

**ІННОВАЦІЙНІ РИСИ МУЗИЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ
ТЕАТРУ ЛЕСЯ КУРБАСА
(на прикладі вистав «Гайдамаки» за Шевченком
і «Газ» Г. Кайзера)**

Білас Олеся Іванівна, пошукувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. E-mail: seha2007@ukr.net

Інноваційні риси музичних концепцій театру Леся Курбаса (на прикладі вистав «Гайдамаки» за Шевченком і «Газ» Г. Кайзера).

В статті розглядається розмаїтість підходів Леся Курбаса до музичної складової театральної вистави.

Завдання статті – визначення оригінальних музичних рішень залежно від загальної художньої концепції на прикладі двох знакових постановок режисера: «Гайдамаки» за Шевченком і «Газ» Г. Кайзера. Звертаючись до звукового оформлення вистави «Гайдамаки», вказується, що головним принципом використання музики у «Гайдамаках» була симфонізація вистави, виділення інтонаційних архетипів національної культурної традиції, відтак історичні колізії поеми у прочитанні режисера набували універсального смислу.

Інші звукові прообрази, образи і метаобрази знаходить Курбас для вистав гостросучасної тематики. Такою виставою була вистава «Газ» за п'єсою німецького драматурга-експресіоніста Георга Кайзера. Курбас використовує в «Газі» принцип організованої ритмічної пульсації, яка, з одного боку, є позаіндивідуальним чинником об'єднання маси, з іншого ж, диференціює її, варіює в мелодичному розвитку, показує, як з цього колективного уніфікованого ритму виокремлюються індивідуальні статі.

У дослідженні використовується театрознавчий та культурологічний метод розгляду застосування музики в режисерських концепціях Леся Курбаса.

Стаття включає у себе висновки, в яких вказується, що для підтвердження авторської гіпотези були свідомо обрані полярно протилежні за тематикою і образністю вистави. Геніальний режисер здатний був переосмислити музичний ряд своїх вистав, стисло узгоджуючи його з іншими образно-смісловими елементами художнього цілого.

Ключові слова: режисерські концепції, театральне мистецтво першої половини ХХ ст., Леся Курбас, музичні вирішення вистав.

Український театр корифеїв своєю подвижницькою діяльністю зробив неоціненний внесок не лише в національне мистецтво, але й у формування національної ідентичності в надскладних історико-політичних обставинах російського самодержавства. Цими завданнями в значній мірі обумовлювалась специфіка сценічного виразу, тяжіння до окресленого кола тематики та, відповідно, трактування музики у сукупному синтетичному артефакті. В історію українського театру цей етап увійшов як етнографічно-побутовий¹ і для свого часу становив один з найбільших здобутків національної культури. Проте на зламі XIX–XX ст. усе частіше лунають голоси про кризу українського театру і про потребу диференціації театральних форм. Критики закликали вивільнити мистецтво драми від етнографічного характерного пісенно-танцювального елемента. Нові підходи до сценічного мистецтва вимагали не лише піднести вагу слова на сцені, не тільки змінити трактування візуального ряду та «динамічно-рухового» елемента, але й переосмислити завдання музичної складової у синтетичній цілості.

«Якраз у період найбільших катаклізмів кінця 1910-х початку 1920-х років український театр майже розходиться з національною сучасною драматургією (ставляться переважно західні перекладні п'єси) і лише деяка стабілізація зовнішньої ситуації в суспільстві супроводжувалася драматургічним сплеском» [10, с. 9].

Перехідним етапом між театром корифеїв та інноваційним театром Леся Курбаса стали кілька колективів та режисерів. Зокрема важливим поштовхом до оновлення українського театру стала режисерська діяльність першого «модерного» режисера на Україні – Олександра Загарова (1877–1941), який був випускником Музично-драматичного училища Московського філармонійного товариства, де акторську майстерність викладав В. І. Немирович-Данченко, та був учасником вистав, поставлених К. С. Станіславським в «Товаристві любителів мистецтва і літератури». Він докорінно оновив український театр як у ділянці репертуару, так в ділянці сценічної естетики. Керуючись реалістичним, а іноді навіть натуралістичним підходом до концепції вистав, Загаров зумів створити прекрасний акторський ансамбль, а також пробував включити в сценічну дію глядача.

Згадуючи про режисерську працю Загарова, молодий тоді актор, згодом відомий режисер-новатор українського галицького театру

¹ Див. періодизацію та дефініцію окремих етапів розвитку національного театру: Театр. Хронологічна таблиця [13].

Володимир Блавацький у своїх спогадах писав: «Загаров у суті речі не новатор. В російських театральних кругах він мав марку доволі «зацофаного» режисера перестарілих форм... Але тоді, коли модерна драма в нас була в пеленках, коли треба було вчити актора елементарних, підставових правил мистецтва такого жанру, тоді Загаров був неоціненим скарбом. Його вистави «Тартюф», «Примари», «Ткачі» та ін., ставлені в натуралістичній формі російських театрів, були для глядача, незвиклого до модерного репертуару в українському театрі, прекрасною підготовкою до сприймання пізніше нового, ворожого натуралізму театру Курбаса» [11, с. 151].

Такі «сполучні ланки» між кардинально відмінними за своїми підходами театральними концепціями були дуже потрібними. Адже раптовий стрибок від реалістично-побутової характерності, притаманної театру Садовського (в якому починав свій шлях Лесь Курбас) до театру нових форм, синтетичного дійства, в якому об'єднались провідні інноваційні знахідки світової сцени, що впровадив в національну культуру геніальний режисер, був би надто ризикованим. А природним містком між цими двома явищами став театр Олександра Загарова, що поєднав у своїй режисурі риси натуралізму – але й традиційного показу характерів тими сценічними засобами, які утвердились попередньо на українській сцені.

Але справжнім проривом у синтезі «традиційне – інноваційне; національне – універсальне» в сценічному мистецтві України стала геніальна режисерська творчість Леся Курбаса. Його шлях в мистецтві доволі детально висвітлений у ряді фундаментальних монографій, збірок, журнальних публікацій Н. Корнієнко, Б. Козака, М. Лабінського, Г. Веселовської, Н. Мірошніченко, В. Трач, Й. Гірняка та багатьох інших. Роль музики в геніальній театральній спадщині і в житті Леся Курбаса теж більш чи менш докладно розглянута в ряді праць, зокрема варто виокремити публікації Д. Лабінської Г. Бегічевої, Б. Піккон-Валлен. Проте не до кінця з'ясовано весь об'ємний компендіум думок видатного режисера про роль музики в театрі, застосування різного типу музичного оформлення, як і їх унікальна інноваційна природа, що, прямо чи опосередковано обумовила весь подальший розвиток українського музично-театрального континууму. Це і сформуло основну мету статті – показати розмаїтість підходів Леся Курбаса до музичної складової театральної вистави та визначити її оригінальні тлумачення залежно від загальної художньої концепції.

Символічно, що на початку нового ХХ століття, який з повним правом можна окреслити як століття нового театрального мислення, Курбас заснував Молодий театр. Цей театр став не просто студійним колективом, в якому виховувались артисти нового покоління, але й значною експериментальною лабораторією, де геніальний Майстер відточував свої задуми і плани. Йому йшлося не про запозичення готових форм інноваційної європейської режисури та перенесення їх на український ґрунт, а про творче переосмислення цих здобутків в руслі великих традицій питомого театального процесу. Не оригінальність понад усе, а, насамперед органічний зв'язок з національною і світовою культурою, внаслідок якого формується принципово новий концепт українського театру, співзвучний духові часу, стає метою зусиль видатного українського режисера.

«Леся Курбас прийшов в українську культуру, з'єднавши в собі її захід і схід, в час, коли художні форми театру корифеїв у їх популярному вигляді вичерпувались. Натомість набирали енергії саме ті, евристичні, але ще зовсім не очевидні фрагменти дискурсу, які народились у надрах – радше за все – все-таки театру корифеїв» [5, с. 102].

Загалом же – знову за висновками дослідників сценічного феномену Курбаса – він зумів винятково тонко відчутти й індивідуально переосмислити провідні інноваційні відкриття світового театру, надавши їм нового смислу, природно інтегрувавши у простір української духовної традиції.

«Важливою складовою цього перевороту було створення нових систем акторського діяння, принципів гри. На Заході – це насамперед Г. Крег з його актором-надмаріонеткою, Б. Брехт з його принципами «відчуження» та «показу». На Схід від України – в Росії – це системи К. Станіславського та М. Чехова. В Україні – це насамперед творчість Л. Курбаса з його методом «перетворення», який зміг зреалізувати ідею про духовну спільноту, що здійснює пошук нових мистецьких територій, організувавши театр-лабораторію і цілу режисерську школу, що дала постановників нового типу – Ф. Лопатинського, Б. Тягна, В. Василька та інших» [10, с. 17–18].

Але не тільки в театральних експериментах шукав знаменитий режисер джерел і імпульсів для своїх унікальних творчих концепцій. Його надихали відкриття практично у всіх сферах точних та гуманістичних наук: «Режисер вперто зосереджений на глибинних засадах духу, на емоційному забезпеченні найскладніших рухів думки, на чуттєвих моментах емоції, на підсвідомому. Його актори вивчають

медицину і психологію – від Х. Інхенъероса до Л. Виготського, Фройда і Бергсона. А ще вивчають Платона, Мора, Кампанеллу. Довкола його театру гуртуються найкращі сили молодого українського авангарду: композитори К. Стеценко, Л. Ревуцький, Я. Степовий, поряд – художні студії Мордкіна та Ніжинської, тут – Верховинець, Леонтович, Кошиць. Поруч – молоді учні Ф. Кричевського і Г. Нарбути. Письменники, поети, науковці. Згодом – відомі світові імена. Цю добу буде названо Відродженням, з подальшим коментарем – Розстріляне» [6].

Те, що в поданому ряду митців, які його оточували, найбільше композиторів і танцівників – не випадково. Музика відігравала в театрі Курбаса дуже істотну роль. Аналізуючи окремі вистави режисера, можна з впевненістю сказати: він мислив музичними образами й категоріями. Курбас був музикантом за покликанням, добре грав на роялі, міг вільно імпровізувати, вповні використовуючи цей дар у підготовці оригінальних сценічних рішень. Так, описуючи роботу режисера над віршем Тараса Шевченка “У неділеньку та ранесенько...” у формі сценічного етюд, дослідниця підкреслює: «Аби посилити напругу майже “медитативного” стану виконавиць, надати їхнім реакціям структурної чіткості, спрямувати рух у належне річище, Л. Курбас підхоплював те, що вони робили інстинктивно, фортеп’янною імпровізацією на теми народних пісень, стиха виспівуючи віршовані рядки, добираючи ритмічний та мелодичний супровід для поетових слів. Поступово утворювалася модель майбутньої сценічної мініатюри, де єдналися в органічне художнє ціле спонтанна реакція та ритмічно осмислена мелодекламація» [3, 15].

Трудність дефініції його музичних вирішень полягає у тому, що трактування «звукового ряду» у виставах Курбаса надто істотно відрізнялась від тих функцій, які надавали музичним образам у драматичному сюжеті видатні попередники митця – представники театру корифеїв. Ритмоінтонаційна природа звукового компоненту театральної вистави варіювалась геніальним режисером у вельми широкому спектрі значень, смислів, алегорій, алюзій, символів. У порівнянні з традиційним театром ХІХ – початку ХХ ст. могло би видаватись, що його музична образно-сміслова верства надто підпорядкована іншим, вищим завданням й істотно програє у порівнянні з цілісністю і рівновартісністю слова, жести й музичної інтонації театру попередньої генерації, що принципово мислився як музично-драматичне дійство.

Але таке судження хибне у самій своїй сутності. Лесь Курбас не відкидає музики як неодмінного компоненту модерного режисерського вирішення, а лише протестує проти музики «настрою», що безроздільно панувала протягом тривалого часу в українському театрі, і висловлюється про це з притаманною йому гостротою: «Музика для настрою з загальним *moll* або *dur* характером – це шарлатанство» [9, с. 33]. Проте така оцінка зовсім не означала неприйняття режисером музики як одного з найважливіших елементів у його виставах. Навпаки, Курбас в різних конотаціях говорить про неможливість відокремлення театру від музики, «тому що музика основна й типова для відчуття в часі» [9, с. 33]. Синтетичність всіх елементів єдиного художнього цілого була для нього альфою і омегою театрального задуму. «Музика, як ритм, мелодія і звук, малярство, як гармонія ліній і фарб, скульптура, як почуття планомірності, танок, як голос вічно рухливої душі, поезія, як музика почувань, – що з цього сміє одкинути актор?.. Мистецтво – єдине і нерозривно-органічне» [9, с. 224].

В цій цитаті, окрім постулатів синтезу всіх видів мистецтва, звертає на себе увагу первинність музичних окреслень щодо інших сфер художнього вираження: саму музику він ставить на перше місце у триєдності ритму, мелодії, звуку (саме в цьому порядку – і для митця-філософа така послідовність є дуже важливою!); в малярстві найважливіша гармонія – але це основоположна властивість багатоголосі музики; планомірність скульптури – аналог до досконалих музичних форм, поезію він прямо називає музикою почувань. Але, сприймаючи виразові можливості музики так універсально і всеоб'ємно, Курбас власне в силу особливої вагомості музичного ряду у своїх виставах ніколи не творить раз і назавжди даного кліше. Музика в кожному з його сценічних шедеврів вирішувалась оригінально, не повторюючи попередньо знайдених рішень, а кожного разу достосовуючись до всіх сукупних елементів художнього цілого вистави.

Порівнюючи сценічні концепції двох титанів театру першої третини ХХ ст. – Л. Курбаса та Вс. Мейєрхольда – французька театрознавиця Беатріс Піккон-Валлен підкреслює основоположну роль музики як архетипу, квінтесенції всього художнього задуму вистави: «Театр майбутнього, на який працювали Вс. Мейєрхольд і Л. Курбас – це театр за основою музичний, де сутнісним моментом є робота із композитором. Йдеться про музику для театру, вбудовану у композицію вистави, музику, яка задумувалася як супровід, де елементи ритму, мелодії, темпу, лейтмотиву, контрапункту, звукового ефекту і

т.д. складають тонку й ефективну структуру для допомоги сприйняття глядачем акторської гри. І якщо Вс. Мейєрхольд працював із багатьма композиторами, такими як Михайло Гнесін, Сергій Прокоф'єв, Дмитро Шостакович чи Віссаріон Шебалін, Л. Курбас залишався вірним лиш двом композиторам – Анатолію Буцькому та Юлієві Мейтусу» [12].

В цьому влучному спостереженні французької дослідниці допущена, одна помилка: Леся Курбас не тільки працював ще і з іншими композиторами, зокрема з Рейнгольдом Глієром, і то над однією з найкращих і, водночас, найбільш послідовно музикальних своїх вистав – «Гайдамаки» за Т. Шевченком. Про цей беззаперечний шедевр національної сцени написано в театрознавчій літературі так багато, що немає потреби детальніше зупинятись на її історії і засадах режисерського вирішення. Натомість музична драматургія «Гайдамак» таки вартує більш уважного погляду в контексті окресленої теми статті.

Один із найздібніших учнів Леся Курбаса Василь Василько, згодом видатний режисер, що починав у театрі Курбаса асистентом режисера та виконавцем одразу двох контрастних ролей у «Гайдамаках» – кобзаря та полковника конфедератів, залишив цінні спогади про музичне оформлення вистави. У своїй книзі «Театру віддане життя» згадує про те, що Глієр з великим запалом прийняв пропозицію Курбаса написати музику до Шевченкової вистави, і з-під його пера вийшло «шість номерів: увертюра, пролог-пантоміма, пантоміма зустрічі Яреми з Оксаною, фінал першої дії, антракт перед третьою дією, сцена бою, а також усе оркестрував. Всі ці номери є оригінальними симфонічними творами, і саме вони відіграли велику роль у музичній атмосфері постановки» [1, с. 164]. Проте композитор не обмежився своєю власною авторською музикою, а ще використав обробки та оригінальні твори українських композиторів. Н. Єрмакова у цитованій праці вказує на те, що Курбас, окрім оригінальної музики Глієра, вдався до «використання трьох пісень М. Лисенка: “Ой літа орел”, “Пісня про Швачку” “Од села до села”, пісню К. Стеценка “Гей, нащо ви, славні брати гайдамаки, засіяли трупом степи та байраки...” на слова Спиридона Черкасенка та пісні “А в нашого Галайди” Н. Прусліна², який після від'їзду Р. Глієра з Києва

² Пруслін Наум Ісакович (1877–1943) – український композитор і диригент.

завершив музичну редакцію “Гайдамаків” і диригував оркестром під час цієї вистави» [3, с. 16].

Авторка тут припустилась деяких неточностей: «Гей, літа орел» (а не «Ой, літа орел») – це не пісня, а знаменита арія (в деяких джерелах справді позначена як пісня) Тараса з опери «Тарас Бульба». «Пісня про Швачку» належить до жанрового різновиду козацьких, і походить з раннього, другого десятка обробок народних пісень Миколи Лисенка, виданих в Лейпцигу в 1869 році. Українська народна пісня «Од села до села» за своїм жанром жартівливо-побутова, проте Микола Лисенко ніколи не сягав до її обробки, натомість вона відома одразу в двох інших обробках: Юлія Мейтуса, соратника Курбаса по роботі в театрі «Березіль», а ще раніше – в обробці російського композитора Олександра Серова. Очевидно, що у виставі Курбаса вона звучала в обробці Мейтуса. Згодом, вже після вбивства славетного режисера, в 1940–41 рр. Юлій Мейтус повернеться до сюжету «Гайдамаків» і напише оперу.

Дуже цікавою є історія виникнення використаної режисером у виставі пісні К. Стеценка, про яку теж згадує В. Василько:

«Спиридон Черкасенко написав драму за Шевченковим твором, а Кирило Стеценко взявся писати музику до тієї п'єси. Я не знаю, чи зберігся клавір твору композитора, але пісню на текст Черкасенка, музика Стеценка “Гей, нащо ви, славні брати гайдамаки, засіяли трупом степи та байраки...” Курбас використав» [4, 21].

Якщо проаналізувати вибрані Курбасом фрагменти з української музичної класики (а немає підстав сумніватись, що він цілеспрямовано відбирав музичний матеріал для цієї п'єси), то отримуємо доволі важливий символічний ряд:

а) «Гей, літа орел» з опери «Тарас Бульба» Лисенка – це колосальної експресивної сили «декларація» козацької сили і непохитності Тараса, а в його особі – і всіх запорожців, та всього українського народу, своєрідний інтонаційний архетип вільнолюбивого духу нації.

б) «Пісня про Швачку», яку видав у своїй лейпцизькій збірці 27-річний Микола Лисенко, присвячена одному з героїв Коліївщини козацькому полковнику Микиті Швачці, що запекло боровся як проти поляків, так і проти московитів. В цій пісні ключовими є слова: «Крикнув Швачка на осавула: “Із коней додолу! Ох, не даймося, панове молодці, ми москалям в неволю”». Про незламного героя народ склав не одну пісню. Рядки з кількох таких пісень: «Гей, хвалився та козак Швачка...» й «Ой не буде краще та не буде ліпше...»

Шевченко використав як епіграф до розділу «Гонта в Умані» в поемі «Гайдамаки» [14, с. 133–134]. Тобто Курбас точно слідує за фольклорно-пісненими символами, обраними самим Кобзарем.

в) «Од села до села» – жартівлива народна пісня, в обробці якої Юлій Мейтус максимально підкреслив ритмоінтонації гопака з його розміреним «притупуванням» на сильних долях³. Саме ця тема використана в одній з найбільш драматичних сцен у виставі – у сцені поховання дітей, вбитих батьком Гонтою. Пружна, життєствердна ритмічна формула гопака звучить паралельно з монологом Гонти. Власне тут вперше в історії українського драматичного театру був геніально використаний прийом музично-сценічного контрапункту.

Дозволимо собі припустити, що Курбас, який був блискуче обізнаний з оперним мистецтвом, перейняв доволі типовий прийом оперної драматургії: поєднання веселошців натовпу – і моторошної картини смерті героя чи героїні. Хрестоматійними прикладами використання цього прийому, яких не міг не знати режисер, є сцена смерті Кармен на тлі захоплених вигуків публіки, що спостерігає за коридою, з однойменної опери Ж. Бізе та сцена умирання Віолетти, що супроводжується веселим карнавальним святом за вікном, з «Травіати» Дж. Верді. Можна ще нагадати фінал Четвертої симфонії П. Чайковського, в якій теж інтонаційно узагальнена конфронтація свята – і самотності ліричного героя, його приреченості долі.

Але якщо в оперному мистецтві цей прийом знаходив повне розуміння публіки, то зовсім інакше відреагували на нього деякі глядачі «Гайдамак» у постановці Леся Курбаса. Відомо, що «епізод з вистави Л. Курбаса – вбивство Гонтою власних дітей, – свого часу викликав бурхливу реакцію сучасників. Зокрема, П. Саксаганський назвав режисерські підходи Л. Курбаса “психопатичними”» [4, с. 20]. Це протистояння наочно демонструє кардинально різні підходи видатних акторів і режисерів різних поколінь до ролі і можливостей музичної виразності в драматичній виставі.

Натомість відомий український композитор Пилип Козицький висловив протилежну думку: «автор музики до вистави “Сава Чалий”

³ Авторка статті спеціально прослухала кілька виконавських версій цієї пісні, зокрема виконання Борисом Гмирею згаданої обробки Мейтуса. В інших інтерпретаціях гострота танцювально-ритмічної пульсації згладжується, Гмиря ж – як і передбачав композитор – спеціально якнайвиразніше «обтяжує» кожну сильну долю пісні.

(1927) твердив, що не лише загальні підходи, але й конкретні засоби в «Гайдамаках» були для нього взірцем. Він згадував, як для сцени покарання Сави на смерть його товаришами по повстанню, під час якої оркестра виконувала “*pianissimo*” гопакову музику, ним було вжито прийом добре знайомий по «Гайдамаках», для зображення «протиставлення драматичній кульмінації танкового мотиву і досягнуто тих самих наслідків» [4, с. 20].

На підтвердження плідності цього прийому, знайденого Курбасом в українському театрі, для майбутньої національної музичної сцени варто згадати оперу В. Губаренка «Згадайте, братія моя» (1992), де він для втілення сцени вбивства Гонтою своїх дітей використовує подібний же ефект «експресивно-музичного контрапункту».

г) Врешті введення пісні К. Стеценка «Гей, нащо ви, славні брати гайдамаки, засіяли трупом степи та байраки...» на слова С. Черкасенка стала уособленням внутрішньої полярності «героїчного – трагічного», «слави (славні брати) – смерті (засіяли трупом)», опозиції, вельми характерної для експресіоністичної візії світу. Спостережений всіма дослідниками творчості Курбаса експресіоністичний тонус багатьох його вистав притаманний не лише розкриттю гостро сучасних сюжетів, але торкається і його прочитання античної драми («Цар Едіп»), і Шекспіра («Макбет»), і «Гайдамак» Шевченка.

З іншого боку, дуже важливою для сценічної концепції Шевченкової поеми стала і музика Рейнгольда Глієра. Німець за походженням, він народився і виріс у Києві, досконало знав українську музику. В час співпраці з Курбасом, у 1918–20 рр., він працював над оркестровкою і редагуванням оперет Лисенка «Наталка Полтавка» та «Чорноморці» [7]. Його симфонічна партитура, якою супроводжувалась Шевченкова вистава Курбаса, дуже тонко враховувала емоційний тон, метроритм сценічної дії, доповідала «підтекст» сюжетних подій. Глієр влучно використовує тут систему лейтмотивів, що становить додатковий об'єднуючий чинник розвитку сюжетної фабули, і вводить їх у кульмінаційні, переломні моменти. Джерелами музичної мови для Глієра служать, по-перше, епічні (думи) та ліричні українські народні пісні, по-друге, відчувається дуже виразний вплив стилю М. Лисенка. Наприклад, монолог Яреми і сцена його прощання з Оксаною супроводжувалась інтонацією, взятою з ліричних народних пісень, що стала лейтмотивом прагнення до щастя і волі.

Отже, підсумовуючи огляд звукового оформлення у виставі за Шевченковою поемою, зазначимо, що музика «Гайдамак» розкри-

вала найтонші переживання героїв поеми, допомагала акторам глибше виявити підтекст кожної ролі, підсилювала емоційний вплив на глядача, органічно впліталася в драматургічну канву твору. Головним принципом застосування музики у «Гайдамаках» була симфонізація вистави, виділення інтонаційних архетипів національного духу, завдяки чому історичні колізії поеми у прочитанні режисера набували універсального смислу.

Інші звукові прообрази, образи і метаобрази (в сенсі звукового «ключа до розгадки сенсу п'єси») знаходить Курбас для вистав гостросучасної тематики. Однією з таких вистав була вистава «Газ» за п'єсою сучасного митцеві німецького драматурга-експресіоніста Георга Кайзера. Щоби зрозуміти оригінальність її музичної концепції, слід врахувати, що Лесь Курбас сприймав основу основ музики – ритм – крізь призму філософських глумачень буття. В цьому він відрізнявся від російських колег, з якими його часто порівнюють, і швидше опирався на концепції швейцарського філософа Рудольфа Штайнера та східні медитативні практики. На це вказує Неллі Корнієнко:

«На відміну від Станіславського, котрий наголошував на «перевтіленні», на психологічному уподібненні, і на відміну від Меєрхольда, котрий відсилає актора до «біомеханіки», Курбас шукає акторську формулу у вибоках життя, у вибоках **енергії** як такої – у **ритмі** як основі вітальності, як свідченні глибинних форм життя – органічного і неорганічного». (Тут режисер упереджує прийдешню науку – останньої третини ХХ ст.). «Все на світі має ритм. І стил... і моя мова, і вітер, і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм просторовий (звук – це також простір)», – наполягає Курбас.

Формула актора фіксується як «уміння тривати в наміченому уявою ритмі». Увага до ритму як до основи енергії мала вибоком не тільки штайнерівську евритмію, а й ритмо-пластику Гогена і Ван Гога, яку вивчали в театрі Курбаса. Знадобилася й тибетська система медитацій, заснована на ритмах добування асоціацій із підсвідомості» [6].

Повертаючись до ритмічної символіки вистави «Газ», варто з'ясувати, в якому контексті вона трактується режисером. Він сам так окреслює наскрізну лінію цієї особливої п'єси, де драматург наголошує, до чого доводить абсолютна безсилість і підпорядкованість людини нею ж самою сконструйованій техніці: «Ми поставили в центр нашого спектаклю Людину – Людину з великої літери. Ми повинні відтворити у сценічному образі не бездушний, машиноподібний діючий натовп, а справді людську спільноту, в якій кожна особистість

виявляє свою неповторну індивідуальність, реалізує свої потенційні сили й можливості» [8, с. 572]. Тобто Курбас виступає свого роду «адвокатом» персонажів п'єси, а засобом для цього обирає музику. Сам він пояснює первинну музикальність своєї сценічної концепції такими суто професійними музикознавчими термінами: «Ця постановка є вершиною в плані масової ритмопластичної поліфонії у рухові людини на сцені. Захоплення виключно масою в театрі – це захоплення музичними елементами, переведеними у постановці. В будові маси в «Газі» є свої дуети, тріо, квартети, акорди і мелодії, асонанси і дисонанси» [8, с. 572].

Для створення єдності розвитку, яку в «Гайдамаках» забезпечували лейтмотиви, Курбас використовує в «Газі» принцип організованої ритмічної пульсації, яка, з одного боку, є позаіндивідуальним чинником об'єднання маси, з іншого ж, диференціюючи її на «дуети, тріо, квартети», варіюючи в мелодичному розвитку, показує, як з цього колективного уніфікованого ритму виокремлюються індивідуальні постаті, яким дано хоч на мить показати своє обличчя і заявити про своє «єго». Вистава починалася і закінчувалася геніальною знахідкою режисера – пластичним образом «машини». Ця машина – причина трагедії на заводі, була задумана майстром як живий організм. Курбас зумів створити «чудо індустріалізації» з людських тіл, музики, рухів, ритму.

В масових сценах молоді актори і актриси зображали роботу машини за допомогою точних, узгоджених рухів і таким чином зуміли створити сцену, яка дійсно нагадувала реальний завод. Режисер хотів показати, як в таких умовах сама людина перетворювалася. На сцені знаходилося одночасно понад 50 людей, кожен з них почував себе лише якоюсь деталлю, гвинтиком у величезній машині, яка не могла – навіть якби й захотіла – зрозуміти такий вираз людської істоти, як почуття чи навіть найпростішу емоційну реакцію. Машина протиставлялась «людському», і це протиставлення, експресіоністична опозиція «живого – мертвого» через уособлення «робітника – машини» виражається передусім через ритм. Актори повинні були розмірено рухатись в ідеально вивіреному єдиному ритмі, що й створювало найпереконливіший – і водночас найстрашніший, наймото-рошніший – символ механістичності, всевладності машини.

Знову виникає спокуса провести паралель з пошуками композиторів того часу і нагадати, що лише за кілька років до того, в 1913 р. був написаний балет Ігоря Стравінського «Весна священна», в якій

так само ключову роль відіграє ритмічний фактор, невмолима постійна пульсація ритмічного *ostinato*. Щоправда Стравінський її використовує не для виразу сучасної механістичності, а для втілення жорстокої неминучості архаїчних законів підпорядкування немічної і ще невинної людини – всемогутній природі. Невідомо, чи знав про цей балет, навіяний фольклором рідної композиторові Волині, Курбас, але такі ідеї вочевидь «носились у повітрі». І так, як в балеті Стравінського, у виставі «Газ» регулярний заворожуючий метроритм, рівномірність пульсації, коли тіла всіх учасників дійства розмірено коливались, підпорядковуючись «вищим законам» – неважливо, чи тисячолітньої давнини чи учорашнього дня з його руйнівними винаходами – це створювало несамопитий ефект, справляло надзвичайний експресивний вплив на глядачів, яких з огляду на музичний стрижень режисерської концепції з таким самим правом можна було назвати «слухачами».

Анатолій Буцький, який писав музику до вистави «Газ», учень М. Лисенка в Музично-драматичному інституті та Р. Глієра у Київській консерваторії, прекрасно зрозумів і тонко втілював у музичній ритмоінтонації задум режисера. В ній не було мелодичної широти і лірики, типових для кордоцентричного національного музичного стилю, натомість авторові вдалось відтворити графічну ясність, чіткість і механістичність «досконалих конструкцій». Важко судити про мотиви та внутрішні імпульси Курбаса з перспективи ста років, але у втіленій ним механістичності «колективного руху», якому пробує протистояти Особистість, режисер немовби передбачив трагічну розв'язку твореного ним нового мистецтва і свій похід на ешафот і в безсмертя. «Експресіоністичним є вирішення п'єси, яка ставить багато запитань, замість того, щоб на них відповідати. Страшною і неупорядкованою силою тут видається маса, юрба, натовп. Вона – ніби смертна лавина, здатна знищити всіх і вся, саме її намагався останнім зусиллям волі зупинити інтелігент – Син Мільярдера. Але йому це не вдалося. Натовп його поглинув, і той застиг з виразом відчаю і нестерпного болю за людство» [2].

Головним принципом музичного оформлення цієї вистави, таким чином, стає рівномірна ритмічна пульсація як символ невідворотності, фатальної приреченості всякого, хто захоче змінити моторошний плин поділеного на рівні відтинки часу.

Завершуючи огляд музичних концепцій двох знакових для режисерської спадщини Леся Курбаса вистав – «Гайдамак» за Тарасом Шевченком та «Газ» Г. Кайзера – зазначимо, що у статті свідомо

були обрані полярно протилежні за тематикою і образністю вистави. Таким чином, підтверджується теза про те, що геніальний режисер здатний був переосмислити музичний ряд своїх вистав винятково багатоманітно і завжди стисло, узгоджуючи його з усіма іншими образно-смісловими елементами художнього цілого, як і належало Розумному Арлекіну.

Література

1. Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. – К.: Мистецтво, 1984. – 405 с.
2. Велимчаниця Ольга. Лесь Курбас і експресіонізм / Ольга Велимчаниця // Кіно-Театр. № 3, 2007. Режим доступу в Інтернеті: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=693 (стан з 5 вересня 2017 р.)
3. Єрмакова Наталія. Лесь Курбас і національна класична спадщина / Наталія Єрмакова // Просценіум, № 1–3, 2012. – С. 11–25.
4. Жицька Тетяна. Л. Курбас і С. Черкасенко / Тетяна Жицька // Український театр. № 6, 1997. – С. 20–22.
5. Корнієнко Неллі. Лесь Курбас і новий український театр: від «модернізму» до «фантастичного реалізму» / Неллі Корнієнко // Український театр ХХ ст. Редкол.: Н. Корнієнко та ін. – К.: Видавництво «ЛДЛ» 2003. – С. 101–168.
6. Корнієнко Неллі. Лесь Курбас і духовні засади українського авангарду / Неллі Корнієнко // Дзеркало тижня. – 2007. – № 5 (10–6 лютого).
7. Костюк Н. Рейнгольд Глієр / Н. Костюк // Енциклопедія сучасної України. Режим доступу в Інтернеті: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=25646 (стан з 4 вересня 2017 р.)
8. Курбас Лесь. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський; [ред. М. Москаленко] / Лесь Курбас. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 917 с.
9. Курбас Лесь Березіль: Із творчої спадщини / Упоряд. і прим. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка / Лесь Курбас. – К., 1988. – 518 с.
10. Мірошніченко Надія. Модернізм в українській драматургії початку ХХ століття / Надія Мірошніченко // Український театр ХХ ст. Редкол.: Н. Корнієнко та ін. – К.: Видавництво «ЛДЛ», 2003. – С. 4–36.
11. Наш театр : Книга діячів українського театрального мистецтва : 1915–1975. – Т. 1 / редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (голов. ред.), Л. Полтава [та ін.]. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців Української сцени (ОМУС), 1975. – 847 с.
12. Пікон-Валлен Беатріс. Лесь Курбас і Всеволод Мейерхольд. / Беатріс Пікон-Валлен. – Режим доступу в Інтернеті: http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah7/5_pikon.pdf (стан з 5 вересня 2017 р.).

13. Театр. Хронологічна таблиця // Енциклопедія українознавства. Словникова частина (ЕУ-II). – Париж, Нью-Йорк, 1976. – Т. 8. – С. 3145–3159.
14. Шевченко Тарас. Зібрання творів у 6 томах / Тарас Шевченко. – К.: Наукова думка, 2003. – Т. 2. Поезія 1847–1861. – С. 133–134.

References

1. Vasylo, V. (1984). *Teatru viddane zhyttia*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
2. Velymchanytsia, O. (2007). Les Kurbas i ekspresionizm. *Kino-Teatr*, 3. Retrieved from http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=693 [in Ukrainian].
3. Zhytska, T. (1997). L. Kurbas i S. Cherkasenko. *Ukrainskyi teatr*, 6 [in Ukrainian].
4. Yermakova, N. (2012). Les Kurbas i natsionalna klasychna spadshchyna. *Protsenium*, 1–3 [in Ukrainian].
5. Korniienko, N. (2003). Les Kurbas i novyi ukrainskyi teatr: vid «modernizmu» do «fantastychnoho realizmu». In *Ukrainskyi teatr XX st.* Kyiv: Vydavnytstvo «LDL» [in Ukrainian].
6. Korniienko, N. (2007). Les Kurbas i dukhovni zasady ukrainskoho avanhardu. *Dzerkalo tyzhnia*, 5 [in Ukrainian].
7. Kostiuk, N. (2007). Reinhold Hliier. In *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy*. Retrieved from http://esu.com.ua/search_articles.php?id=25646 [in Ukrainian].
8. Kurbas, L. (2001). *Filosofia teatru*. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko “Osnovy” [in Ukrainian].
9. Kurbas, L. (1988). *Berezil: Iz tvorchoi spadshchyny*. Ktiv: Dnipro [in Ukrainian].
10. Miroshnychenko, N. (2003). Modernizm v ukrainskii dramaturhii pochatku XX stolittia. In *Ukrainskyi teatr XX st.* Kyiv: Vydavnytstvo «LDL» [in Ukrainian].
11. Nash teatr (1975). In *Knyha diiachiv ukrainskoho teatralnogo mystetstva: 1915–1975. Vol. 1* New-York; Paris; Sidney; Toronto: Obiednannia myststiv Ukrainskoi stseny (OMUS) [in Ukrainian].
12. Pikon-Vallien Beatris (2012). Les Kurbas i Vsevolod Meierkhold. Retrieved from http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah7/5_pikon.pdf [in Ukrainian].
13. Teatr. Khronolohichna tablytsia (1976). In *Entsyklopediia ukrainoznavstva. Slovnykova chastyna (EU-II). Vol. 8.* Paris, New-York [in Ukrainian].
14. Shevchenko, T. (2003). *Zibrannia tvoriv (Vols. 1-6). T. 2. Poeziia 1847–1861*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

Билас Олеся Ивановна, соискатель кафедры истории музыки Львовской национальной музыкальной академии им. М. Лысенко.
E-mail: seha2007@ukr.net

Инновационные черты музыкальных концепций театра Леся Курбаса (на примере спектаклей «Гайдамаки» по Шевченко и «Газ» Г. Кайзера).

В статье рассматривается разнообразие подходов Леся Курбаса к музыкальной составляющей театрального спектакля.

Задания статьи состоят в определении оригинальных музыкальных решений в зависимости от общей художественной концепции на примере двух знаковых постановок режиссера – «Гайдамаки» по Шевченко и «Газ» Г. Кайзера. Обращаясь к выявлению особенностей звукового оформления «Гайдамаков», указывается, что главным принципом использования музыки в «Гайдамаках» была симфонизация спектакля, акцент на интонационных архетипах национальной культурной традиции, вследствие чего исторические коллизии поэмы в прочтении режиссера приобретали универсальный смысл.

Иные звуковые прообразы, образы и метаобразы находит Курбас для спектаклей острой современной тематики. К ним относится постановка «Газ» по пьесе немецкого драматурга экспрессиониста Георга Кайзера. Курбас использует в «Газе» принцип организованной ритмической пульсации, которая, с одной стороны, являет собой неличностную форму объединения массы, с другой же, дифференцирует ее, варьирует в мелодическом развитии, показывая, как из унифицированного ритма выделяются индивидуальные личности.

В исследовании представлен театроведческий и культурологический метод анализа музыки в режиссерских концепциях Леся Курбаса.

Статья содержит выводы, в которых указывается, что для подтверждения авторской гипотезы были избраны спектакли, противоположные по тематике и образности. Гениальный режиссер многогранно переосмысливал музыкальный ряд постановок, согласовывая его с иными образно-смысловыми элементами художественного целого.

Ключевые слова: режиссерские концепции, театральное искусство первой половины XX ст., Леся Курбас, музыкальные решения спектаклей.

Olesya Bilas, applicant of Department of history of music of Mykola Ly-senko Lviv National Music Academy. E-mail: seha2007@ukr.net

Innovative lines of musical conceptions of theatre of Les Kurbas (on the example of presentations of "Haydamak" of Shevchenko and "Gas" of G. Kaiser).

In the article the variety of approaches of Les Kurbas is considered to the musical constituent of theatrical performance.

A task of the article is determination of original musical decisions depending on general artistic conception based on the example of two outstanding plays of director : "Haydamaks" of Shevchenko and "Gas" of G. Kaiser. Calling to voice registration of presentation of "Haydamak", specified, that main principle of using the music in "Haydamaks" was made the presentation symphonical, selection of intonation archetypes of national cultural tradition, due to what the historical collisions of poem in reading of director acquired universal sense.

Other sound prototypes, images and meta-images finds Kurbas for plays of sharply-modern subjects. Such play was a play "Gas" on the play of German playwright – expressionist Georg Kaiser. Kurbas uses in "Gas" principle of the organized rhythmic pulsation, that, from one side, is out of individual factor of association of mass, from other side, differentiates her, varies in melodious development, shows, how from this collective compatible rhythm individual figures are distinguished.

In research is used the theatre science and culturological method of consideration of application of music in director of Les Kurbas's conceptions.

The article includes the conclusions, where specified, that for confirmation of authorial hypothesis were consciously choosed plays absolutely opposite by themes and imagery. The genius director was able to reconsider the musical row of the performances, briefly coordinating it with other figuratively-semantic elements of artistic unit.

Keywords: *conceptions of director, dramatic art of the first half of the 20th century, Les Kurbas, musical decisions of plays.*

Стаття поступила до редакції 18.09.2017 р.
