній природі, що апелює чи то до естрадної, чи до циркової естетики». Дослідниця виокремлює оригінальне музичне «забарвлення» кожної інтермедії: «Скажімо, у першому епізоді “Базар” інтермедією є сольний виступ Шарманщика з куплетами про НЕП, про Лігу Націй, Чемберлена, есерів і т. д.; у п'ятому епізоді “У Сірків” це дуєт Ефрозі і Сіркової (романс “Ночі безсонніє”); у сьомому — “Іменини Лимерихи” — це розлога частина із танцями і співом частівок; у восьмому — “Наречена” — це дуєтна реприза Ефрозі і перукаря, що робить їй весільну зачіску» [14]. Таким чином, розглядаючи виставу крізь, сказати б, її «інтермедійний» план, Ірина Чужинова виявляє особливу роль музичних характеристик у формуванні образної тканини вистави.

Навесні 1926 року мобівці показали свою останню прем'єру — режисерський дебют Януарія Бортника, здійснений на основі ще одного тексту Володимира Ярошенка, — п'єси «Шпана».

Поміж відгуками на цей сценічний твір зауважимо слова Петра Руліна: «при слабкому літературному тексті промовляла вистава гострим рухом актора, що виявив свою надзвичайну, майже акробатичну вправність ще в “Пошились у дурні”. Нові спроби музичного оформлення, що в деяких виставах практиковано (шумова оркестра, робота Леоніда Ентеліса), яскраві й промовисті стріи (Валентина Шкляєва), низка розважливих сценічних трюків — усе це робило зі згадуваних вистав видовища, що приваблювали широкі верстви глядача, промовляючи до нього як сатиричним змістом, так і загальним мажорним своїм тоном» [15].

«Шпана» посіла в історії «Березоля» чільне місце, попри відмову їй у цьому, головню, через жанр — аж надто легковажний. Втім, це був перший зразок театральної сатири, побазованої на оригінальній літературній основі (до того ж, створеної спеціально для березильців), а не на переробці класичного тексту, як, приміром, «Пошились у дурні» чи «За двома зайцями». І хоча драматургія Володимира Ярошенка цілком заслуговувала на всі закиди фахових критиків, але пересічний глядач тут знайшов жадану «злобу дня», критичний погляд на дійсність з усіма її «радянськими» атрибутами. Недаремно Осип

Мандельштам, визнавав успіх вистави закономірним, попри всі її вади: «“Ідеологія” у ній шкутильгає, зміст легковажний: якась нісенітниця про розтратників, але, так чи інакше, кияни підняли “Шпану”, всенародно перенесли до цирку, валять на неї десятками тисяч, нізачо не випускають із міста. Загальне визнання увінчало “Шпану”. Вийшла комедія великого стилю» [16].

Що стосується естетичних засад постановки, то найбільшу увагу привертає об'єкт особливої мистецької зацікавленості Януарія Бортника — імпровізації, які мали напряду пов'язуватися з інтермедіями. Такий підхід вимагав спеціальної підготовки й чималого досвіду: в іншому випадку великим був ризик, як мінімум, руйнації ритму сценічного твору. Саме цієї помилки, на думку Петра Руліна, врешті-решт, припустився постановник. Посилаючись на практику Мольєрового театру, критик закинув режисеру «Шпани» неспроможність наслідувати раннього Мольєра та гармонійно поєднувати характери персонажів із інтермедіями й, відповідно, — імпровізацією, що, за умови успішного використання всіх тих прийомів, уможливило б появу в українському театрі важливого художнього прецеденту [5]. Впадає в око збіг базових позицій Петра Руліна та Осипа Мандельштама. Останній стверджував: «Український театр хоче бути розсудливим і прозорим, щоб на нього пролилося рум'яне сонце Мольєра... Українська комедія рухається довкола Мольєрівського сонця» [16].

В самому МОБі естетичний родовід «Шпани» виводили з італійської імпровізаційної комедії. До слова, цю класичну сценічну модель прищепив національному театру ще Лесь Курбас у Молодому театрі під час роботи над п'єсою Франца Грільпарцера «Горе брехунів». З тих молодотеатрівських часів у сценічному просторі «Шпани» «відрефлексувалися» деякі прикметні ознаки *commedia dell'arte*: «маска», інтермедія, імпровізація та дзанні. Деякі з цих естетичних феноменів отримали у виставі Януарія Бортника власний музичний вираз.

Розробляючи типологію «маски», режисер і актори брали до уваги поведінку тварин, із чим, власне пов'язане їхнє регулярне відвідування зоосаду. (Невдовзі, вже у Харкові, приступаючи до постановки «Золотого черева» Фернана Кромелінка, Лесь Курбас також звертатиметься до ідеї «маски»-тварини. Сценічні герої його нової вистави за психофізичними ознаками мали асоціюватися з кабаном, лисицею, віслюком, мавпою, зайцем, качкою.)

Вочевидь, спрямування пошуку Януарія Бортника не було випадковим, постало на плідному ґрунті молодотеатрівських експериментів і відбивало подальші творчі шукання всієї курбасівської режисерської школи. Важливо, що останню київську прем'єру МОБу один із найавторитетніших критиків — Хаїм Токар розглядав саме з точки зору формування березільської школи: «Прем'єра, яку зіграли з тією карбованістю виконання, що притаманна цьому театрові, радує ще й тим, що починаєш помічати зростання і розвиток режисерської лабораторії “Березоля”. Я не знаю жодного театру, навіть найбільшого в СРСР, де б висували перед собою завдання плекати режисерів. “Березіль” вміє під час репертуарної кризи знаходити вихід із скрутного становища, перетворюючи слабкі п'єси в цікаві сценічні твори. Він одночасно і готує режисуру, думаючи про майбутнє. Серед інших це поки що недооцінена заслуга тов. Курбаса» [17].

Повертаючись до такої прикметної ознаки «Шпани», як «маска», зауважимо: власну «образну генезу» мали також мовні характеристики персонажів. «Музику слова», цього особливого «атракціону» «Шпани», утворював суржик, про що писав Йосип Гірняк, згадуючи «звукоряд» вистави: «Глядач розважався мовним волапуком, базарним жаргоном та нашвидку українізованими машиністками й бюровими чиновниками, які, на доручення постановника, намагалися уподібнюватися до експонатів київського звіринця» [10, с. 234].

Суржик у «Шпані» — одночасно «герой» і об'єкт нещадної сатири. Втім, на відміну від «Зайців», де мовний покруч позначав ментальне ушкодження, отримане в результаті попередньої історії національного приниження, у «Шпані» суржик демонстрував деформації, інспіровані вже радянською дійсністю.

Окрім того, існувало й інше джерело поставання «маски» у «Шпані». Йосип Гірняк називав прототипами Замзава (Мар'ян Крушельницький) та Бухгалтера (Степан Шагайда) всесвітньовідомих Пата та Паташона. Окрім того, актори застосовували гротесковий, майже клоунський, грим, що також справляло враження «маски». Власне, постановник не вимагав ідентичності персонажів італійським «прототипам», натомість шукав технологічні прийоми, які б наближали виконавців до створення «маски» як такої.

По суті, опанування в «Шпані» прийомів «маски» обернулося на її успішну адаптацію, відповідно до березільських мистецьких принципів. Відбулося, сказати б, переналаштування «маски» на суто березільський «інструмент образотворення».

Стосовно імпровізації відомо: Януарій Бортник, задля її запровадження, змінив виробничий процес, одразу почавши репетиції саме з неї, намагаючись від початку будувати виставу на відповідних засадах. Одночасно на фахових заняттях з «Практики сцени» Лесь Курбас зосереджується на цьому феномені, зробивши його об'єктом практичних вправ, розмов і дискусій на досить довгий період.

У такій творчій ситуації народжувалася «Шпана». Постановник розглядав її структуру як дивертисментну, що робило художньо більш вмотивованим використання імпровізацій у інтермедіях між окремими епізодами. Про деякі ознаки інтермедії дізнаємося від Хаїма Токаря, який заторкував окремі сценічні ситуації: «Ми їх спостерігали на дещо розтягнутому, проте вдалому та модному зараз диспуті “Родина і шлюб”. Ми їх бачили на спіритичному сеансі (влучно і міцно зробленому), наперченому злобою дня — українізацією... Не пощастило тільки прекрасному за задумом “революційно-фокстротному” епізоду... І лише наприкінці епізоду промайнув вдалий момент — “Фокстрот лежачи”» [17]. Останню інтермедію згадувала більшість рецензентів. В її естетичній генезі Ірина Чужінова виділяє сатирично-гротесковий план: «У вставному епізоді “Шпани” “Революційно-фокстротна вистава” дві протидіючі сили — Буржуазія та Пролетаріат, обидві змальовані у карикатурно-гіперболізованому ключі. “Вмираючий клас”, передчуваючи свою загибель, обирає смерть від “шампанського і фокстроту” і співає романси як “лебєдину пісню” ...В пародійній інтермедії “Шпани” переможена Буржуазія конала у пародійному танці-фокстроті, який виконувався акторами, лежачи долі, — балетмейстер спектаклю Є. Вігільов придумав містку метафору такого собі “танця смерті” з гумористичною інтонацією» [14]. (Звертаємо увагу на те, що Євген Вігільов, згодом добре знаний у Європі хореограф-експериментатор, був учнем Євгена Вахтангова та Касьяна Голейзовського. Він працював у штаті «Березоля» в першій половині 1930-х років і продовжив цю роботу з Йосипом Гірняком та Володимиром Блавацьким вже у Львові в 1940-ві роки.)

Нарешті, емблематичною була присутність у «Шпані» дзанні — традиційних слуг просценіуму, яким належало допомагати героям, міняти оформлення, тощо. У Януарія Бортника вони пересувалися по кону на роликах, як по скейтинг-рингу. Пластичне рішення цього непосидючого й ефектного гурту вказує на ще одне естетичне джерело «Шпани», до якого березільці

середини 1920-х років із задоволенням «припадали». Йдеться про мюзикгол.

В цілому, українська авангардна театральна культура зазнавала впливу мюзикголу, на що вказують окремі постановки тієї доби. В МОБі неугавний інтерес до цирку та кіно невдовзі збагачується ще й мюзикгольними рефлексіями. Не остання роль у цьому процесі належала їхній закоханості у Чарлі Чапліна, чие мистецтво сфокусувало здобутки мюзикголу, цирку, музичної та кінокультури. Пильну увагу українських митців привертала стилістика Чаплінової ексцентріїди. Тож недаремно Лесь Курбас у творчій роботі часто посилався на досвід Чарлі Чапліна, гаряче рекомендуючи своїм учням вчитися у нього — акробата, клоуна, співака, танцюриста, взагалі — актора і музиканта.

Чарлі Чаплін один із найяскравіших виразників духу епохи, так само як у сфері популярних музичних жанрів таким виразником є джаз, чий вплив якого на стан художньої культури доби важко переоцінити. Безперечно, це стосується також розвитку певних типів сценічних видовищ, у тому числі й мюзикголу.

Не стояли осторонь тих процесів й українські митці, про що, для прикладу, свідчить поява в «Новому мистецтві» (фактично, одночасно з прем'єрою «Шпани») статті Юлія Мейтуса — «Джаз-Банд». В ній молодий композитор розмірковує над характером нової музики, її ознаками: «Джаз-Банд ближчий до сучасності, до сьогоднішнього дня. Незвичайне, оригінальне поєднання тембрів, не менше оригінальний склад оркестри: перевага ударної й мідної груп, введення в склад низки шумових інструментів і взагалі річей (що ніколи не входили в оркестр) і що прекрасно ілюструють життя міста, його рух, автомобільні ріжки, заводські гудки, шум моторів, свистки, дзвіночки, вигуки, радіовіщання, гостра, колюча, синкопирована музика така відповідна тій напруженій динаміці епохи, всьому складові життя і, нарешті, “африканське” походження Джаз-Банду, що відіграє не малу роль для його популярності (Особливо на Заході залюбленім в екзотику). Це основні фактори, що пояснюють нам таку велику цікавість до Джаз-Банду» [18].

Вплив джазу на сценічну практику «Березоля» активізується вже у Харкові, не в останню чергу завдяки позиції Юлія Мейтуса — згодом співавтора багатьох вистав «Березоля». Нагадаю, що під час їхнього знайомства з Лесем Курбасом (менше ніж за рік після публікації допису «Джаз-Банд»), той приємно вразив композитора-початківця, бо, словами останнього, весь час «щось підспівував з негритянського джазу».

Повертаючись до київської прем'єри «Шпани», зауважимо актуалізацію засобів образної виразності, які культивували суто мюзикгольні технології, на чому особливо наголошував Юрій Смолич, аналізуючи естетичну природу «Шпани». Він так позначав відповідні доміанти вистави: «Мюзикгольні номери, ексцентріїди тут стали режисерові за дуже зручні засоби. В центрі всього видовиська безперечно слід поставити ексцентрику. Самі вже ролики додали виставі надзвичайної легкості. Слуги просценіюма на роликах, а замість кону плац скетинг-ринку — це виходить за межі звичайного трюку, це вже принцип, це вже метод не тільки оформлення, а й подання змісту огляду — ексцентріїди» [19].

По суті, «Шпана» створила важливий прецедент у тодішньому українському драматичному театрі, спонукаючи Юрія Смолича стверджувати: «Ось уже понад два роки, як у мистецьких колах точаться мляво балачки про український театр сатири, про естраду українську та музкомедію. Нам здається, “Шпана” наочно довела, що сили для організації такого театру дозріли. Бо в “Шпані” маємо ми паростки й оперети української, і театру сатири (це насамперед), і естради. Більше — українського цирку. Хіба не культивував клоуна Мар'ян Крушельницький? Того українського клоуна, що кажуть, не було й нема на Україні. Хіба нема чого повчитися цирковим естрадникам в ексцентрика Бориса Балабана. <...> Справа утворення української естради має знову повстати. І передовсім за неї мусить подумати “Березіль”» [19]. Міркування критика виявилися пророчими. Ретельність, завзяття й відповідальність театру в опрацюванні незвичної образної мови — все вказувало на принциповий характер такої спроби.

До «Шпани» була прикута серйозна увага і пересічних глядачів, і фахівців. У розмовах, що точилися навколо неї, не раз і не два лунало слово «ревью». Переїзд до Харкова нічого не змінив у цій ситуації. Врешті, до так званих роковин Революції Лесь Курбас здійснює дивертисментну виставу, яка в черговий раз довела спроможність колективу в реалізації найскладніших постановочних проєктів.

Восени 1927 року на березільському кону з'явився «Жовтневий огляд», за означенням театру, «урочисте грище» — винахідлива спроба споріднена з політичним карнавалом за участі людей, масок, ляльок тощо. Масштабний сценічний опус утворювали практично всі різновиди видовищних культур із циркум і естрадою включно. Тут навіть фігурував «виступ балету», який «супроводжувався демонстрацією лозунгів

та цифр, в яких виражалися досягнення народного господарства» [20, с. 131–132].

Такий сценічний плакат характером будови, масштабами, специфічними засобами художньої виразності міг бути співставним із іншими видовищами, приміром — ревію, пафос якого, тематична й художня спрямованість, звичайно, були прямо протилежними грандіозній політичній агітці.

Анонсуючи наступний сезон, Лесь Курбас наголосив на бажанні працювати над особливим типом комедій: «Тепер готуємо “Веселе ревію харківських буднів”... До жовтневих свят театр готує веселе ревію — “Харківський ярмарок” (назва не остаточна). П'єса ця — веселе ревію, зроблена колективом робітників та режисерів театру. <...> Наприкінці листопаду Харків побачить оперету Балабана (артист “Березоля”) “Королева невідомого острова” (музика Крижанівського)» [21].

Вочевидь, березільці були серйозно налаштовані розсувати межі жанрово-стильового діапазону комедії, включно з ревію, про що ясно свідчать й інші публічні заяви митців цієї школи. Лесь Курбас прагнув культивувати масові демократичні жанри. Звідси увага до ревію, використання його специфічних виражальних засобів задля збагачення досвідом цього сценічного жанру, що мало стати у пригоді в естетичній розбудові національного театру. Відповідні наміри, врешті-решт, зреалізувалися у виставі «Алло, на хвилі 477!».

По прем'єрі з'ясувалося, що влада мала зовсім інший погляд на такого роду збагачення мистецької палітри українського театру. Тож Лесеві Курбасу довелося докласти чималих зусиль, аби хоч трохи знівелювати гнітюче враження від звинувачень вистави нової харківської режисерської генерації (Володимир Скляренко, Борис Балабан, Лесь Дубовик, Кузьма Діхтяренко) в «оспіванні буржуазного розкладу». Він намагався оборонити своїх учнів, які на додачу були ще й співавторами тексту, створеного за участі Майка Йогансена, Остапа Вишні та Миколи Хвильового (останніх двох письменників до складу авторів тексту ревію зарахувала дослідниця українського літературного авангарду — Анна Біла). Згодом на театральному диспуті лідер «Березоля» спробував пояснити позицію театру, розтлумачити сенси звертання до такого специфічного жанру як ревію: «Ми даємо змогу ... літераторам привчатися легко писати, писати для естради, ми привчаємо режисера опанувати легким жанром і розвивати його, привчаємо актора це грати, привчаємо музиканта до сучасної

індустріальної ритміки, як вона на сьогодні закріпилася, напр., в американських танках, ми привчаємо їх використовувати для цього українську народну мелодію, і таким способом намагаємось не відкидати нашого майбутнього багатства культури, а, навпаки, використати для нього все, що є цінне в нашій народній культурі» [22].

З цих слів стає очевидним: у переддень появи першого українського ревію лідер «Березоля» продемонстрував неабияке розуміння завдань національної сцени, пов'язаних із її радикальним естетичним оновленням. Навіть більше — висунув цілу програму трансформації ревію відповідно до тогочасних потреб українського театру. Його зауваження вказують і на глибоке розуміння специфічних проблем жанру, і на орієнтацію в способах поліпшення творчої ситуації. Чималу обізнаність засвідчують окремі влучні зауваження, приміром, стосовно пріоритетної ролі куплету в структурі жанру: «Щодо “куплетів” і “частушок”, то ми шукаємо форм, що, будучи національними, легше засвоювалися б масами. Ми знаходимо коломийки в багатстві нашого фольклору. Я згоден з т. т., що на цей раз вони не зовсім вдало вийшли, але коли ми розробимо питання, так званих, коротких полтавських пісень, коли наші письменники навчаться писати легкі коломийки (зараз вони не вміють писати), ми матимемо специфічну форму “куплету”, який за своїм національним походженням легше буде сприйматися на Україні, аніж чужі “частушки”» [22].

Привертає увагу зацікавленість визнаного лідера українського театрального авангарду в здобутках традиційної культури. Він намагається знайти у фольклорі можливість новаторської естетичної ревізії національної сцени. Такого роду факти, насправді, містять набагато більше інформації про його творчу позицію, ніж міфи, що ними подеколи «прикрашають» постать митця-новатора.

Водночас Лесь Курбас намагався сполучати розвиток національної естради з досвідом сучасних європейських та американських популярних видовищ, навіть, коли апелював до українського мелосу, чи, конкретно, — коломийок, як унікальної форми музикування. Таким чином, він недвозначно дає зрозуміти, що традиційна культура цілком здатна виявляти необхідну гнучкість для участі у сучасному мистецькому житті.

Зауважимо: за кілька місяців перед початком роботи над першим українським ревію Лесь Курбас, перебуваючи у Німеччини та Чехії, подивився

більше сорока вистав, із ревію включно, тож в інтерв'ю «Вістям ВУЦВК» так про це сказав: «Цікавий французький театр, що тепер гастролює в Берліні “Паризьке ревію”... В якому якнайяскравіше виявляється французький американізм. Не будемо говорити, чи придатна ця форма для нас, чи ні, у всякому разі форма “Ревію” надзвичайно цікава і на Заході життєздатна... деякі оперети ставлять у конструктивному оформленні» [23].

Іншою важливою подією, що відбулася вже у переддень прем'єри «Алло, на хвилі 477!», стала розгорнута на шпальтах «Нового мистецтва» дискусія з актуальних проблем популярної музики. Чільне місце у ній належало постійним березільським авторам: Юлію Мейтусу («Ще про музику легкого жанру», 1928, № 2, с. 5), Пилипу Козицькому («Про “самогон — грамофон”», 1928, № 6; «Ще один крок наперед у музиці», 1928, № 7, с. 10.), Богданові Крижанівському («Про легкий жанр у музиці», 1928, № 8, с. 8).

Гадаю, вартим уваги є факт одночасної роботи Юлія Мейтуса та Богдана Крижанівського над музикою до «Алло, на хвилі 477!» та участі в цій дискусії. Трохи згодом стала очевидною, сказати б, нериторичність висловлювань Юлія Мейтуса щодо музичного рішення першого українського ревію. В своєму дописі стосовно спрямування творчого пошуку в цьому жанрі він несподівано для багатьох зауважує: «етнографічні матеріали — ці невичерпані джерела народної творчості; сотні й тисячі оригінальних народніх пісень і мелодій — зібрані й видані. Коли облічити, яким величезним успіхом користуються виконавці народніх пісень, то кожен зрозуміє, що іменно сюди треба вдатися за матеріалом для естради. Нам треба одягати народні пісні (українські, єврейські, циганські, білоруські, татарські й інш.) в сучасні гармонічні строї, працювати над політичною й побутовою, сатирою, творити мистецьку гумористичну музику (адже вона користувалась і користується великим успіхом). Від фокстрота треба взяти лишень гострий ритм.

Музика мусить бути легка, але легка не для композитора, (щось легшого, ніж переписати її із закордонних нот, або за годину скомпонувати — годі придумати), а легка для сприйняття. Вона мусить бути проста й зрозуміла слухачеві. Нашу естраду треба оздоровити, але так само треба берегтися хибних шляхів в цій роботі. А щоб знайти правдивий шлях, треба щоб до цього взялися і автори, і видавництва, і все наше музичне суспільство» [24].

Готуючись до роботи над ревію, Лесь Курбас не відкидав досвіду сучасних європейських

та американських шоу, тим паче, що фаховий рівень березильців дозволяв вдаватися до найсмівливіших формальних експериментів й у цьому сегменті сценічної культури. Цікаво, що тодішня критика порівнювала березильські спроби у відповідному жанрі не лише зі здобутками американських та європейських, а й російських колег. У Юрія Меженка можна прочитати таке: «Тут особливо дається бачити, наскільки “Березиль” стоїть вище не тільки в формальному дотепі, а в цілому ідеологічному настановленні. Якщо московський театр зробив, хоч дорогу на гроші, але й беззмістовну, безглузду забавку, то “Березиль” дійсно подав багато соціальної і побутової сатири актуальної і гострої» [25].

В цілому, до принципів здобутків «Алло, на хвилі 477!» слід зарахувати синтезування національної сценічної культури з музикольною естетикою. Причому йдеться про зовсім різні способи такого поєднання, у тому числі й про ті, що є визначальними для цього жанру.

Візьмемо для прикладу конферансьє, що мали пов'язувати окремі епізоди ревію, лишаючись яскравими «масками» з власним виразом «образного обличчя». У харківському ревію до цих постатей була прикута велика увага. Приміром, Василь Хмурий, висновки якого вирізнялися особливою влучністю, писав: «Лящ і Свинка цілком нові персонажі в українському театрі, що не знав зовсім естрадних форм. При тому їхня театральна природа цілком оригінальна. Вона не виходить ні з відомих естрадних форм російського театру, ні з якогось іншого. Обидва ці студенти родаків хіба тому бурсакові, що ходив колись із староукраїнським Вертепом, і може штовхнув театр на те, що перші персонажі української естради народилися студентами. В такому разі тут маємо культурну традицію національну, як “Галло на хвилі 477 метрів” трансформує інтернаціональну форму ревію» [26, с. 28–29].

Наведені слова відомого критика конче важливі як спроба розчутти у новітніх мистецьких явищах резонанси традиційної культури. Правда, зважаючи на тиск панівної ідеології, чекати схвалення владою подібного асоціювання особливо не доводилося.

На самому початку роботи над музичним ревію «Алло, на хвилі 477!» цікаві думки щодо фахової вправності постановників висловив один із її авторів — Юлій Мейтус. Він зауважив винахідливість дебютантів, чий практичний досвід на той момент був мізерним. Насправді, від них тоді годі було чекати оригінальних постановочних рішень, хоча б через брак специфічного режисерського досвіду та спеціальної

музичної підготовки, Втім, продемонстроване вміння знаходити дотепні мистецькі рішення в безпрецедентній, по суті, ситуації, виявило гарний професійний рівень, загальну налаштованість на активізацію творчих шукань.

Березільський гарт, поза сумнівом, позначився на творцях «Алло, на хвилі 477!». Приміром, своєю майбутньою успішною кар'єрою оперного режисера — Володимир Скляренко багато чим завдячував режисерській школі Леся Курбаса. Чимало музичних вистав згодом здійснили й інші постановники першого українського ревью, власне, як і переважна більшість вихованців режисерської лабораторії МОБу (згодом — режисерського штабу «Березоля»).

Ревю «Алло, на хвилі 477!» складалося з трьох дій. Зі спогадів учасника вистави — Романа Черкашина дізнаємося про насичений музичними номерами перший акт «Галопом по Харкову». Його утворювали сценки-мініатюри, «у яких висміювали канкан психопаток, куплети в універмазі, куплети розтратника, танок і куплети халтурників-малярів, розгорнутий епізод «Автошлях» з романсом коня, куплети бандитів, гонитва та куплети жінок. Пародійний «Романс коня» на мотив популярної російської пісні «Ямщик, не гони лошадей» співав я. Мій кінь з докором звертався до візника: «Ванько, не жени ти коней», нарікаючи на коновала, що позбавив його шансів на взаємність кобили. «Кінь» утворювався сценічно дотепним засобом, запозиченим з циркової клоунади» [27, с. 57].

Репліки конференсу Ляща (Йосип Гірняк) та Свинки (Мар'ян Крушельницький) переважно були імпровізованими. Музичим лейтмотивом подорожі містом, з яким вони знайомили публіку, був майстерно виконаний дует «Харків, Харків, де твоє обличчя» на слова Павла Тичини. По суті, за всіма формальними ознаками, саме перший акт найбільше відповідав жанру ревью.

Другий акт розгортався в апартаментах великого американського готелю. Мабуть у такий спосіб автори вистави вважали за краще познайомити публіку з прообразом — американським ревью, яке зрештою невідворотно мало постати у танцях «girls».

Сюжет цього акту розгортався у діалогах спритних прислужників готелю: старшого хлопця (Борис Балабан) та боя-початківця (Валентина Чистякова). Епізод було побудовано за законами класичного клоунського антре із залученням прийомів музичної ексцентрики. Зі слів Валентини Чистякової сцену описав дослідник творчості актриси — Сергій Гордеев.

Персонаж актриси характеризувався як «дурник, що ... вперше потрапляв до розкішного номера люкс. Величезні чемодани актори тягли по сцені під музику якогось “уанстепу”. До того ж Борис Балабан блискуче відбивав чечітку, а бой Валентини Чистякової повсякчас збивався з темпу й ледь не гепався. <...> Її малюк підходив до рояля, відкривав обережно кришку <...> і починав пробувати <...> правцею “Собачий вальс”. Потім у гру вступала друга рука. <...> Тут починало відбуватися щось неймовірне: руки боя — того, що сидів за роялем, грали все більш впевнено. “Собачий вальс” <...> набував у виконанні актриси концертної віртуозності: з глісандо, з октавними пасажами, трелями, транспонувався в інші тональності. Проте вираз обличчя боя був конче переляканим. Натомість, двома ефектними акордами — фортіссімо бой закінчував свій музичний номер й падав “непритомний” назад зворотнім кульбітом!» [28, с. 23–24]. Усе подальше прибирання супроводжувалося обігруванням панічного «страху» малюка боя перед блискучим і «підступним» чорним чудовиськом.

Третій акт з двома попередніми практично не мав нічого спільного. Його сюжет розвивався довкола, напевно, найпопулярнішої тоді в Україні особи — Остапа Вишні — завзятого мисливця, який «з двостволькою у руках вибирався до лісу на полювання. Перед глядачами розгорталася лісова феєрія з фантастичними пригодами, що чекали на героя. Танцювала різна дичина, співали похмурі куплети сови. Мисливець потрапляв у ресторан “Пекло”, де чув арію Вельзевула» [27 с. 57–58].

Допомога Леся Курбаса, високий професійний рівень трупи, яскрава музика Юлія Мейтуса (перша та третя дії) та Богдана Крижанівського (друга дія) сприяли успішному дебюту молодих режисерів.

На загальну думку, один із своїх найоригінальніших проектів здійснив у цій виставі Вадим Меллер. Юрій Меженко вважав цю роботу найкращою у доробку художника: «Без перебільшення: такого багатства світлових ефектів, такої феєрії українська сцена ще не бачила. Знову ж мимоволі напрошується порівняння з московськими ревью і воно зовсім не на користь останніх» [25]. Петро Рулін схожим чином оцінював результати праці художника вистави, який «зумів подати таку динаміку електрики, таку розкіш світла та фарб, що вона по суті найбільше вплинула на глядача. Рівнобіжно з ходом моторної увертюри дедалі більше електрики розливається по сцені, утворюючи таку своєрідну гармонію світла й звуку» [29].

Що стосується предметного світу першого українського ревію — стрімка дія, численні танцювальні епізоди вимагали граничного вивільнення сценічного простору. «Під час дій з'являлися лишень ігрові деталі сценографії. Ефектне враження справляло велике, на всю сцену, світлове коло з електричних лампочок... На яскраво освітленій сцені мальовниче видовище утворювали барвисті костюми численних персонажів» [27, с. 56]. Рухи героїв у яскравому вбранні на тлі динамічної світлової партитури підтримувалися синхронізованим розвитком музичних форм, утворюючи систему калейдоскопічних картин, здебільше чітко ритмічно співвіднесених. Час від часу зміни ритму музики провокувалися саме світловими ефектами.

Особлива увага в «Алло, на хвилі 477!» приділялася хореографії. Навіть більше — саме довкола танців — «емблематичного» атрибуту будь-якого ревію — зчинився несамопитий рецензентській галас. «Буржуазність» найбільше закидали хореографічному плану, а в появі на вітчизняному кону «girls» побачили пряму загрозу радянській моралі.

Що стосується глядачів, то вони незрідка відвідували спектакль кількаразово. Попри шалений успіх, гідно оцінити ступінь хореографічної вправності березільських актрис міг не весь глядацький загал. Однак для найобізнанішої частини критиків не лишився непоміченим «новий момент, що так само притягнув велику увагу публіки ... <...> ... сім акторок “Березоля”. У їх виконанні почувалося багато гнучкості, вміння додержати відповідних ритмів і бракувало механізації, властивої вмілості західних спеціалісток; та за останнє їй не доводиться жалкувати. Але разом із тим тлом, що подав їм художник, разом із музикою Мейтуса та Крижанівського вони були один із найперших та найсвіжіших моментів вистави» [29].

Хореографічною основою вистави були популярні у ті часи побутові танці: шіммі, чарльстон, танго, фокстрот. Без перебільшення, саме музика і рух, хореографія, у першу чергу, створювали на кону святкову атмосферу. Але, траплялися у виставі й випадки незграбних пластичних рішень. Так, приміром, сталося через спробу авторів видовища «потрафити» вимогам «парткерівної естетики», що дало підставу окремим критикам познуватися з театру: «Чотири піжони в тірольках вдарили зліва направо чичотку... вийшли двоє молодих у юнгштурмовках — і плакат: “Всі до лав «Авіахіму»”. Чи перекоонує це? Ані трішки!» [30]. Відсутність належної традиції давалася взнаки.

Втім, в історії «Березоля» не бракувало прецедентів, які сприяли вирішенню посталих творчих проблем,

робили митців більш підготовленими до зустрічі з новим жанром. «Елементи ревію ... “Березіль” вже використав у “Шпані”, де до основного сюжету були приєднані чотири інтермедії. Але тільки у “Алло, на хвилі 477!” використано найпривабливіші елементи ревію, як видовища, та запроваджено у обережній формі перші girls на українській сцені» [29]. Тут годилося б, крім очевидного перегуку зі «Шпаною» (можливо, з «Мікадо»), зауважити більш ранній досвід опанування пластики колективних рухів, найперше — «Газу», що виразно асоціювалися з, так званим, «танком машин» — важливим джерелом хореографічної мови «girls». Нарешті, практичну користь щоразу підтверджував (традиційний для виробничої ситуації «Березоля») тренаж (у тому числі й пластичний) — обов'язковий упродовж усіх років існування колективу. Професійну готовність до будь-яких формальних експериментів визнавали нормою театру під керівництвом Леся Курбаса. Можливо, однією з причин особливої прискіпливості до хореографічного плану «Алло, на хвилі 477!» була розпочата 1929 року праця в Харківській опері одного з «винахідників» «танку машин» — Миколи Фореггера. Тож, від початку роботи над ревію утворився принципово важливий (саме для цього шару вистави) — контекст.

Танцювальні елементи використовувалися також для невеликих вставок, запроваджених із рекламною метою. Здебільшого рекламували видавництва, журнальну і книжкову продукцію. Знайшлося місце і для «Вістей», і для «Літературного ярмарку». Найбільше поталанило «Універсальному Журналу»; критик Леонід Скрипник написав з цього приводу: «Непогано виконана реклама журналу УЖ, для того поставлено спеціальний танок і написано окрему пісеньку» [31]. Особі Остапа Вишні взагалі був присвячений весь третій акт, де також не бракувало хореографічних і загалом музичних сцен.

Оскільки будова ревію є дивертисментною, окремі номери вимагали особливого «блиску і шику» виконання. Приміром, Борис Балабан майстерним жонглюванням чашками та карколомними трюками на велосипеді всіх вкрай здивував. І, попри те, що на загальному тлі він відзначався майже цирковою вправністю, дехто з колег мало чим йому поступався. З відгук Юрія Меженка можна дізнатися: «Гірняк, Крушельницький, Чистякова, Мілютенко, що заступав Балабана ... в цій поставі вони показали свою, відому киянам, чудесну техніку. Особливо це треба сказати за Чистякову, що і танцює, і грає на роялі, і разом легко веде свою роллю» [25]. Всі акторські роботи

в першому українському ревію вирізнялися високим рівнем майстерності. Втім, були поміж них і загальноновизнані лідери. Якщо брати до уваги таку надзвичайно складну форму «лицедійства», як імпровізація, то на першу позицію незаперечно потрапляли Йосип Гірняк і Мар'ян Крушельницький — виконавці ролей Ляща та Свинки.

Високопрофесійний сценічний опус березильців, однак, не був позбавлений ганджів: не всі складники доволі перенасиченої художньої фактури «Алло, на хвилі 477!» бездоганно взаємопідпорядковувалися. Яскравій суміші форм подеколи бракувало виваженості — давалася взнаки недостатня обізнаність режисерів-новачків у естетичних законах, за якими різномірні складові збираються у ревію.

Подальші творчі шукання березильці в цій сфері відновили лише за два сезони. Весною 1931 року постало нове ревію — «Чотири Чемберлени» в режисурі Бориса Балабан та Володимира Скляренка. Художником був Вадим Меллер, композитором — Юлій Мейтус (дослідниця українського літературного авангарду Анна Біла додає до списку тих, хто робив «музичне оформлення Бойка, Хоткевича, Балабана»).

Текстова основа нового ревію становить окрему літературознавчу проблему. Тож обмежимося позначанням факту участі в його (тексту) складанні Костя Буревія — людини духовно і творчо близької березильцям. Він вигадав такого собі Едварда Стріху і під цим іменем час від часу з'являвся на шпальтах газет і журналів. Посилаючись на авторитетну думку Дмитра Чижевського, Юрій Лавріненко зауважував, що саме це «записало Буревія до невеличкої в історії світової літератури групи найліпших майстрів пародії і літературної містифікації». Розкриваючи сутність цього міфічного персонажа, Юрій Лавріненко пише: «Це тип радянського кар'єриста... Якесь несамовите поєднання безпардонного нахаби і жалюгідного пристосуванця до вимог компартії... майстра самореклами, порожнечі із претензією на ультрамодерну “європейськість” ... з великою охотою робити революції і поліпшення суспільств» [32, с. 395].

На думку Анни Білої, творча практика Костя Буревія була суголосною березильським підходам до художнього осмислення дійсності. Стосовно театральних сценаріїв письменника дослідниця зауважує, що «вони розростаються несподіваними буфонадними і фантазмагорійними епізодами: В “Чотирьох Чемберленах” сюжет рухається довкола пошуку й викриття “шкідників” (Чемберленів), що причаїлися під масками трудящих, в “Дирижаблі” побутова сценка (дорікання

жінки чоловікові-п'яничці) завершується уславленням радянської авіації і урочистим летом персонажів на колосальних розмірів дирижаблі, сконструйованому В. Меллером; в “Опортуні” (інакше — “Театр опортунеток”) висміювання тих, “що розв'язують репертуарну кризу шляхом переробки старих п'єс” здійснюється через фантазмагорію “омолодження” історичних персонажів ... за допомогою спеціально для цього сконструйованого апарату. Найбільшою оригінальністю з-поміж згаданих ревіїв відзначається розмаїта, з композиційної точки зору, п'єса “Чотири Чемберлени”, що складається з 2 дій, кожна з яких містить по 11 сцен. Природа сцен (сформований сюжет, різномірні персонажі — “живого” і “лялькового” походження, самостійне музичне і декоративне оформлення) говорить про потенційну можливість “розібрати” ці театрики в театрі на повністю незалежні, невеликі за обсягом ревії. Така особливість сцен “Ванька Рутютю”, “Чистушки”, “Дирижабль”, “Чемберлени над Гангом”» [33, с. 206].

Зрозуміло, що іронічним пафосом викриття «ворогів» радянської влади — шкідників, шпигунів, тощо, — «Чотири Чемберлени» зобов'язанні саме «позиції Едварда Стріхи». Хай там як, але своєрідність підходів, що їх ініціював Кость Буревій, не могла не відбитися на текстовій основі «Чотирьох Чемберленів», врешті — на самій виставі.

Ревію — це, передусім дивертисмент, номери якого мають між собою координуватися. Найчастіше — конферансом. Лесь Курбас недаремно передрікав розвиток ревію на березильському кону завдяки дуже вдальй парі ведучих. Цілком логічно, що у новому ревію Лящ та Свинка (і знову — у виконанні Йосипа Гірняка та Мар'яна Крушельницького) лишилися, мабуть, найбільшою прикрасою вистави. «Коментуючи злободенні події в побуті, часом у формі пісень чи колумійок на господарські теми або літературні (критика неокласиків чи футуристів), також гостро висміювали тогочасні міжнародні теми, зв'язані з іменем Чемберлена (йому Лящ та Свинка навіть складають листа, що був задуманий як пародія на відомий лист запорожців до турецького султана), Пуанкаре, Пілсудського та інших. Крім того, Лящ та Свинка відігравали ролі детективів, що полюють за чотирма Чемберленами і врешті викривають їх» [34, с. 50].

Сюжет п'єси утворила історія крадіжки тексту ревію й викриття авантюристів, які спробували це здійснити. Такий хід робив логіку вистави чіткою й зрозумілою. Те саме варто зауважити й щодо Ляща та Свинки: їхня участь у пошуках тексту «Чемберленів» виглядала

значно більш логічною. Тож, вони не випадали з перебігу подій і могли не лише їх коментувати, а й на них впливати. Більше того: сюжет будувався довкола саме цих персонажів.

Володимир Галицький згадував, що вистава починалася сценою на «Харківському вокзалі з прибуття західних туристів, оцих чотирьох Чемберленів. Вони з'являлися зі сценічних люків як мара, в однакових фракках та циліндрах, з однаковими чорними валізами у руках. У їхніх синхронних рухах було щось механічне, циліндри з високим наголовком нагадували труби пароплавів. Вони танцювали в ритмі чечітки й дружно вигукували: «О'кей». Сюжет складався з їхніх пригод у Харкові. У виставі була й політсатира «Лист Чемберлену», й насмішка над тими, хто все зарубіжне називав «буржуазним», а у кожному приїжджому бачив шпигуна, й гумористична сценка «Заколисаний завком» на профспілковій темі, й прекрасно поставлені гуцульські танці, й суто театральні пародії. Епізод «Чемберлени над Гангом» пародіював наївно-прилаштуванський балет «Ференджі», присвячений революції в Індії й поставлений у Харківській опері» [6, с. 210].

У наведеному ескізному портреті нового ревію очевидним є поступ в опануванні специфіки жанру, у вищому рівні виконання окремих номерів. Публіка була у захваті від різноманітних трюків, виконуваних зі суто естрадним блиском. «У цьому ревію актори «Березоля» продемонстрували віртуозну майстерність. Танок, спів, акробатика — все було на високому професіональному рівні. Сам Балабан та ще три актори виїжджали на велосипедах та виконували трюки циркової складності. Кілька кіл Балабан робив із Шевченко, яка чи то сиділа, чи то стояла на його плечах. Диск з електричними лампами, які то загоралися, то загасали, виглядав надзвичайно ефектно» [6, с. 211].

Вистава мала гучний глядацький успіх. Інша річ — рецензенти. Вони закидали «Березолю» бездумну розважальність, дехто прямо звинувачував у нехтуванні політично гострою проблематикою. Про «буржуазність» естетичних засад і орієнтирів писала, головном, ВУСПівська критика, а Іван Микитенко взагалі охрестив виставу «буржуазною помийницею». Врешті, спеціальним рішенням Народного комісаріату освіти «Чотири Чемберлени» були визнані політичним зривом театру.

У квітні 1933 року березільці показали другий варіант «Чотирьох Чемберленів». За місяць — прем'єру першої березільської постановки Мольєра — «Пан де Пурсоньяк». Сезон завершився.

Лесь Курбас весь цей час працював над новою п'єсою Миколи Куліша — «Маклена Граса», своєю «лебединою піснею», що побачила світло рампи наприкінці вересня 1933 року.

Так добігла кінця Курбасівська доба «Березоля», а разом із нею — історія нового для України сценічного жанру. Здавалося — назавжди. Втім, майже 10 літ по тому гурт акторської молоді на чолі з Йосипом Гірняком і Олімпією Добровольською повернув українське ревію до життя. Причому, зробив це за доволі незвичних умов, утворивши тим самим унікальний театральний...

Post Scriptum. 1946 року в австрійському Ляндеку колектив Театру-Студії Йосипа Гірняка та Олімпії Добровольської, що перебував у таборі для переміщених осіб, зустрівся з Іларіоном Чолганом (І. Алексевич), і той написав для них текст ревію «Замотелене теля» з підзаголовком «замасковане літературно-театральне кабаре». За місяць він підготував наступне ревію — «Блакитну авантуру» («емігрантський фільм-водевіль»), а за пів року — ще один опус такого роду — «Сон української ночі» («музичну казку-карусель»). Нарешті, 1948 року оригінальна театральна «епопея» завершилася вже четвертим ревію — «Хожденіє Мамає по другому світі».

Кожен із цих творів отримував сценічне життя майже одразу після написання, а, краще сказати, — в результаті активної взаємодії театру й драматурга ще на стадії опрацювання тексту. Сценічний успіх їхньої спроби був дуже гучним. Недаремно Валеріан Ревуцький писав з цього приводу, що результат «є одним з яскравих прикладів, яких успіхів може добитися драматург, коли його твори постають у тісному контакті з театром» [35, с. 16].

У наш час, характеризуючи ці літературні тексти, Наталя Чечель виокремила дещо інший аспект — те, що в них «сконцентрувалися тогочасні ритми і настрої, захоплення цирком, кіно і мюзик-холом. У цих п'єсах безліч іронічних перебивок, гри словами та їхнім змістом, що властиво сучасному постмодернізму. Створені для студійної праці серед еміграційного побуту, твори Чолгана розвивають національну сценічну традицію в період її спустошливої відсутності на материнській Україні. У них легко віднайти евристичні моделі, актуальні й дотепер» [36].

Іларіон Чолган радо співпрацював із режисерами курбасівського «вишколу»: Йосипом Гірняком і Володимиром Блавацьким. У виставах першого з них — знаменитих ревію — сценічна дія буяла театральними барвами: дотепами, піснями, скетчами, пародіями,

танцями, іронічними травестіями, фокусами, різноманітними естрадними номерами. Музики там теж не бракувало, про що згадував і сам драматург: «Тут належить сказати слово про Богдана Гірняка, керівника оркестри Театру-Студії. Цей талановитий музикант оркестрував мелодії, які вибирав із закуплених автором нот та з власної збірки. Він був капельмейстером співоочих нумерів» [36]. До слова, за короткий час цей музикант створить популярний у США 1950-х років колектив «Оркестр Богдана Гірняка», в репертуарі якого помітне місце посіли його переробки українських народних пісень для джаз-оркестру.

Наведений приклад, крім усього іншого, вказує на очевидну березільську генезу такої співтворчості драматурга, режисера, композитора і, відповідно, потребує спеціального вивчення.

Свого часу Валеріан Ревуцький у монографії «Нескорені березільці. Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська» сформулював головні засади їхньої творчої діяльності «постберезільського» періоду, взявши за приклад передусім роботу над згадуваними вище ревію, які «характеризуються пильним дотриманням принципів діяльності “Березоля” та його керівника Леся Курбаса. Звідси випливають три головні риси, що їх бажав зреалізувати мистецький керівник “Березоля”. Перше — це звернення до театральних традицій українського барокового театру, друге — контакт з сучасним і класичним театром Заходу і третє (чого він не міг здійснити в підрадянській дійсності повністю) — розкрити комплекс трагедії, психологічного роздвоєння української людини в тих обставинах.

Традиції “Березоля” і звернення до українського барокового театру найбільш проявилися в чотирьох ревію І. Алексевича (“Замотеличене теля”, “Блакитна авантюра”, “Сон української ночі”, “Ходіння Мамає по другому світові”). Це не тільки синтетичні вистави щодо змісту, як були березільські вистави “Алло, на хвилі 477”, або “Чотири Чемберлени”; у них також можна простежити вплив здійснених (“Народний Малахій”, “Мина Мазайло”) і нездійснених (“Патетична соната”) вистав М. Куліша в “Березолі”. Таких деталей не бракує в ревію Алексевича: як засіб ілюстрування, — зміна режимів відповідними піснями під впливом “Патетичної сонати” в “Сні української ночі”, або окреслення рис Мамає з комплексом менш-вартості, рівнобіжно до Мина Мазайло. Діалог Репортера і Чорної Маски в “Замотеличеному теляті” перекликається з діалогами Ляща та Свинки в березільських ревію. А яскравим прикладом звернення до традицій барокового театру служать включені інтермедії

і зокрема сцена Смерті з Мамаєм в “Хожденіє Мамає по другому світові”, від якої пашиють вертепними дійствами чи народною драмою про Царя Максиміліяна, поданий в пародійній формі. Подібно до березільських вистав, ревію І. Алексевича виявилися успішним експериментом розгорнути на сцені гротескове видовище, де на допомогу театральній дії додані елементи музики, співу, оформлення, фільмової техніки» [34, с. 106–107].

Зауваження впливу березільської культури не лише на тогочасний національний театр, а й на подальші творчі зміни, інспіровані реформами Леся Курбаса вже поза межами України, має стати частиною наших уявлень про генезу українського сценічного мистецтва. На особливу увагу заслуговують ті художні процеси, що засвідчують естетичні зрушення інтегративного характеру і спрямування та вказують на особливу роль у них митців березільського гарту.

Мистецька школа Леся Курбаса, в якій відбулося переосмислення ролі і місця музики в художній ідеології та практиці театру доби авангарду, потребує постійної уваги, безупинного аналізу в світлі сучасних уявлень про сенси та перспективи сценічної культури України.

Література

1. Пропозиції до «Напередодні» // Відділ архівних наукових фондів, рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, ф. 42, од. зб. 38.
2. Власюк Д. Сторінка минулого // Леся Курбас: спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969. С. 222–232.
3. Туркельтауб І. Про «Березіль» (Вражіння з подорожі) // Нове мистецтво. 09.02.1926. № 6 (15). С. 4–5. URL: <https://escriptorium.karazin.ua/handle/1237075002/8539> (дата звернення 21.09.2023).
4. Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Жакерія» в «Березолі» // Нове мистецтво. 26.10.1926. № 25 (34). С. 2–3. URL: <https://escriptorium.karazin.ua/handle/1237075002/8631> (дата звернення 21.09.2023).
5. Рулін П. Минулий сезон «Березоля» // Життя й революція. 1926. № 6. С. 68–76.
6. Галицький В. Театр моеї юності. Ленінград: Искусство, 1984. 288 с.
7. Чечель Н. Українське театральне відродження. Київ: Наукова думка, 1993. 143 с.
8. Рулін П. «Березіль» в роках 1922–1932 // Життя й революція. 1931. № 11–12. С. 102–122.
9. Швачко О. Спогади про незабутнє. Машинопис // Музей театального, музичного та кіномистецтва України, Ф. Р.: архів Л. С. Курбаса, од. зб. 10033.

10. Гірняк Й. Спомини / упорядк. Б. Бойчук. Нью-Йорк: Сучасність, 1982. 487 с.
11. Гудран Ж. [Ю. Смолич] «За двома зайцями» в «Березолі» // Нове мистецтво. 14.12.1926. № 31 (40). С. 13–14. URL: <https://escriptorium.karazin.ua/handle/1237075002/8636> (дата звернення 21.09.2023).
12. Василько В. Театру віддане життя. Київ: Мистецтво, 1984. 407 с.
13. Хмурий В. [В. Бутенко] Мар'ян Крушельницький: етюд. [Харків]: Рух, 1931. 91 с.
14. Чужинова І. Сценічні комедійні жанри у формотворчому процесі національного театрального мистецтва 1920-х років: дис... канд. мистецтвознав. Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ, 2021.
15. Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня // Життя й революція. 1932. № 11–12. С. 96–122.
16. Мандельштам О. «Березиль» (Из киевских впечатлений) // Вечерняя Красная Газета. 1926, 17 июня.
17. Токар Х. «Шпана» («Березиль») // Театр — Музика — Кіно. 1925. № 18. С. 6.
18. Мейтус Ю. Джаз-Банд // Нове мистецтво. 30.03.1926. № 13 (22).
19. Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Шпана» в «Березолі» // Нове мистецтво. 02.11.1926. № 26. С. 8.
20. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. Київ: Мистецтво, 1987. 197 с.
21. Курбас Л. «Березиль» починає сезон // Комсомолец України. 1928, 6 жовтня.
22. Театральний диспут: виступ Л. Курбаса // Радянський театр. 1929. № 2–3. С. 83–113.
23. Курбас Л. Про закордонне театральне життя // Вісті ВУЦВК. 1927, 8 червня.
24. Мейтус Ю. Ще про музику легкого жанру // Нове мистецтво. 10.01.1928. № 2 (72). С. 5. URL: <https://escriptorium.karazin.ua/handle/1237075002/8639> (дата звернення 21.09.2023).
25. Меженко Ю. «Алло, на хвилі 477» // Пролетарська правда. 1929, 18 травня.
26. Хмурий В. [В. Бутенко]. Йосип Гірняк: етюд // Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Є. В масках епохи (Йосип Гірняк). Новий Ульм: Видавництво «Україна», 1948. 109 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/memuari/12173-hmuriy-v-divnich-yu-blakitniy-ye-v-maskah-epohi-yosip-girnyak/> (дата звернення 21.09.2023).
27. Черкашин Р. Фоміна Ю. Ми — березильці: Театральні спогоди-роздуми / упорядн. В. Собіянський; передм. Н. Єрмакова. Харків: Акта, 2008. 335 с.
28. Гордєєв С. Валентина Чистякова — легенда української сцени. Харків: Харківська державна академія культури, 2003. 99 с.
29. Рулін П. «Березиль» у Києві // Життя й революція. 1929. № 7–8. С. 156.
30. Корляків М. Джентльмени воліють блондинок // Критика. 1929. № 2. С. 61.
31. Скрипник Л. «Алло, на хвилі 477» // Вісті. 1929, 4 жовтня.
32. Лавріненко Ю. Кость Буревій (Едвард Стріха) // Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Поезія — проза — драма — есеї: антологія 1917–1933. Київ: Смолоскип, 2004. 992 с.
33. Біла А. Український літературний авангард: Пошуки, стильові напрямки. Київ: Смолоскип, 2006. 464 с.
34. Ревуцький В. Нескорені березильці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. Нью-Йорк: Слово, 1985. 201 с.
35. Ревуцький В. Зліт і зникнення комедіографа І. Алексевича // Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї. Зібрані драматичні твори 1945–1989. Нью-Йорк: Слово, 1990. 517 с.
36. Чечель Н. Брати Чолгани або «Ходженіє Мамає по другому світі» // Український театр. 2003. № 1–2. С. 24–27.

References

1. Propozycji do “Naperedodni” (n.d.). [Suggestions for *The Day Before*]. Department of Archival Scientific Fonds, Manuscripts and Phonorecords, Rytsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (F. 42, Spr. 38), Kyiv [in Ukrainian].
2. Vlasiuk, D. (1969). Storinka mynuloho [A Page of the Past]. In *Les Kurbas: spohady suchasnykyv* (pp. 222–232). Kyiv: Mysterstvo [in Ukrainian].
3. Turkeltaub, I. (1926, February 9). Pro “Berezil” (Vrazhynia z podorozhi) [About Berezil (Impressions From the Trip)]. *Nove mystetstvo*, 6 (15), 4–5. Retrieved from <https://escriptorium.karazin.ua/handle/1237075002/8539> [in Ukrainian].
4. Hudran, Zh. (1926, October 26). [Iu. Smolych]. “Zhakeriia” v “Berezoli” [*Jacquerie at Berezol*]. *Nove mystetstvo*, 25 (34), 2–3. Retrieved from <https://escriptorium.karazin.ua/handle/1237075002/8631> [in Ukrainian].
5. Rulin, P. (1926). Mynulyi sezon “Berezolia” [Last Season of Berezol]. *Zhyttia y revoliutsiia*, 6, 68–76 [in Ukrainian].
6. Galickij, V. (1984). *Teatr moej yunosti* [The Theater of My Youth]. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
7. Chechel, N. (1993). *Ukrainske teatralne vidrodzhennia* [Ukrainian Theater Revival]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
8. Rulin, P. (1931). “Berezil” v rokakh 1922–1932 [Berezil in the Years 1922–1932]. *Zhyttia y revoliutsiia*, 11–12, 102–122 [in Ukrainian].
9. Shvachko, O. (n.d.). [Memories of the Unforgettable]. Museum of Theater, Music and Cinema Arts of Ukraine (Les Kurbas Archive, Spr. 10033), Kyiv [in Ukrainian].

10. Hirniak, Y. (1982). *Spomyyny* [Memories]. Ed. B. Boychuk. New York: Suchasnist [in Ukrainian].
11. Hudran, Zh. (1926, December 14). [Iu. Smolych]. “Za dvoma zaitsiamy” v “Berezoli” [*Chasing Two Hares at Berezol*]. *Nove mystetstvo*, 31 (40), 13–14. Retrieved from <https://escriptorium.karazin.ua/handle/1237075002/8636> [in Ukrainian].
12. Vasylo, V. (1984). *Teatru viddane zhyttia* [A Life Devoted to Theater]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
13. Khmuryi, V. (1931). [V. Butenko]. *Marian Krushelnytskyi: etiud* [Marian Krushelnytsky: An Essay]. [Kharkiv]: Rukh [in Ukrainian].
14. Chuzhynova, I. (2021). Stsenichni komediini zhanry u formotvorchomu protsesi natsionalnoho teatralnoho mystetstva 1920-kh rokiv [Stage Comedy Genres in the Formative Process of National Theater Art of the 1920s]: PhD thesis. National Academy of Sciences of Ukraine, Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology. Kyiv [in Ukrainian].
15. Rulin, P. (1932). Ukrainskyi dramatychnyi teatr za piatnadtsiat rokiv Zhovtnia [Ukrainian Drama Theater in the Fifteen Years of October]. *Zhyttia y revoliutsiia*, 11–12, 96–122 [in Ukrainian].
16. Mandelshtam, O. (1926, June 17). “Berezil” (Iz kievskih vpechatlenij) [Berezil (From Kyiv Impressions)] // *Vechernyaya Krasnaya Gazeta* [in Russian].
17. Tokar, Kh. (1925). “Shpana” (“Berezil”) [*Riff-Raff* (Berezil)]. *Teatr — Muzyka — Kino*, 18, 6 [in Ukrainian].
18. Meitus, Yu. (1926, March 30). Dzhaz-Band [Jazz Band]. *Nove mystetstvo*, 13 (22) [in Ukrainian].
19. Hudran, Zh. (1926, November 2). [Iu. Smolych]. “Shpana” v “Berezoli” [*Riff-Raff* in Berezil] // *Nove mystetstvo*, 26, 8 [in Ukrainian].
20. Boboshko, Yu. (1987). *Rezhyser Les Kurbas* [Director Les Kurbas]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
21. Kurbas, L. (1928, October 6). “Berezil” pochynaie sezon [Berezil Starts the Season]. *Komsomolets Ukrainy* [in Ukrainian].
22. Teatralnyi dysput: vystup L. Kurbasa (1929). [Theatrical Dispute: Speech by Les Kurbas]. *Radianskyi teatr*, 2–3, 83–113 [in Ukrainian].
23. Kurbas, L. (1927, June 8). Pro zakordonne teatralne zhyttia [On Foreign Theater Life]. *Visti VUTsVK* [in Ukrainian].
24. Meitus, Yu. (1928, January 10). Shche pro muzyku lehokoho zhanru [More on Light Music]. *Nove mystetstvo*, 2 (72), 5. Retrieved from <https://escriptorium.karazin.ua/handle/1237075002/8639> [in Ukrainian].
25. Mezhenko, Yu. (1929, May 18). Allo, na khvyli 477 [*Hello on the Wave 477!*]. *Proletarska Pravda* [in Ukrainian].
26. Khmuryi, V. (1948). [V. Butenko]. Yosyp Hirniak: etiud [Yosyp Hirniak: An Essay]. In Khmuryi, V., Dyvnych, Yu. & Blakytynyi, Ye. *V maskakh epokhy (Yosyp Hirniak)*. Neu-Ulm: Ukraina Publishing House. Retrieved from <https://diasporiana.org.ua/memuari/12173-hmuriy-v-divnich-yu-blakitniy-ye-v-maskah-epohi-yosip-girnyak/> [in Ukrainian].
27. Cherkashyn, R. & Fomina, Yu. (2008). *My — bereziltsi: Teatralni spohady-rozдумы* [We Are Berezilians: Theater Memories and Reflections]. Ed. V. Sobiianskyi. Kharkiv: Akta [in Ukrainian].
28. Hordieiev, S. (2003). Valentyna Chystiakova — lehenda ukrainskoi stseny [Valentyna Chystiakova: The Legend of the Ukrainian Stage]. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
29. Rulin, P. (1929). “Berezil” u Kyievi [Berezil in Kyiv]. *Zhyttia y revoliutsiia*, 7–8, 156 [in Ukrainian].
30. Korliakiv, M. (1929). Dzhentlmeny voliut blondynok [*Gentlemen Prefer Blondes*]. *Krytyka*, 2, 61 [in Ukrainian].
31. Skrypnyk, L. (1929, October 4). Allo, na khvyli 477 [*Hello on the Wave 477*]. *Visti* [in Ukrainian].
32. Lavrinenko, Yu. (2004). Kost Burevii (Edvard Strikha). In Lavrinenko, Yu. *Rozstriliane vidrodzhennia: Poeziia — proza — drama — esei: antolohiia 1917–1933*. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
33. Bila, A. (2006). *Ukrainskyi literaturnyi avangard: Poshuky, stylovi napriamky* [Ukrainian Literary Avant-Garde: Searches, Stylistic Trends]. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
34. Revutskyi, V. (1985). *Neskoreni bereziltsi: Yosyp Hirniak i Olimpiia Dobrovolska* [Unconquered Berezilians: Yosyp Hirniak and Olympia Dobrovolska]. New York: Slovo [in Ukrainian].
35. Revutskyi, V. (1990). Zlit i znyknennia komediohrafa I. Aleksevycha [The Rise and Disappearance of Comedian I. Alekseevich]. In Cholhan, I. *Dvanadtsiat pies bez odniiei. Zibrani dramatychni tvory 1945–1989*. New York: Slovo [in Ukrainian].
36. Chechel, N. (2003). Braty Cholhany abo “Khozhdieniie Mamaia po druhomu sviti” [The Cholgan Brothers or Mamai’s Walk in the Second World]. *Ukrainskyi teatr*, 1–2, 24–27 [in Ukrainian].