

■ УДК [792.241.071.2.027:821.161.2КУЛ.]:792.2(477.54-25)"1929/1933"

**В. Д. Мізьяк**, викладач, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ВИСТАВИ ЗА П'ЄСАМИ М. КУЛИША В РЕПЕРТУАРІ ТЕАТРУ ЛЕСЯ КУРБАСА ТА ЇХ СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НА ХАРКІВСЬКІЙ СЦЕНІ**

Розглянуто стильові й ідейні зміни в постановці п'єс М. Куліша «Патетична соната», «Мина Мазайло», «Народний Малахій», «Маклена Граса», поставлених Лесем Курбасом на сцені театру «Березиль» у 1929–1933 рр. та їх сучасні трактування в харківському театрі української драми ім. Т. Шевченка в другій половині ХХ ст. У зв'язку з цим проаналізовано творчий доробок режисерів Б. Мешкіса, А. Стародуба та О. Беляцького, С. Пасічника, М. Яремківа, які запропонували засоби власного прочитання творів видатного українського драматурга залежно від змін у соціумі, актуальності проблематики, а також із загальними тенденціями театральної культури. Визначено причини стильових та ідейних змін у прочитанні драматургічних текстів Куліша та оновлення виражальних засобів театральних вистав.

**Ключові слова:** драматургія М. Куліша, творчий метод Леся Курбаса, театр «Березиль», українська режисура другої половини ХХ ст., Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка.

**В. Д. Мизьяк**, преподаватель, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **СПЕКТАКЛИ ПО ПЬЕСАМ Н. КУЛИША В РЕПЕРТУАРЕ ТЕАТРА ЛЕСЯ КУРБАСА И ИХ СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ХАРЬКОВСКОЙ СЦЕНЕ**

Рассмотрены стилевые и идейные изменения в постановке пьес Н. Кулиша «Патетическая соната», «Мина Мазайло», «Народный Малахій», «Маклена Граса», поставленных Лесем Курбасом на сцене театра «Березиль» в 1929–1933 гг., и их современные трактовки в харьковском театре украинской драмы им. Т. Шевченко во второй половине ХХ в. Проанализирован творческий опыт режиссеров Б. Мешкиса, А. Стародуба и А. Беляцкого, С. Пасечника, Н. Яремківа, которые предложили собственное прочтение произведений выдающегося украинского драматурга в зависимости от изменений в социуме, актуальности проблематики, тенденций театральной культуры. Показаны причины стилевых и идейных изменений в прочтении драматургических текстов и обновлении выразительных средств театральны́х спектаклей.

**Ключевые слова:** драматургия Н. Кулиша, творческий метод Леся Курбаса, театр «Березиль», украинская режиссура второй половины ХХ в., Харьковский украинский драматический театр им. Т. Шевченко.

**V. D. Miziak**, lecturer, postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **PLAYS BY M. KULISH IN THE REPERTORY OF LES KURBAS THEATRE AND THEIR MODERN INTERPRETATION ON KHARKIV STAGE**

The paper considers the stylistic and ideological changes in the staging of M. Kulish's "Pathetic Sonata", "Myna Mazaylo", "Narodny Malakhiv", "Maklena Grasa" by Les Kurbas in the "Berezil" theater in 1929–1933 and their modern interpretations in the Taras Shevchenko Kharkiv Ukrainian Drama Theatre in the latter half of the 20th century. The author analyzes the creative experience of the directors B. Meshkis, A. Starodub, O. Bieliatskyi, S. Pasichnyk, M. Yaremkiw who suggested their own interpretation of the works of the outstanding Ukrainian playwright, depending on the changes in the society, the relevance of issues, the general trends of theatrical culture. The reasons of stylistic and ideological changes in the interpretation of dramaturgical texts and makeover of expressive means of theatrical performances are demonstrated.

**Key words:** M. Kulish's playwriting, Les Kurbas' creative method, "Berezil" theater, Ukrainian stage direction of the latter half of the 20th century, Taras Shevchenko Kharkiv Ukrainian Drama Theatre.

**Постановка проблеми.** Сучасне трактування п'єс М. Куліша, головного драматурга театру «Березиль» 1920 — початку 1930-х рр., з режисурою Леся Курбаса та пов'язані з цим явищем істотні проблеми інтерпретації потребують наукового аналізу, оскільки естетична будова моделей театральної культури часів тоталітаризму є недостатньо дослідженою в критичному аспекті.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Найзмістовнішим дослідженням, у якому почасти розглядається означена проблема, є колективна монографія «Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття», яку підготували співробітники Академії мистецтв України та Інституту проблем сучасного мистецтва у 2006 р. Незважаючи на значний обсяг видання, у ньому не відображено всіх постановок п'єс Куліша, здійснених Курбасом на березильській сцені, а також їх подальших інтерпретацій, не надано вичерпної оцінки. Новітні трактування цієї теми здійснили за останнє десятиліття дослідники Н. Єрмакова, В. Муқан, але вони теж стосуються лише деяких аспектів проблеми.

**Мета статті** — виявити аспекти режисерського доробку Леся Курбаса в постановці творів М. Куліша на березильській сцені та їх подальшу інтерпретацію українськими режисерами останньої чверті ХХ ст. в Харківському українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Твори М. Куліша, пов'язані з режисерською практикою Леся Курбаса, були заборонені аж до реабілітації митців як безпідставно засуджених. Проте до ідеологічного базису п'єс Куліша та змістовного підтексту режисури ставлення ще тривалий час залишалося незмінним. Це можна спостерігати на прикладі постановки Б. Мешкісом культової за радянських часів п'єси М. Куліша «Патетична соната» (1971).

Опис вистави в книзі А. Горбенка свідчить, що назва «Патетична» і жанр вистави сприймалися постановниками буквально, відповідно до теми бетховенської сонати, акорди якої нібито символізують велич революції. «Становлення революції в серцях людей — такий наскрізний лейтмотив вистави», — зазначав сучасник. — Ідучи за авторським задумом, художник В. Кравець показав розріз будинку, в якому жили люди різних соціальних верств, різних політичних поглядів.

Високо на мансарді мешкав поет Ілько Юга. Романтичний світ високих мрій про красу, чудову незнайомку, яка грала роль у «Патетичній сонаті», відводить Ілька від реальної дійсності. Але Марина, дочка запеклого націоналіста Ступай-Ступаненка (так у тексті — В. М.), виявлялась зовсім не мрією, а злісним політичним ворогом. Тануть ілюзії, залишається гіркота розчарувань. Герой усвідомлює необхідність революційної боротьби. Ілько (В. Івченко) неймовірним зусиллям волі намагався перемогти руйнацію людських душ. Двобій з Мариною гартував Ілька, виводив із наївно-романтичної «країни вічного кохання», в чому допомагали, згідно з трактуванням режисера, більшовики Гамар і Лука» [1, с. 178].

На думку сучасного дослідника творчості М. Куліша В. Мукана, «Патетична соната» парадоксальним чином поєднує два антагоністичні поняття — християнського свята та більшовицької революції. Ідеться про час громадянської війни, що, як і революція, у радянській історичній міфології стає часовою точкою відліку нової ідеологічної системи, нового устрою, світогляду та нової влади.

Насправді, наголошує В. Мукан, про ліричну драму можна говорити як про радянське «життя», де на прикладі одного з учасників більшовицького руху автор продемонстрував взірць подвижництва, перемоги обов'язку над спокусою кохання, складні процеси міфологізування людської свідомості, а на рівні підтексту, подібно до французьких абсурдистів, зміг деміфологізувати комуністичний режим.

Інший парадокс — життя різних верств суспільства під одним дахом, в одному будинку. Цю особливість В. Мукан розглянув у комплексі з іншими формантами «абсурдної драми» — простору, часу та символів. Драма Куліша дотримує принципу єдності місця і дії: дії завжди відбуваються в будинку на незначній площі навколо нього. Сам

будинок є наочним утіленням системи образів персонажів з різними ідеологічними позиціями. Отже, перед реципієнтом «постає ієрархізована структура, де співіснують протилежні сили. Структура складається з чотирьох рівнів: горище, підвал, перший і другий поверхи. Кожен рівень має свою тему, яку презентують парні персонажі» [2].

До речі, у київській постановці «Патетичної сонати» М. Куліша (режисер Д. Алексідзе, 1966) сценограф-філософ Данило Лідер вибудував не просто кількаповерховий будинок Пероцьких, а подобу вертепної скриньки, що надало виставі масштабності і відповідної значущості [3, с. 574].

Розглядаючи багатовимірну композицію п'єси, В. Муқан аналізує черговий парадокс, на який режисура не звертала уваги як на такий, що суперечить реалістичним принципам: «сусіди по будинку не можуть спілкуватися між собою». Він приходить до висновку, що це одна з головних ознак поетики «театру абсурду» — неможливість спілкування героїв між собою — вони не чують, не розуміють одне одного. Навіть тоді, коли персонажі перебувають на одному поверсі, в одному й тому самому вимірі, вони не здатні до діалогу тому, що сповідують різні ідеї.

Час у «Патетичній сонаті» — для кожного персонажа свій — відповідає всім канонам «драми абсурду» — мінливий, невизначений. Тобто йдеться про повну ізольованість персонажів. Незважаючи на те, що вони перебувають у спільному будинку, їхній час різний. Єдиною точкою перетину часу всіх персонажів є Великдень. Кожен сподівається на воскресіння чогось близького йому.

Герої Миколи Куліша, подібно до персонажів європейських абсурдистів та екзистенціалістів, є образами-ідеями. Ілько сподівається на відродження щирого кохання у світі. Він є втіленням ідеї любові. Його товариш Лука — виразник ідеї соціалістичної революції. Його монологи відповідають критеріям мови абсурдистських персонажів. Спостерігаються повтори та змішання мовних пластів. Парадоксальним є те, що Лука, будучи фанатичним прихильником більшовизму, жодного разу конкретно не говорить про власні цінності й ідею [2].

Елементи, що наближували дію до сюрреалістичної або абсурдистської, дозовано, але були використані у виставі. Про це зазначає А. Горбенко, називаючи такі прийоми «ілюстративними», наприклад, поява Луки у фіналі з червоним місяцем за плечима або лубочні малюнки на вікнах Пероцького і Ступай-Ступаненка. Дослідник слушно зауважує, що «подібні прийоми не відповідали загальному звучанню цієї оригінальної вистави». У київській інтерпретації Д. Алексідзе виявилася аналогічна ситуація: його «Патетична соната» теж була

«грандіозним видовищем з явним засудженням українських націоналістів — ніяк інакше тоді ставити було не можливо» [3, с. 574].

Слід детальніше розглянути вистави, які раніше входили до репертуару театру Курбаса, а в останній чверті ХХ ст. були інтерпретовані на сцені театру ім. Т. Шевченка.

У 1988 р. місце заступника директора з питань репертуару в театрі ім. Т. Шевченка посів актор, театральний педагог та режисер А. Стародуб. Ситуація з підбором репертуару в драматичних театрах України була неоднозначною. Українські драматурги ще творили в умовах застою і шукали продовження магістральних шляхів там, де, в основному, рухалися російські автори. Оголошена свобода репертуарної політики насправді була удаваною. А. Стародуб скаржився в одному з інтерв'ю як на відсутність проблемних п'єс, так і на обмеження самостійності в їх доборі: «Спочатку виставу заборонили до постановки, потім дозволили — в ідеологічних інстанціях ще не могли прийти до певного висновку, які твори є корисними у справах так званої «перебудови», які — ні» [4]. Міфологізація радянської історії продовжувалася в дотриманні «ленінського курсу» в його чистому вигляді, нібито не спотвореному сталінізмом.

Своєрідною відповіддю на такий стан сучасної драматургії як засобу впливу на суспільну думку стало звернення до творів класика сучасної української драматургії М. Куліша з репертуару театру «Березіль», зокрема «Мини Мазайла».

Відразу після прем'єри в 1989 р. відомий дослідник українського театру Н. Єрмакова писала: «нагромадження національних проблем, що багато років не вирішувалися, а лише замовчувалися або спотворювалися, сьогодні стало тягарем для усієї країни. Світло ідей відродження національної культури для України важко, хоча і наполегливо, пробивається крізь жахливий натовп безкультур'я та національного нігілізму. Саме зараз творчість, ідеї М. Куліша та Л. Курбаса отримують нове життя, особливий сенс» [5].

Починаючи роботу над виставою (вона була дипломною для випускників Харківського інституту ім. І. Котляревського 1989 р., а потім увійшла до репертуару театру), О. Беляцький та А. Стародуб поділяли багато переконань своїх видатних попередників. На їх розуміння вистави 1929 р. значною мірою вплинули спогади учасників тієї роботи Л. Сердюка та Р. Черкашина. Моральна оцінка національного міщанства у виставі 1989 р. не змінилася, наслідування не було надто очевидним, але гострий зір у великих майстрів вони наслідували. Вочевидь, сучасні постановники бажали домислити «Мину Мазайла» з точки зору нового історичного бачення.

Ближче до фіналу осміяних Мину й інших героїв п'єси буквально знищують завзяті молодики, які вважають їх перешкодою для «світлого майбуття». Логічним є епілог вистави (що перегукується з прологом), коли «розстріляні» герої виходять до глядача та читають тексти класиків і вождів революції, а також надають розгорнуту енциклопедичну довідку про автора п'єси М. Куліша, його долю та спотворену оцінку творчості. Таким чином, зазначає Н. Єрмакова, «... театр руйнує споглядальність глядацького сприйняття та своєю наполегливою, вимогливою позицією буквально вимагає чітко висловленого відгуку. У відповідь на цей заклик неможливо залишитися байдужим. Почуття провини, що виникає, відчувається як особисте, а не історично віддалене» [5, с. 47].

Отже, успіх «Мини Мазайла» зумовлений не стільки самою постановкою твору М. Куліша на малій сцені «Березоля», скільки його актуальним трактуванням, гостротою режисерської думки, своєрідністю акторських робіт. У цьому розумінні не мало особливого значення, який саме сценічний твір емоційно вплинув на глядача, змінив його уявлення про звичайне. Важливими були сам вплив, його ідейна спрямованість, культурний потенціал, хоча саме репертуарна афіша, безумовно, визначає творче обличчя театру.

Майже через 75 років після першої постановки Лесем Курбасом (1929), режисер М. Яремків відновив виставу «Реформатор» за п'єсою М. Куліша «Народний Малахій» на сцену Харківського академічного українського театру ім. Т. Шевченка (2003).

Як і в «Патетичній сонаті» (1971), «Мині Мазайло» (1989) та «Маклені Грасі» (1993) М. Куліша, що були представлені на березільській сцені, «Народний Малахій» теж відбивав основну ідею твору згідно з розумінням у новий проміжок часу. У 2003 р. загострилися суперечності щодо пошуку українцями національної ідентичності та моделі розбудови держави. У соціумі теж залишилися остаточно не визначеними суспільні та аксіологічні орієнтири.

Режисер М. Яремків обрав для своєї вистави головною темою не просто взаємини людини та суспільства. Він наголосив на вдаваному місіонерстві Малахія Стаканчика, тобто утопічності його ідей «блакитної далі» й можливості вирішити цю проблему виданням наказу про «негайну реформу людини». При тому, що Курбас та автор п'єси М. Куліш жили в епоху масової, колективної свідомості, виконати таке завдання було апріорно неможливо. Щоб показати джерела мрій Стаканчика та довести божевілля його ідей, автор зазначає в тексті, що після революції головний герой два роки жив у комірці і читав Євангеліє та Маркса. Суттєво, що Куліш використав у п'єсі ім'я пророка Малахії, згаданого в Біблії. Той Малахія осуджував народ за

відсутність старанності в жертвопринесенні, священників — за ухилення від віри, загрожував їм Судом Божим за різні пороки і богохульство; водночас він провидів славу Другого храму та пророкував прихід Месії, явище Предтечі й прийдешній Суд Божий.

Звичайно, Куліш не просто використав та обіграв ім'я провидця, а надав його пророкуванням нового, несподіваного змісту — того, що громадяни радянської країни не могли збагнути в умовах жорсткої атеїстичної пропаганди. М. Яремків побачив сучасний аспект ідей мрійника 1920-х рр. Малахія в подовженні його «життя» до початку ХХІ ст., коли нестримне технічне збагачення суспільства суперечить гуманітарним завданням.

Режисер за допомогою художника О. Зиньківського замислив складну просторово-часову будову вистави з кількома вимірами «внутрішнього» і «зовнішнього», об'єктивного й суб'єктивного, реального та підсвідомого. У реалізації сценографічного задуму використовувалася побутова атрибутика: тин, курятник, соняшники — символи, що пояснюють етнічне та суспільне походження самого Малахія. Разом із сусідами, доньками, що складають символічний триумвірат Віри, Надії та Любові, прагматичним Кумом вони не вписуються в паралельний світ урбаністично-конструктивної сценографії, створений як ілюстративний символ «світлого майбуття» та складеного зі сходів, шестирень, пружин та інших складових відлагодженого механізму.

Вистава починалася з пластичного прологу — танцю «людей-роботів» у яскраво-червоних променях світла, що був загрозливим, оскільки уніфікував усіх і кожного окремого учасника дії. Однак винахідливо вирішений, пролог не мав переконливого продовження або розвитку.

Наявний конфлікт «внутрішнього» і «зовнішнього» переносився, тим не менше, у психологічні стосунки персонажів, пояснював його трагікомічну сутність: адже те, що потребує змін у суспільних процесах, має реформуватися протягом життя багатьох поколінь, а не наказом «згори».

Як свідчить один з рецензентів вистави, її репетиції відвідав представник української діаспори, меценат Мар'ян Коць (1922–2011), однодумець та друг березильців Й. Гірняка та О. Добровольської. Гість зі США наголосив, що «режисура та акторське втілення вистави продовжують традиції Л. Курбаса, розставляючи власні акценти й інтерпретуючи драматургічний матеріал по-своєму. М. Коць підкреслив актуальність твору, обраного театром для постановки, і виокремив натхненну акторську майстерність виконавців головних ролей» [6].

Творчі ідеї Курбаса вкотре слугували каталізатором розвитку як класичної, так і посткласичної театральної культури (умовний театр,

театр-трансформація та ін.). Та якщо в Москві, Ленінграді «відлига» й справді стала «ковтком свободи», то в Україні бурхливість оновлюючих процесів була значно меншою, оскільки ідеологічний тиск і контроль були надто сильними. Нових театрів не виникало. Спроби реанімувати на сцені драматургію Миколи Куліша та мистецькі принципи «Березоля» не відбувалися.

Вистава Леся Танюка з режисерського курсу Київського театраль-ного інституту (майстерня М. Крушельницького) «Маклена Граса» в 1960 р. привернула надмірну увагу партійних чиновників та на-глядачів з різних, відтак не культосвітніх, установ. Перед тим Танюк «довго лабораторно відновлював утрачений у ежовські часи текст п'єси — за російським перекладом репресованого Павла Зенкевича». «Останню редакцію тексту робили мені ще живі на той час виконавці Курбасової вистави (Крушельницький — Падур, Ужвій — Маклена, Романенко — Граса, Мілютенко — Зарембський, Чистякова — Анеля: кращі свої репліки актори пам'ятали, і це теж була добра поміч). Так мені вдалося майже відновити оригінальний текст п'єси», — зауважує Л. Танюк. Цей текст як «український сценічний варіант Леся Танюка» був затверджений (залітований) і виданий у Міністерстві культури. Випускниця режисерського факультету Римма Степаненко (майстерня В. Неллі) поставила «Маклену Грасу» в Херсоні. З успіхом ставилася «Маклена Граса» у Львівському театрі ім. М. Заньковецької (1967 р.) в постановці молодого Сергія Данченка. Режисер не сповідував брех-тівської естетики, але доречно використав принцип «зонгів» у ви-конанні молодих музик — пролетарів (мандоліна, гітара, баян) [7, С. 354].

Слід зазначити, що прем'єра вистави Куліша — Курбаса «Маклена Граса» відбулася в театрі «Березіль» у 1933 р. під час Голодомору. На спектаклі була присутньою вся партійна верхівка України, що ви-рішило долю режисера і його театру.

Відродження «Маклени Граси» в 1993 р. відбувалося в театрі ім. Т. Шевченка з урахуванням того, що для неї потрібно були знайти інший художній ключ, надати нової соціально-історичної оцінки. Таку спробу здійснив актор і режисер С. Пасічник, запропонувавши власну інтерпретацію п'єси в одному з репетиційних приміщень, призначених для демонстрації вистав (кількість глядачів була обмеженою, і вони були наближені до місця дії).

Сумна театральна клоунада на теми знаменитого твору і легендар-ного спектаклю була поставлена передусім для тих, хто добре знає текст п'єси і її сценічну історію. Герої спектаклю С. Пасічника іс-нували у вузькому коридорі, сплетеному з товстих канатів, на дотик пересувалися в напівтемному просторі, обмеженому двома рядами



глядачів. «Усе це галюцинації. Голодні галюцинації», — ці слова одного з героїв стали відправною точкою постановочного задуму і викликом з достопамятного 1933 року. Хоча подібне трактування лише незначною мірою розкривало проблематику твору М. Куліша, його зміст, відображений у виставі Леся Курбаса, і горезвісну долю цієї вистави.

**Висновки.** Сучасні трактування п'єс М. Куліша з репертуару «Березоля» (постановник Лесь Курбас) у харківському театрі української драми ім. Т. Шевченка в другій половині ХХ ст. істотно відрізнялися одна від одної, і від першопрочитання в 1929–1933 рр. Так, у постановці «Патетичної сонати» Б. Мешкісом акцентовано на революційній патетиці, зашифрованої у назві твору і актуальній у період фальшованої брежнєвської ідеології, а також на «викритті» соціальної сутності «буржуазного націоналізму», а конфлікт антагоністичних понять — християнського свята та більшовицької революції — проігнорований. Таким чином, зовнішні ознаки радянської історичної міфології відповідали старій ідеологічній системі, світогляду комуністичної влади.

У виставі «Мина Мазайло» (постановка А. Стародуба та О. Беляцького) в іронічно-сатиричній формі продемонстровано, як ідеї відродження національної культури складно, хоча й наполегливо, долають крізь жах безкультур'я та національного нігілізму. Ідеї М. Куліша та Леся Курбаса набули нового звучання у виставі «Народний Малахій» (режисер М. Яремків) саме в той час, коли в радянське суспільство прийшла «перебудова», отже, мрії героя Куліша Малахія Стаканчика театр розглядав через призму нових соціальних (але таких само нездійснених) завдань. «Маклена Граса» в постановці С. Пасічника витримала естетично-стильові зміни, щоб незвичайним чином представити зашифровану ідею Леся Курбаса про реалії Голодомору 1933 р.

Режисери харківської сцени вочевидь запропонували засоби власного прочитання творів видатного українського драматурга залежно від змін у соціумі, актуальності проблематики, а також загальних тенденцій театральної культури.

Перспективи подальших досліджень. Означена тема статті потребує подальшої розробки й аналізу на основі долучення до матеріалів дослідження постановок творів М. Куліша в інших театрах України (паралельно з Харківським), що надасть широких узагальнень та висновків.

#### Список використаних джерел

1. Горбенко А. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка / А. Горбенко. — Київ : Мистецтво, 1979. — 196 с.
2. Мукан В. С. Поетика «драми абсурду» у п'єсі М. Куліша «Патетична соната» / В. С. Мукан [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://>

- philology.kiev.ua/library/zagal/Literaturoznavchi\_studii\_2012\_35/457\_463.pdf. — Назва з екрана.
3. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. — Київ : Інтертехнологія, 2006. — 1054 с.
  4. Советов І. Антракт — час для роздумів / І. Советов // Вечірній Харків. — 1988. — 7 черв.
  5. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід / Наталя Єрмакова ; Ін-т екранного мистецтва Нац. акад. мистецтв України. — Київ : Фенікс, 2012. — 512 с.
  6. Чернета М. Утопія та антиутопія реформатора / Микола Чернета // Слобідський край. — 2003. — 11 груд.
  7. Танюк Л. Слово, театр, життя / Л. Танюк // Вибране : в 3-х т. Т. 2. — Київ, 2003. — С. 581.

### References

1. Horbenko A. Kharkivskiy teatr im. T. H. Shevchenka / A. Horbenko. — Kyiv : Mystetstvo, 1979. — 196 s.
2. Mukan V. S. Poetyka «dramy absurdu» u piesi M. Kulisha «Patetychna sonata» / V. S. Mukan [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: [http://philology.kiev.ua/library/zagal/Literaturoznavchi\\_studii\\_2012\\_35/457\\_463.pdf](http://philology.kiev.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2012_35/457_463.pdf). — Nazva z ekrana.
3. Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia / Akad. mystetstv Ukrainy, In-t problem suchasnoho mystetstva. — Kyiv : Intertekhnolohiia, 2006. — 1054 s.
4. Sovetov I. Antrakt — chas dlia rozдумiv / I. Sovetov // Vechirnyi Kharkiv. — 1988. — 7 cherv.
5. Yermakova N. Berezilska kultura: Istoriia, dosvid / Natalia Yermakova ; In-t ekrannoho mystetstva Nats. akad. mystetstv Ukrainy. — Kyiv : Feniks, 2012. — 512 s.
6. Cherneta M. Utopiia ta antyutopiia reformatora / Mykola Cherneta // Slobidskiyi krai. — 2003. — 11 hrud.
7. Taniuk L. Slovo, teatr, zhyttia / L. Taniuk // Vybrane : v 3-kh t. T. 2. — Kyiv, 2003. — S. 581.

■ UDC [792.241.071.2.027:821.161.2КУЛ.]:792.2(477.54-25)"1929/1933"

**Miziak V. D.**, lecturer, postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
[v.mizyak@mail.ru](mailto:v.mizyak@mail.ru)

### PLAYS BY M. KULISH IN THE REPERTORY OF LES KURBAS THEATRE AND THEIR MODERN INTERPRETATION ON KHARKIV STAGE

The aim of this paper is to consider some aspects of M. Kulish's heritage staged by the director Les Kurbas in the "Berezil" theater in 1929–1933

and their modern interpretations in the Taras Shevchenko Kharkiv Ukrainian Drama Theatre in the latter half of the 20th century.

Research Methodology is based on historical and comparative methods that enable to explain the difference of the means of interpretation of the works of the outstanding Ukrainian playwright by the Kharkiv stage directors.

**Results.** The author argues that in the play "Pathetic Sonata" by B. Meshkis external signs of the triumph of the Soviet historical mythology corresponded to the old ideological system of the communist world government philosophy. In the play "Мyna Mazaylo" (staged by A. Starodub and O. Bieliatskyi) the idea of the revival of national culture despite the resistance of national nihilism was shown in the ironic and satirical reflection. The ideas of M. Kulish and Les Kurbas were given renewed momentum in the play "Narodny Malakhii" (staged by M. Yaremkiv) when Restructuring started in the Soviet society. "Maklena Grasa" staged by S. Pasichnyk demonstrated the aesthetic and stylistic changes to the form encrypted by Les Kurbas' horrors of Holodomor in 1932–1933 in an unusual way. Conclusions concerning M. Kulish's dreams of the hero theater considered in the light of the new social (but also non realistic) tasks are drawn.

**Novelty.** The author suggests a new non-standard approach to performing arts not only as a system of expressive means of the Drama Theater, but as practical guidelines and ideas of the imitation of predecessors that are constantly updated with the changes in the society.

**The practical significance.** The evidence from this study suggests a variety of supplementary stories to the well-known facts in the history of theater studies and artistic culture that have been received in a number of previous papers on this subject.

**Key words:** M. Kulish's playwriting, Les Kurbas' creative method, "Berezil" theater, Ukrainian stage direction of the latter half of the 20th century, Taras Shevchenko Kharkiv Ukrainian Drama Theatre.

*Надійшла до редколегії 18.08.2016 р.*