

The aim of the paper is to conduct a comparative analysis of the behaviour of European folk puppet characters, to identify the features of synonymy, in particular, to determine the main stage needs and triggers of the protagonists of folk puppet comedies.

Novelty. This article is one of the first attempts in Ukrainian theatre studies to raise the problem of studying European folk puppet theatres and conducting a comparative analysis of these performative practices and cultures. For Ukrainian puppetry, this is an important step, especially for the inscription of the vertep theatre led by its protagonist Cossack into the pan-European historical theatrical process.

Results. The article comprehensively examines the research of leading foreign theatre scholars in the field of the history of European puppet theatre. Particular attention is paid to the texts of original puppet comedies with the participation of leading protagonists of the European puppet theatre. Thus, a comparative analysis of the nature of their actions and deeds in individual episodes of the performances is conducted. The main interests that shape the stage behaviour of puppet characters are identified. A kind of triumvirate is formed - a hierarchy of needs of puppet mascots. Examples from dramatic texts substantiate the choice of these three triggers and illustrate how they influence the way the characters behave and perform. Therefore, a common pattern of behaviour for the generalised image of the European folk puppet hero is determined.

The practical significance. The research materials of the article will be useful in courses on theatre history, scenography, costume and dramaturgy.

Key words: puppet theatre, folk theatre, folk hero, mascot, glove puppet, marionette, Europe, inner character, stage behaviour.

Стаття надійшла до редакції 01.05.2025
Отримано після доопрацювання 18.05.2025
Прийнято до друку 24.05.2025

УДК 792.071.2.027(477) «19» Кур:792.038.6 (477) «20» | (045)

**ВИСТАВА ЛЕСЯ КУРБАСА «МАКЛЕНА ГРАСА» 1933 РОКУ
ЯК СИНТЕЗ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ І ТЕОРЕТИЧНИХ РОЗВІДІВ**

Дмитро ХОДАКІВСЬКИЙ – здобувач освітньо-наукового ступеня, творчої аспірантури, кафедра акторської майстерності та режисури драми. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого, Київ, Україна
<https://orcid.org/0009-0001-3923-1338>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.937>
XodakDD@gmail.com

Стаття присвячена аналізу сценічного втілення п'єси українського драматурга Миколи Куліша «Маклена Граса» у постановці Леся Курбаса в театрі «Березіль» (1933 р.). Основну увагу зосереджено на художньо-смысловій концепції вистави як явища, що поєднало традиції українського театру, спадкоємність символістської школи та авангардні пошуки доби. У центрі дослідження – питання інтерпретації режисером соціально-психологічного конфлікту, що розгортається на межі трагізму особистості й соціальної драми в умовах глибокої суспільної трагедії (Голодомору в Україні 1932-1933 років). Акцентовано увагу на трансформації оригінального тексту п'єси відповідно до режисерського бачення Курбаса, який спрямував виставу в напрямі узагальненого соціального і морального дискурсу. Розглянуто символічну систему вистави, її пластичне вирішення, музичне оформлення, гру акторів і використання сценічного простору як елементів, що створюють новаторське сценічне висловлювання. *Методологічною основою дослідження* стали порівняльний, історико-культурний і мистецтвознавчий підходи. Зроблено висновок, що вистава стала не лише виявом театрального новаторства, але й трагічним підсумком курбасівської концепції театру як простору філософського і соціального пізнання. Робота розкриває значення цієї вистави як ключової в контексті зіткнення мистецтва і тоталітарної ідеології, а також як одного з останніх прикладів реалізації модерністських тенденцій у довоєнному українському театрі. Таким чином, постановка Леся Курбаса розглядається як унікальний синтез інтелектуальної глибини, естетичної сміливості та громадянської позиції митця. Окрему увагу зосереджено на актуалізації цієї вистави, інтегрування методології режисера в контекст сучасної театральної освіти та збереження культурної спадщини.

Ключові слова. Леся Курбас, Маклена Граса, театр, традиція, новаторство, модернізм, Березіль.

Постановка проблеми та актуальність дослідження: суспільне значення Вистави «Маклена Граса» у постановці Леся Курбаса (1933 р.) є знаковим явищем українського театру, що поєднує соціальну проблематику, естетичний експеримент і філософське осмислення доби. Ця постановка стала останнім режисерським твором митця, у якому втілено підсумок його творчого шляху. Попри наявність досліджень, пізній період діяльності Леся Курбаса, зокрема прийоми з методології режисера використані у підготовці цієї вистави, залишається недостатньо вивченим. Актуальність теми зумовлена потребою комплексного аналізу вистави 1933 року як завершального етапу творчості режисера та відображення новаторських процесів у театрі 1930-х років.

Аналіз останніх публікацій. Ключовими джерелами для аналізу творчості Леся Курбаса, зокрема постановки «Маклена Граса», залишаються праці Л. Танюка [15], [16], який одним із перших здійснив реконструкцію

творчої біографії режисера на основі спогадів його сучасників. Ґрунтовні аналітичні підходи до діяльності Курбаса також представлені у роботах Н. Корнієнко [7], [8] та Г. Веселовської.

Сучасне концептуальне осмислення методології Курбаса подане в дослідженні О. Клековкіна «Система Курбаса: Реконструкція» [6], де автор аналізує ключові поняття режисерської системи в історико-культурному контексті 1930-х років.

Практичний вимір педагогіки «Березоля» доповнює праця С. Бондарчука «Майстерство актора. Мимограмота» [1], що поєднує теоретичні положення з прикладами акторських технік, зокрема психологічно вмотивованого жесту та руху.

Зіставлення історичних підходів із сучасними акторськими практиками, зокрема вербатім-технікою, запропоноване в дослідженні Є. Локтіонова [11]. Таке порівняння дозволяє виявити спадкоємність режисерської системи Курбаса в актуальному театральному процесі.

Мета статті – виявити специфіку режисерських прийомів Леся Курбаса, застосованих у постановці вистави «Маклена Граса». *Серед завдань* – розкрити їх естетичне та методичне значення для українського театру та обґрунтувати доцільність інтеграції цих прийомів у сучасні освітні програми з підготовки акторів і режисерів.

Виклад основного матеріалу дослідження. На думку О. Клековкіна, в радянські часи в театральній освітній системі «підпільно» поширювалося поняття «система Курбаса», яке викладалося у школах і практикувалося його учнями [6; 31]. Попри застереження самого автора щодо вживання терміна «система», вивчення еволюції методики Леся Курбаса та розвитку її у творчості його послідовників відкриває перспективу глибшої інтеграції цього досвіду в сучасну театральну освіту.

Як зауважував Д. Чижевський, традицією є збереження та передача культурних, мистецьких або соціальних цінностей, які стали частиною національної або світової спадщини. Натомість спадкоємність, виражає безперервний зв'язок між минулим і сучасним, спонукаючи до осмислення та засвоєння традиційного досвіду для адаптації його до актуальних потреб. Новаторство виступає в ролі створення нових форм, ідей або підходів, що виходять за межі усталених меж і розвивають мистецтво та культуру в нових напрямках [17; 92].

Аналізуючи репертуар театрів Леся Курбаса та Г. Юри можна простежити таку саму закономірність – твори В. Шекспіра втілюються на сцені паралельно з творами Т. Шевченка та сучасником режисерів – О. Олесем. Зважаючи на складні історичні обставини, в яких творили Леся Курбас та Гнат Юра, робимо висновок, що в часи помітних змін митці свідомо чи позасвідомо існують у форматі руху: «традиція – спадкоємність – новаторство» [17; 73], що уможливило взаємозв'язок між культурними здобутками минулого, їх адаптацією до сучасних умов та інноваційними підходами.

У театральному мистецтві ця тріада узагальнює процес взаємодії режисерів із класичною та сучасною драматургією. Творчість Леся Курбаса є показовим прикладом її втілення: режисер зберігав елементи українського вертепу (традиція), адаптував їх до потреб сучасної сцени (спадкоємність), а також створював експериментальні форми та використовував нові технології, такі як кінопроекція (новаторство).

Для сучасного українського режисера новаторство засновника театру «Березіль» уже є традицією. Звернення до цієї традиції автоматично перетворює її на «спадкоємність» – оскільки досвід молоді режисери «приймають у спадок». Новаторством у такому разі є створення нових постановок на основі отриманих знань із долученням у роботу сучасних технологій та урахуванням сучасних мистецьких тенденцій.

Подібні явища в світовій культурі спостерігаємо постійно. Так, наприклад, французькі студенти-актори активно вивчають п'єси та історію постановок Мольєра, англійські – Шекспіра. Осмислення творчості останнього призвело до створення такої інтегративної дисципліни як шекспірологія, що включає в себе вивчення постановок за п'єсами Шекспіра в трьох категоріях [3; 115]:

- вистави, що ставилися за життя самого автора;
- вистави, що вважаються «класичними», але поставлені після його смерті (наприклад, постановки Е. Крега чи П. Брука);
- сучасні постановки-інтерпретації.

Сьогодні, як відомо, осмислення надбань національної культури набрало неабияких обертів, що, на нашу думку, може активізувати створення аналогічних дисциплін вивчення класиків українського мистецтва, зокрема персоналії Леся Курбаса. Предметом дослідження наразі є осягнення феноменальності цієї постаті і вивчення його вистав.

У процесі нашого дослідження особливу увагу привертає вистава «Маклена Граса» 1933 року. Це зумовлено кількома обставинами:

- Остання вистава: у хронології творчості це була остання прем'єра Л. Курбаса в професійному театрі, в якій за свідченнями сучасників режисер проявив свою майстерність в усіх складових постановки (робота з акторами, сценографом, музично-шумовим оформленням тощо).
- Вистава-експеримент: сама вистава створювалася паралельно з написанням п'єси, за якою вона ставилася.
- П'єса-партитура: драматург М. Куліш особисто був присутнім на репетиціях вистави, фіксує в тексті п'єси імпровізації та мізансцени акторів
- Вистава-алогізм: це був твір «не про українців, але про українців» – єдиний твір М. Куліша, в якому місце дії розгортається не в Україні, а в Польщі, що артикулювало особливе значення контекстуальності, оскільки представники влади звинуватили митців в тому, що ця вистава є протестом проти державної політики.

Перш ніж перейти до аналізу засобів, які використав режисер, створюючи цю виставу, і визначити важливість її місця в історії українського театру, необхідно звернути увагу на обставини, в яких вона створювалася.

Початок її постановки припав на період, коли митцю довелося виправдовуватися через звинування колег та влади в «поверненні до національно-буржуазних традицій».

«Про свої помилки і політичні збочення я говорив, виступаючи на художньо-політичній раді театру восени 1931 року» [9; 434] зі статті Леся Курбаса «Слово забирає Березіль» 1932 р. Необхідність у таких виправдовуваннях виникла після зняття з репертуару попередніх спільних робіт режисера з М. Кулішем «Мина Мазайло» та «Народний Малахій». Але ці події не стали зміною фактичного вектору творчого пошуку режисера. В часи коли влада потребувала від митців створення «ілюзії щасливого життя радянського народу» його громадянська позиція залишалася непохитною, свідченням чого є спогади сучасників: «Я старий солдат сцени, мені вже пізно міняти переконання, – відповідає Курбас. – Уже чотири дні я ходжу до свого театру повз труп жінки. Вона померла з голоду. Її ніхто не прибирає. Такі картини не настроюють на ентузіазм. Якщо ви справді хочете зрозуміти, що таке істинний реалізм, приходьте на «Маклену Грасу»» [14]. Це одне з небагатьох свідчень про те, що ця п'єса є перш за все рефлексією митця на події, що відбувалися у Україні 1932-1933 роках.

М. Куліш досить добре знав, що відбувається на той час в українських селах, оскільки входив до складу Комісії українських письменників, яку залучали до просвітницьких робіт на території Харківщини. Виходячи з наведеного, можемо зробити висновок, що обидва митці усвідомлено створювали виставу, яка б демонструвала їх ставлення до подій в Україні, проте обрали місцем дії Польщу, аби завуалювати «український підтекст».

Визначимо низку аспектів що цікавлять нас у данному дослідженні:

- співвідношення тексту п'єси та контексту вистави;
- інноваційні репетиції та чинники новаторства в майстерності актора;
- синтез традиційної та авангардистської сценографії;
- мізансценування та робота з музично-шумовим оформленням

Робота з контекстом: Сюжет п'єси, як відомо, розкриває історію перетворення 13-річної дівчинки на вбивцю свого кривдника. Головна героїня Маклена Граса – дитина, якій через економічну кризу довелося працювати на заводі, потім страйкувати разом із дорослими, голодувати через звільнення всіх працівників, вийти на вулицю «торгувати власним тілом» і врешті-решт застрелити людину, котра намагалася залишити її родину без житла. До того ж це насичена у дійовому плані історія, підкріплена діалогами відверто ідеологічного спрямування.

Про прокомуністичний характер твору свідчить уривок із діалогу головної героїні з безхатком Падуром: «А ви кажете: соціалізм – це нездійсненна річ! Та вона вже здійснюється! Он отам, у радянських краях. Я, коли вийду вночі за канави в поле і гляну в той бік (жест на схід), придивлюся отакечки, то бачу – далеко-далеко, он отам, уже сяє соціалізм». [10; 133]. І в фіналі, Маклена все ж тікає на Схід у «омріяні» радянські краї.

Відповідно до аналізу драматичного твору ці факти свідчили б про пропагандистський «прокомуністичний» характер п'єси: «Розв'язкою» твору є сцена вбивства маклера і саме в такий спосіб головна героїня вирішує свою проблему – «крятє родину від виселення» і, оскільки Зброжек заплатив за свою смерть, то фактично цим вчинком Маклена забезпечує сім'ю, врятувавши батька з сестрою ще й від голоду. Підкреслимо, що «епілогом» цієї історії є відмова від «гонорару», адже дівчинка кидає гроші маклера йому в обличчя і залишившись «ідейною комуністкою» тікає «на Схід».

Складно уявити, якою, згідно принципів комуністичної ідеології, мала бути інтерпретація такого сюжету, якщо саме після цієї вистави Леся Курбаса зняли з посади художнього керівника театру «Березіль».

Аналізуючи факти наведені дослідниками творчості режисера, припускаємо, що головною підставою для звільнення стало таке важливе поняття, як «перетворення».

Цим терміном режисер визначає специфіку вистави, як єдиної події, адже в традиції психологічного театру існує метод «визначення події». Він відповідає науковому підходу, що використовується в психології, тобто режисер, чи актор має визначити як якісно змінюється персонаж в ході певної сцени.

Леся Курбас розширив межі цієї традиції, синтезуючи визначення «події» відповідно до традицій ігрового театру. «Подія – театральне представлення, що розглядається не в вигаданому аспекті його фабули, але і в реальності його художньої практики спілкування між актором і глядачем» [12; 340].

Принципова різниця, що існувала на той момент у дискусіях між прихильниками ігрового та психологічного театрів, була в існуванні, так званої, «четвертої стіни». Закони психологічного театру вимагають відтворення певної події «за усіма правдами» життя, ігноруючи факт гри актора перед глядацькою залю, тоді як прихильники традицій ігрового театру наголошували на «показовості» будь-якої події, оскільки сцена «демонструється» глядачам у залі.

«Перетворення» Леся Курбаса об'єднує обидва аспекти і за визначенням – це подія, яка має сценічний масштаб. Тобто вона повинна бути «правдивою» відповідно до заданих обставин твору, але реалізації її має стати настільки широкою, наскільки це дозволяє сценічний простір. Так, наприклад, театр «Березіль» мав досвід постановки на цирковій арені, що зокрема дозволяло підкреслити гротескний характер вистави «Мина Мазайло».

Зважаючи на специфіку цього методу режисера та висновки деяких дослідників щодо вистави «Маклена Граса», наголошуємо, що постановка 1933 року стала виразом для режисера, тому що в інсценуванні п'єси він визначив «перетворення» не в контексті пропаганди «величчя революції» (чого прагнула радянська влада), а навпаки: «розчарування в її ідеях».

Сучасник режисера В. Гаєвський так описував реакцію глядацької зали на виставу: «Розкриваючи і своєрідно трактуючи словесну тканину п'єси, конспіруючи справжню ідею і сенс окремих образів, Курбас всіма засобами, які є в театрі, створював своєю виставою таку емоційну атмосферу, що глядач всією своєю істотою підсвідомо почував, що душно, що так далі не може бути – потрібне свіже повітря – повітря справжньої волі і справжніх відносин» [2].

Виходячи з цього, слід зробити висновок, що і фінал вистави транслював глядачеві «розчарування в високих ідеях революції» і може стати гіпотезою, яка пояснює реакцію і подальші дії тогочасної влади до режисера.

Інноваційність репетицій та новаторські чинники в майстерності актора: Леся Курбас зміг синтезувати два кардинально різні підходи в репетиціях вистави «Маклена Граса». Викладач майстерності актора та науковець Є. Локтіонов в своїй статті «Феномен вербатім-театру: потенціал міждисциплінарного підходу» зазначає, що «момент переходу до слова, до авторського тексту» [11; 27] акторами є одним із найскладніших в опануванні майстерності. Так, у своїй розвідці він акцентує увагу на вправі, що у різних викладачів майстерності актора називається «вербатім», «персонаж» чи «спостереження». Цей підхід є інноваційним в сучасному театрі, суть якого є споглядання за певною людиною, за різними техніками майстрів у безпосередньому контакті з нею чи навпаки – принципово не контактуючи. Порівнявши даний опис та спостереження дослідників про досвід роботи Леся Курбаса у жанрі документального театру, можемо артикулювати, що режисер використовував подібні вправи ще в 20х-30х роках ХХ століття.

Створюючи виставу «Маклена Граса», Леся Курбас, за згодою Миколи Куліша, не ставив перед акторами завдання чітко дотримуватися авторського тексту. Актори перш за все досліджували своїх персонажів. Деякі з них були реальними історичними постатями: так, прообразом Падура став колишній польський міністр – композитор Подеревський. М. Крушельницький створював свого персонажа, спираючись не лише на опис М. Куліша, а й самостійно вивчаючи матеріали про свого героя. Інші учасники трупи, не маючи настільки точних прототипів, мали можливість імпровізувати «порушуючи» текст автора. Мета, яку ставив перед ними режисер – віднайти прообраз героя в реальному житті, відповідає певним інтерпретаціям вправи «вербатім».

Так, більшість критиків того часу акцентували увагу на образі Зброжека у виконанні Й. Гірняка. Учасники репетицій згадували, що низка вигаданих ним мізансцен і реплік, були зафіксовані в фінальному варіанті тексту п'єси. Аналізуючи характерні особливості, описані в ремарках і специфіку мови Зброжека, можна зробити висновки, що Й. Гірняк майстерно передав певні аспекти поведінки набожного єврея. Так, наприклад в першій сцені – він постійно повторює характерний хасидам вигук «Дивен Бог!», і танцює в передчутті власної перемоги, що теж характерно для представників цього напрямку іудаїзму.

Синтез традиційної та авангардистської сценографії: Характерним стилем сценографії для Театру «Березиль» був конструктивізм. «Це дітище індустріального світу – ввів у театр оголену конструкцію, єдину установку (статичну або рухому), відкритість прийому, справжність фактури, активне прожекторно-променеве світло» [4; 246]. Саме так описує характерні особливості цього стилю дослідник А. Драк в своїй статті «Художники епохи Курбаса».

Художник вистави «Маклена Граса» В. Меллер, був яскравим представником конструктивізму в сценографії. Однак і в декораціях цієї постановки простежується певний алогічний синтез.

Аналізуючи текст, звертаємо увагу, що всі герої п'єси живуть в одному будинку, що створює певну абсурдну ситуацію. Так, Маклена, котра «варить суп з недоїдків», що «смердять» на весь дім, мешкає у підвалі, а двома поверхами вище живе «хазяїн» – дворянин Зарембський. Наразі постає питання, чи зміг би польський аристократ перебувати в одному домі зі злидарями, які завдають стільки турбот? Якби події п'єси розгорталися одразу з моменту банкрутства Зарембського, з цим можна було б погодитися, але на початку історії хазяїн постає перед глядачами ще як власник. Тож можна зробити висновок, що задум автора, режисера і сценографа являє собою художню метафору.

Так, аналізуючи конструкцію будинку спостерігаємо наступну закономірність: поверхи мають соціальне значення – в підвалі живуть бідні Граси, на другому поверсі «середній клас» – Зброжеки, а на третьому багатий-фабрикант. Бажання маклера потрапити на «хазяйський балкон» створює у виставі відчуття, що третій поверх – це «рай» для героїв п'єси в той час як побут Грасів у підвалі створює образ «пекла». Вочевидь, що подібна метафорична конструкція нагадує побудову традиційного українського Вертепу.

Ця здогадка підсилюється фактом, що в постановці режисера С. Данченка «Маклени Граса» 1967 року, сценографічним рішенням будинку Зарембського було перетворення його на класичний Вертеп (художник М. Купріян). Нижчий поверх – «пекло» (для бідних), середній – побутова реальність (для «нормальних людей») і верхній поверх «рай» (для небожителів) [18; 74].

Отже, можна припустити, що автори вистави зберегли символіку, характерну для традиції українського театру, адаптувавши її відповідно до художнього стилю, притаманного їхньому часу.

Мізансценування та робота з музично-шумовим оформленням. Сучасники та дослідники творчості Леся Курбаса артикулюють значну увагу на вихованні музичного «смаку» у своїх акторів (як відомо, режисер добре грав на фортепіано).

Цей «музичний підтекст» у виставі 1933 року значно вплинув на побудову мізансцен. Наприклад, у сцені, де Маклена йде шукати гроші для виплати боргу за оренду їх підвальної квартири – йде дощ. У виставі використовується звук справжнього дощу і, водночас, звучить ноктюрн Шопена. Ритм дощу підібраний в такт мелодії композитора: де затихає фортепіано, там затихає і звук дощу, а там де форсується мелодія – посилюється і звук дощу. Ілюструючи ті самі ритми, на сцені рухаються в хаотичному порядку перехожі з парасольками.

Хаос цієї мізансцени визначає певну логіку. Так, режисер пробував траєкторію руху акторів масових сцен за малюнками руху об'єктів у космосі: центр сцени займає Маклена, і світловий акцент саме на робиться на ній.

У цій сцені режисер об'єднав два дуже важливих принципи: темп руху акторів він будує за допомогою

мелодії Шопена, а просторовий малюнок створює, виходячи з тогочасних знань про космос.

Висновки: Вистава «Маклена Граса», завдяки новаторським експериментам Леся Курбаса, посідає важливе місце в історії українського театру. Вона є прикладом високої режисерської майстерності, що виявляється в організації репетиційного процесу, дослідженні меж експериментального театру при дотриманні театральних традицій, а також у роботі з шумовим та музичним оформленням. Особливої уваги заслуговують взаємодія акторів із цим звуковим конгломератом та принципи побудови мізансцен. Саме тому видається важливим заохочувати сучасних молодих режисерів звертатися до цього матеріалу, що сприятиме появі інноваційних постановок, які уможливлитимуть рух від класичних інтерпретацій до експериментальних форм.

Перспективи подальших досліджень відкривають можливість розглядати режисерський метод Леся Курбаса не лише як об'єкт історико-театрознавчого аналізу, а й як дієве джерело сучасних інновацій у сфері мистецької освіти. Зокрема, інтеграція практик та вправ студій «Березоля» в навчальні програми для майбутніх режисерів і акторів має потенціал сприяти формуванню нових підходів до сценічного мислення. Такий підхід набуває особливої актуальності в контексті сучасного українського театру, який формується в умовах війни, глобалізаційних трансформацій та кризи гуманітарних орієнтирів і потребує нової мови вираження, що поєднує глибину, етичність і експериментальність.

Список використаної літератури

1. Бондарчук С. Майстерство актора. Мімограмота / упоряд. М. Шкарабан ; Благодійний фонд «Центр розвитку мистецької освіти». Київ : ПП «Євро-Волинь», 2023. 218 с. : іл.
2. Гаєвський В. Уривок з монографії про Леся Курбаса [Електронний ресурс]. *Львівські вісти*. 30.05.1944. Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/89738> (дата звернення: 09.04.2025).
3. Greenblatt S. Shakespearean Negotiations: *The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley : University of California Press, 1988. 205 p.
4. Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Б. Козак. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. 656 с. + 104 с. іл.
5. Клековкін О. Леся Курбас: Система і метод. Полемічні нотатки. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 103. С. 32–46. Режим доступу: https://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Les_Kurbas_Systema_i_metod_Polemichni_notatky.pdf (дата звернення: 09.04.2025).
6. Клековкін О. Система Курбаса: Реконструкція. Київ : Арт Економі, 2025. 320 с. (Серія «Сценознавство»).
7. Корнієнко Н. В. Леся Курбас: репетиція майбутнього. Київ : Либідь, 2007. 592 с.
8. Корнієнко Н. В. Театр Курбаса: простір і час. Київ : Основи, 2001. 456 с.
9. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський ; післямови М. Москаленко, Д. Лабінська ; ред. М. Москаленко. Харків ; Київ : Вид. О. Савчук ; Вид-во «Основи», 2022. 920 с.
10. Куліш М. Г. Вибрані твори. Київ : Наук. думка, 1989. 608 с.
11. Локтіонов Є. Феномен вербатім-театру: потенціал міждисциплінарного підходу. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 34. DOI: 10.34026/1997-4264.34.2024.305187.
12. Паві П. Словник театру / пер. із фр. М. Якуб'як. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 640 с.
13. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Основи, 1999. 397 с.
14. Постой М. Чотири дні ходжу до свого театру повз труп жінки [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://gazeta.ua/articles/history-newspaper/_cotiri-dni-hodzhu-do-svogo-teatru-povz-trup-zhinki/862549 (дата звернення: 09.04.2025).
15. Танюк Л. С. «Березіль»: нариси, статті, виступи, щоденники. Київ : Мистецтво, 1988. 392 с.
16. Танюк Л. С. Леся Курбас: хроніка життя і творчості. Київ : Либідь, 1997. 688 с.
17. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Прага : Український громадський видавничий фонд, 1931. 221 с.
18. Шпакович О. Сценографічна діяльність М. Кипріяна в 60-х роках XX ст. *Народознавчі зошити*. 2020. № 1 (151).

References

1. Bondarchuk S. Maisterstvo aktora. Mimogramota (The Actor's Craft. Mimogrammatics). Edited by Mykola Shkaraban. Kyiv : PP «Yevro-Volyn», 2023.
2. Gaievskiy V. Uryvok z monohrafii pro Lesia Kurbasa (Excerpt from a Monograph about Les Kurbas). *Lvivski visti*, 30 May 1944. Available at: <https://zbruc.eu/node/89738> (Accessed: 09 Apr. 2025).
3. Greenblatt S. Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Berkeley : University of California Press, 1988.
4. Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa (The Life and Work of Les Kurbas). Edited by Bohdan Kozak. Lviv–Kyiv–Kharkiv : Lytopys, 2012.
5. Klekovkin O. Les Kurbas: Systema i metod. Polemichni notatky (Les Kurbas: System and Method. Polemical Notes). *Naukovyi visnyk NMAU im. P.I. Chaikovskoho*, 2013. No.103. P. 32–46. Available at: shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Les_Kurbas_Systema_i_metod_Polemichni_notatky.pdf (Accessed: 09 Apr. 2025).

6. Klekovkin O. *Systema Kurbasa: Rekonstruktsiia* (The System of Kurbas: Reconstruction). Kyiv : Art Ekonomi, 2025 (Series: Stsenoznavstvo / Stage Studies).
7. Korniienko N. V. *Les Kurbas: Repetitsiia maibutnoho* (Les Kurbas: Rehearsal of the Future). Kyiv : Lybid, 2007.
8. Korniienko N. V. *Teatr Kurbasa: Prostir i chas* (Kurbas's Theatre: Space and Time). Kyiv : Osnovy, 2001.
9. Kurbas L. *Filosofiia teatru* (Philosophy of Theatre). Compiled by M. Labinsky; afterwords by M. Moskalenko, D. Labinska; edited by M. Moskalenko. Kharkiv–Kyiv : Oleksandr Savchuk Publishing; Osnovy, 2022.
10. Kulish M. H. *Vybrani tvory* (Selected Works). Kyiv : Naukova dumka, 1989.
11. Loktionov Ye. *Fenomen verbatim-teatru: potentsial mizhdystsyplinarnoho pidkhodu* (The Phenomenon of Verbatim Theatre: The Potential of an Interdisciplinary Approach). *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 2024. No. 34. DOI: 10.34026/1997-4264.34.2024.305187.
12. Pavi P. *Slovyk teatru* (Dictionary of Theatre). Translated from French by M. Yakubiak. Lviv : Publishing Center of Ivan Franko National University of Lviv, 2006.
13. Pavlychko S. *Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi* (The Discourse of Modernism in Ukrainian Literature). Kyiv : Osnovy, 1999.
14. Postoi M. *Chotyry dni khozhu do svoho teatru povz trup zhinky* (Four Days I Pass My Theatre by the Corpse of a Woman) [Electronic resource]. Available at: https://gazeta.ua/articles/history-newspaper/_cotiri-dni-hodzhu-do-svogo-teatru-povz-trup-zhinky/862549 (Accessed: 09 Apr. 2025).
15. Taniuk L. S. *Berezil: narysy, stati, vystupy, shchodennyky* (Berezil: Essays, Articles, Speeches, Diaries). Kyiv : Mystetstvo, 1988.
16. Taniuk L. S. *Les Kurbas: Khronika zhyttia i tvorchosti* (Les Kurbas: A Chronicle of Life and Work). Kyiv : Lybid, 1997.
17. Chyzhevskiy D. *Narysy z istorii filosofii na Ukraini* (Essays on the History of Philosophy in Ukraine). Prague : Ukrainian Public Publishing Fund, 1931.
18. Shpakovych O. *Stsenohrafichna diialnist M. Kypriana v 60-kh rokakh XX st.* (Stage Design Work of M. Kyprian in the 1960 s). *Narodoznavchi zoshyty*, 2020. No. 1 (151).

UDC 792.071.2.027(477) «19» Kyp:792.038.6 (477) «20»] (045)

**LES KURBAS'S 1933 PRODUCTION OF MAKLENA GRASA AS A SYNTHESIS OF ARTISTIC
EXPLORATION AND THEORETICAL INQUIRY**

Dmytro KHODAKIVSKIY – postgraduate student, creative graduate school.
Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

This article examines the nuances of the interpretation of operatic arias by Italian composers from the late 19th century by Chinese soprano Hui He in collaboration with the string ensemble «Verona Lirica». In contemporary musicology, the significance of studying the operatic arts across various cultures is increasingly recognized, as it unveils unique aspects of interpretation and intercultural communication. The artistry of Chinese performers, particularly Hui He, represents an intriguing phenomenon that opens new avenues for understanding the interplay between different musical traditions.

The aim of this paper is to identify the features of the musical and performance interpretation of individual operatic arias by Italian composers from the late 19th century by Hui He and the string ensemble «Verona Lirica».

The methodological approach of this research encompasses historical, textual, genre-stylistic, and comparative analyses, facilitating a deeper exploration of the intricacies involved in performance practice. The findings reveal that Hui He's interpretations are marked by a distinctive originality while maintaining the traditions of Italian opera, all the while incorporating elements of Chinese musical culture. Special attention is given to arias such as «Io son l'umile ancella» and «La mamma morta», which exemplify not only the technical proficiency of the performer but also the depth of emotional expression, thus affirming Hui He's ability to create vivid stage personas even in the context of concert performances.

The novelty of this research lies in the integration of genre-stylistic and interpretive analyses, as well as the focus on performers who have not received widespread recognition within Ukrainian musicology. *The practical significance* of this work is that its outcomes can inform the development of educational programs and research initiatives in the field of operatic interpretation, which is particularly pertinent to musicology in both Ukraine and China.

In conclusion, the article emphasizes that the interpretations by Hui He and the «Verona Lirica» ensemble serve as exemplary cases of the successful adaptation of operatic repertoire for concert settings, thereby fostering cultural connections and enhancing interest in the operatic arts within China.

Key words: interpretation of opera music, arias from operas by Italian composers, Chinese opera singers, Hui's He work, vocal style, performance.

Стаття надійшла до редакції 28.03.2025
Отримано після доопрацювання 14.04.2025
Прийнято до друку 16.04.2025.