

УДК 792.2(477.54)

DOI 10.34064/khnum2-2411

**Любченко Валерія Юрійвна**

викладач музично-теоретичних дисциплін  
Дитячої школи мистецтв № 6, Харків, Україна  
e-mail: violetpion@gmail.com  
ORCID 0000-0001-6641-9451

**«САМОГУБЕЦЬ» НА ХАРКІВСЬКІЙ СЦЕНІ:  
МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНЕ ПРОЧИТАННЯ  
С. ПАСІЧНИКОМ – Г. ФРОЛОВИМ**

*Розглядається музична складова вистави Харківського академічного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка «Самогубець» за п'єсою М. Ерדмана (1928 р.), заново прочитаною нашими сучасниками, режисером спектаклю С. Пасічником, композитором Г. Фроловим та його акторсько-постановчим колективом. Акцентується аспект наслідування і розвитку традиції Леся Курбаса у взаємодії режисера і композитора, націленої на органічний синтез сценічного ряду і музичного супроводу спектаклю. На підставі здійсненого драматургічного, жанрово-стильового і композиційного аналізу самої вистави та музики до неї визначено константні особливості індивідуального стилю Г. Фролова як театрального композитора. Однією з таких є організація музичного простору вистави за допомогою однієї лейтінтонації, яка, в залежності від сценічної драматургії, може виявляти гнучкість і трансформуватись, набуваючи нових значень та якостей, тобто, музичний розвиток наближений до монотематичного. Виявлено єдність формотворчого та семантичного пластів музики вистави зі сценічною концепцією режисера, де перетворюються жанрові риси трагіфарсу і комедії дель арте.*

**Ключові слова:** режисерська концепція С. Пасічника; театральна музика Г. Фролова; традиції Леся Курбаса; музичний образ вистави; лейтінтонація; монотематичний розвиток; драматургія вистави.

**Постановка проблеми.** Харківський драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, а від початку – «Березиль», має славетне історичне минуле. Його засновник Лесь Курбас – реформатор українського театру, а його режисерські ідеї демонструють якісно нове розуміння синтезу мистецтв. Лесь Курбас концентрував свої творчі сили не тільки на акторській грі, а й з особливою увагою ставився до всіх компонентів вистави, зокрема до музики, яка посідала чільне місце як в особистому житті митця, так і в моделюванні естетики нового театру. Музичне і театральне мистецтво Л. Курбас вважав нероздільною єдністю, і це стало наріжним каменем, константою його режисерської діяльності. Режисер завжди працював в своєрідному творчому «контрапункті» з композитором, в прагненні спільними зусиллями знайти незвичайне музично-драматичне рішення вистави. Отже, **актуальність** теми цього дослідження визначена закономірним інтересом: як сьогодні знаходить продовження принцип театру Леся Курбаса – «співавторство» режисера і композитора – в провідному харківському театральному колективі – Державному академічному драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка? Тим більше, що ім'я і творчість діючого композитора театру, талановитого харківського майстра, Г. Фролова, досі залишається в тіні наукового простору.

**Аналіз останніх публікацій.** У великій критичній спадщині, присвяченій аналізу творчого доробку Л. Курбаса та його режисерського стилю, лише фрагментарно висвітлюються проблеми своєрідності музичної мови, заснованої на специфіці його світовідчуття та поетичних образів, в такому жанрі, як драматична вистава. Як найбільш значущі роботи останніх часів, виокремимо дослідження М. Черкашиної-Губаренко (2002), С. Гордєєва (2003), Н. Єрмакової (2012), Д. Лабінської (2012). Також проблематику театральної музики, зокрема, музики в драматичному театрі, досліджували Т. Куришева (1984), Ю. Козюренко, (1986). Н. Таршис (2010), О. Мацепура (2013), Н. Лесакова (2017), Ю. Осєєва (2019), М. Kovalchuk (2017), Ye. Nurtazin (2013), S. Spagnolo (2017). Однак музичний компонент у сьогоденній художній практиці Харківського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка і творчий метод його провідного композитора Г. Фролова не поставали предметом спеціального розгляду. Таким чи-

ном, звернення до цієї теми становить *новизну нашого дослідження* і спонукає до його продовження.

**Мета статті** – розкрити особливості функціонування музичного компоненту і його взаємодії зі сценічним рядом у виставі «Самогубець» Харківського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка в світлі режисерських настанов Леся Курбаса.

**Методологія роботи.** Концепція статті спирається на низку наукових підходів: *історико-генетичний* як базу для дослідження сучасного функціонування музики в аналізованій драматичній виставі Театру імені Т. Г. Шевченка, чиї витoki сходять до «Березоля» Леся Курбаса; *компаративний* – виявляє шляхи та особливості збереження цих традицій у використанні музичного компоненту сучасної вистави; *жанровий* – дозволяє визначити у виставі «Самогубець» характерні риси комедії дель арте та особливості їх втілення в музично-сценічному просторі спектаклю; *стильовий* – виявляє індивідуальні особливості композиторського мислення в світлі режисерського рішення вистави.

**Виклад основного матеріалу.** Вистави Леся Курбаса посідають унікальне місце в скарбниці українського театру, виступаючи своєрідним каталізатором творчого процесу як в історико-стильовому, так і в національному аспектах. Одною з головних професійних якостей режисера для Леся Курбаса була широка ерудованість та обізнаність у музичному мистецтві, а пошук для вистави композитора-однодумця завжди поставав першочерговим режисерським завданням. Так, дуже плідним та довготривалим виявився його творчий тандем з Ю. Мейтусом, наймолодшим з композиторів з тих, хто працювали в «Березолі». Ідеї театру Л. Курбаса в тій чи іншій мірі підтримували та розвивали видатні художні керівники та режисери, що згодом працювали на сцені Харківського драматичного театру імені Т. Шевченка, такі як М. Крушельницький, Л. Дубовик, В. Крайніченко, В. Оглоблін, Б. Мешкіс, А. Литко, М. Гілярівський, О. Беляцький, О. Аркадін-Школьнік, А. Жолдак, С. Пасічник. А серед композиторів – такі майстри, як Б. Крижанівський, Д. Клебанов, К. Данькевич, Л. Ревуцький, П. Майборода, М. Кармінський, Б. Яровинський.

На сьогоднішній день музичною частиною театру керує талановитий композитор, випускник Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського – Геннадій Фролов. За глибоким переконанням митця, свідoctвом вищого рівню майстерності у створенні театральної музики є оформлення вистави, засноване на одній лейтінтонації, що концентрує ідею твору. У контексті спадкоємності традицій доречно згадати про велику увагу до проблеми музичної інтонації у виставах театру Т. Шевченка, і, як початок цих традицій, постановку Л. Курбаса «Диктатура» – виставу, що частково наближалась до оперного жанру, і де первинною проблемою постало віднайдення вокальної інтонації на ладовій основі української музики. Прийом такого «лейтінтонування» дозволяв акторам трансформувати драматичну мову в музичні інтервали, а далі – і в музичні висловлювання, що вело за собою органічний перехід з одного емоційного стану в інший.

Приклад часової арки в питанні ролі музичної інтонації в театральній виставі на сучасному етапі розвитку славетного харківського творчого колективу демонструє і постановка Степаном Пасічником трагікомедії «Самогубець» за п'єсою Миколи Ерדмана, музику до якої створив Геннадій Фролов.

П'єса написана у 1928 р., після більшовицького захоплення влади, а отже і підіймає вона ті злободенні для суспільства теми, які висувало його життя. У загальному плані п'єса висвітлює реакцію інтелігенції на революційні події, зачіпаючи болючі питання – чим вона готова пожертвувати заради вигаданої химерної ідеї; чи дійсно ця «інтелігенція» має такі піднесені ідеали, як мистецтво, поезія, душа, людина, які вона пропагує. У конкретному плані – це історія про маленьку жалюгідну людину, Семена Подсекальникова, який живе на заробіток дружини, Марії Лук'янівни, і тещі, Серафіми Іллівни, і якого «інтелігенція» готова знищити заради відстоювання власних інтересів. Але в героя є проста людська мрія, завдяки якій він змінює своє мислення, переходячи від приземлених матеріальних категорій до загальнолюдських духовних цінностей.

На думку С. Пасічника<sup>1</sup>, цю п'єсу часто трактують як сатиру на міщанство. Але режисер, ознайомившись з літературним твором, побачив

---

<sup>1</sup> Тут і далі посилання на думки режисера та композитора вистави засновані на приватних розмовах з ними автора статті від 16.04.2020.

сюжет під іншим кутом, і для нього він постає як трагіфарсова історія. Так, С. Пасічник виробив таку модель драматургії: є анекдот (умовно: герой хоче ліверної ковбаси, а в результаті його мало не поховали), але, завдяки певним акцентам, акторській грі, музиці, врешті-решт, він модифікується у трагедію. Відповідь на питання, чому так сталося і що є стимулом для цього – це вже та першочергова мета, яку режисер ставить перед глядачами. За його трактуванням, такі наслідки можливі тоді, коли події відбуваються на розбурханому, нестійкому зрізі часів – і його наявність у п'єсі М. Ердмана стала вагомим аргументом у виборі режисером саме цього літературного твору. Адже історія рухається по спіралі, і гострі жорстокі події, про які було створено п'єсу, співзвучні й нашому часу, подіям кінця 2013 – початку 2014 років. Отже, режисер знайшов однакову соціальну «симптоматику» у різних століттях, яка обумовила актуальність саме цієї постановки.

Оскільки драматургічну модель «Самогубця» С. Пасічник вбачає в анекдоті, то, за його свідченням, п'єсу потрібно було належним чином театралізувати. Так, він дає натяки на семантичні ознаки італійської комедії дель арте, пунктирно позначаючи її «маски» у малюнку ролі головного героя Семена та його дружини Марії. Отже, Подсекальников – це застарілий П'єро, який є нещасним не від кохання, а від власного одноманітного, сірого, жалюгідного, по колу повторюваного, як шарманка, життя. Марія, відповідно, – Коломбіна, яка силоміць намагається підбадьорити чоловіка і услужити йому. Окрім деяких особливостей у поведінці акторів, на комедію масок режисер натякає і характерними сценічними костюмами. Так, Подсекальников (актор Р. Жиров), за каноном вбрання П'єро, вдягнутий у світлий пісочний костюм, ніби з мішковини, з широкими подовженими рукавами. Важливими атрибутами у створенні цілісності вистави є і речі, які знаходяться на сцені. Так, режисер з самого початку робить ліжко одним із центральних предметів, трактуючи його не просто як частину меблів, а як підмостки, площадку, на якій розгортається історія, на якій герої виявляють свою внутрішню сутність, взаємодіють один з одним. Лейтпредметом вистави, за концепцією режисера, виявляється годинник, що висить у верхньому лівому кутку. На циферблаті цього годинника замість годин позначені роки, розташовані по деся-

тиліттях. Таким чином дія п'єси з 1918 потрапляє у 2018 рік, тобто, куди вказує стрілка – там і відбувається наше життя, однак людина залишається незмінною – ті ж самі прагнення, мрії, надії.

Щодо настанов до акторської гри, то режисер застерігає акторів, що анекдотичність вистави може змусити їх надмірно комікувати на сцені. Тому, наскільки тексти п'єси кумедні, життєві та реальні, настільки режисер вимагав абсолютно щирої гри, що акторам в результаті і вдалося. Це підтверджують глядачі, які регулярно продовжують заповнювати зал, не залишаючи вільних місць.

У виставах С. Пасічника, як професійного режисера, що досконало володіє тонкощами проникнення в глибинний сенс театральної дії, музиці відведене чільне місце. Для нього музика – це дієвий інструмент впливу на глядача. Мистецтво звуків допомагає режисеру вирішити багато задач: акцентувати увагу на певних епізодах в сценічній дії, проілюструвати, пояснити і унаочнити загальну концепцію вистави. В цілому, режисер адресує музичне наповнення постанови в більшій мірі глядачеві, інтерпретуючи музику не тільки як допоміжний чинник для гри акторів, а як окремих «персонаж» вистави, що невербально впливає на глядача.

Як зазначає Ю. Козіуренко (1986: 4), «головним завданням музики стало вираження узагальнюючої ідеї вистави». Ця теза у повній мірі «працює» у виставі «Самогубець». Так, і режисер, і композитор наголошують, що музичних тем у виставі має бути небагато. Наведемо слова С. Пасічника: «не може вистава бути “напічкана” музикою». Для такої позиції є цілком логічне пояснення. Адже у глядача, коли він йде з вистави, повинен залишитися в пам'яті її музичний образ.

Так, у «Самогубці», згідно з загальним і конкретним планами, про які йшлося вище, композитор Г. Фролов втілює дві музичні узагальнюючі ідеї. Перша музична тема вистави побудована на інтонації з трьома низхідними хроматичними ходами «*e-d-e-g-fis-f-e*». Ця інтонація є тим ядром, що, трансформуючись, змінюючи жанр, темп, тембр, подекуди, й звуковисотність, стає джерелом для створення подальших тем. Такий прийом тематичного розвитку, що здатний радикально змінити початковий лейтмотив, Ю. Козіуренко (1986: 19) вважає одним з важливих компонентів музичного оформлення вистави.

У «Самогубці» питома вага у використанні цієї інтонації та її варіантів з-поміж п'яти дій п'єси припадає на першу і другу. Вони відзначені функціональною багатовекторністю в драматургії п'єси: це створення певної атмосфери вистави, розкриття внутрішнього світу і стану героїв, ілюстративно-зображальні задачі, плавний перехід зі сцени в сцену, від дії до дії, контролювання та регулювання темпоритму сценічної дії, адже прискорення та уповільнення темпу музики веде актора за собою і змушує діяти певним чином.

Увертюрою до вистави став ефектний хореографічний номер, у стилі танців 20 років минулого століття – чарльстону і шиммі. Це справжнє «свято життя». На фоні музики в стилі диксиленду тричі проводиться тема в тембрі «бейного басу» (туби in B), яка явно запозичена з «Маркоханья» Ф. Ліста. Ця відсилка є уособленням мрії Подсекальникова – грати на бейному басі. Але тема з твору угорського композитора опосередковано натякає на нездійсненність мрії. Під час танцю на сцену виходить головний герой, який не розуміє, що коїться, і від цього відчуває себе чужим і зайвим серед радісних і безтурботних людей.

Після увертюри на сцену виходить бабуся, яка щось бурмоче і веде за руку хлопця з бейним басом. Цей хлопець – глухонігий. Він вдягнений у білий костюм (знову відсилка до маски П'єро), і в його погляді прочитується відірваність від реальності. Саме при їх появі композитор вперше подає тему з секундовими інтонаціями. Таким чином, тема підкреслює та унаочнює, що хлопчисько-П'єро персоніфікує мрію Подсекальникова, до якої суспільство лишається «глухим» та байдужим. Відношення людей до мрії Подсекальникова демонструється їхніми діями – створюючи хаотичну ходу, вони забивають дошками хлопця з бейним басом – та одночасно, музикою, яка своїм колоподібним рухом символізує невпинний рух життя. Так мрія Подсекальникова опиняється віч-на-віч з метушливим світом і залишається самотньою та непочутою.

Провідна музична інтонація постановки характеризується амбівалентною природою. З одного боку, її можна віднести до інтонацій емоційного типу. Якщо розібрати її інтервальну складову, знаходимо, що композитор, тричі використовуючи низхідний секундовий хроматичний рух, явно звертається до барочної риторики – фігури ламен-

то. Закріплена за нею семантика скорботи й жалю по відношенню до головного героя вистави на прізвище Подсекальников явно є перебільшенням – гіпертрофованим варіантом вислову його страждань від життєвої рутини. З іншого боку, вузький діапазон, колоподібний рух демонструють жанровість цієї інтонації, викликаючи асоціації з колисковою.

Перша з модифікацій початкової теми звучить одразу, в першій сцені першої дії, яка, за сценарієм, відбувається вночі. У напівтемряві Подсекальников звертається до дружини Марії (актриса М. Струннікова) з проханням про ліверну ковбасу, з якого виростає подружня сварка: Марія звинувачує Семена у невдячності, адже вона разом з мамою завжди про нього піклується і робить все, що він попросить. Докори дружини ображають Семена: нехай його поведінка далека від чоловічої, проте його чоловіче «Его» вражено, і у відповідь він заявляє, що таке турботливе ставлення до нього спричинене бажанням привселюдно підкреслювати, що він безробітний та нікчемний. Цей діалог наштовхує Семена на перші думки про смерть. На фоні цієї сварки звучить ламентозна тема в тембрі флейти в низькому регістрі, з мірним акомпанементом, а повільний її темп затягує розвиток активної дії, вступаючи в протиріччя з поведінкою акторів. Так, інтонаційно, тембрально, темпово створюється образ механічної музичної шкатулки, шарманки – це звуковий образ буденності, сірого, нецікавого життя героя. В подальшому звучанні ця тема починає розширюватись: завдяки секвенційному руху вгору ходи на терцію перетворюються у тритонову-квінтові. Ці зміни мають драматургічне значення, доповнюючи характеристику Подсекальникова. Вони невербально направляють увагу глядача на прояви вольових імпульсів, якими герой намагається хоч якось зіштовхнути своє життя з мертвої точки. Але кожний підйом супроводжується зворотнім низхідним секундовим хроматичним рухом, який дає зрозуміти, що зламати «заведену шарманку» життя видається неможливим. Це пастка, в якій існує герой, а замкнений простір інтонаційного строю музики, яка оформлює театральну дію, стає її символом. І надалі, у побутових епізодах, пов'язаних з Марією та її матір'ю Серафимою, буде використана ця тема буденності.



Кардинальна зміна початкового мотиву продемонстрована в сцені діалогу Семена та його сусіда Олександра Калабушкіна в першій дії. Оскільки Подсекальников вже остаточно вирішив покінчити з життям, то сусід намагається його відмовити від цієї задумки. І під час їхнього запального, суперечливого діалогу, після слів «Хіба я не борюся? Ось, дивіться», Семен підіймає догори книжку «Рекомендації до гри на бейному басі». І одночасно починає звучати вже зовсім інша музика, яка виводить персонажа Подсекальникова з побутової сфери. «Бейний бас – це музика» – говорить Семен. Ця теза вперше відкриває перед глядачами мрію маленької людини, що пов'язана з музикою, а не з бажанням ліверної ковбаси. Музика, ведучи за собою актора, змушує уповільнювати темп його мови, змінювати тон його голосу на більш м'який. Тема мрії Подсекальникова має «магічне» забарвлення завдяки своєму лейттему – тембуру челюсти. Звучання даного інструменту, як образ крихкого, вразливого чарівного світу, викликає темброві та інтонаційні асоціації з темою Феї Драже з балету «Лускунчик» П. Чайковського. Разом з музичним рішенням, загальну атмосферу сцени підкреслює і світлове оформлення. Знову повертається нічний світ, прожектор спрямований тільки на Подсекальникова, який по-дитячому розповідає про свою мрію; музика ж своїм «космічним» звучанням немов запалює по черзі зірки на нічному небі. Все загалом утворює просторову картину космосу, що звучить, близьку за фонікою до творів Е. Артемьєва, а в семантичному плані – універсальне мрію Подсекальникова про музику.

Оскільки перед нами – анекдот, то до надії на втілення мрії має бути антитеза. Нею стає вимога придбати рояль для гри на бейному басі. Так, в одну мить, всі сподівання головного героя руйнуються. Промовляючи слова: «Все розбито... Життя розбито!», – він остаточно розчаровується в тому, що життя прекрасне. Супроводжує емоційний стан героя вже відома глядачам музична тема, але тепер вона звучить у виконанні «померлої мрії» – бейного басу. Його фальшиві, «потворні» звуки вступають у протиріччя з уявленням героя про цей музичний інструмент як недосяжно-прекрасну мрію, що створює комічний ефект. Таким чином, ця сцена вирішується у трагіфарсовому ключі.

Окрему групу складають поховальні музичні теми, які пов'язані з рішенням Подсекальникова вмерти та власне його «вбивством». Величезний монолог Семена про час, сенс життя, людську душу, загробний світ за своєю значимістю є одним зі смислоутворюючих епізодів спектаклю. І, коли рішення вже є остаточним і безповоротним, композитор і режисер вмотивовано вводять одноголосну тему в дзвонівому звучанні. Отже, тембр дзвонів завершує другу дію вистави та на інтуїтивному рівні налаштовує глядача на подальший хід подій.

На цій «дзвонівій» темі майже повністю побудована вся четверта дія вистави, де тему наділено різними функціями. Так, її первинною задачею є створення атмосфери туги та заперечення того, що відбувається насправді. Також музична траурна тема випереджає появу інтелігенції, створюючи її звуковий образ; вона ж вторить внутрішньому стану дружини Подсекальникова. Крім цього, на даному музичному фоні розгортається комічна, з відтінком чорного гумору, сценічна картина. Адже після того, як від стресу знепритомніла Марія, Подсекальников, який весь цей час лежав у труні та зображав мертвеця, несподівано підіймається, щоб озирнутися навколо. Та в цей час на нього дивиться глухонімий хлопець, який також непритомніє – від ляку.

Ще одна тема з «поховальної групи» – траурний марш. Він звучить неодноразово та набуває неабиякого смислового навантаження – супроводжує не тільки поховальну процесію, а й прощальний прихід інтелігенції до Подсекальникова. Банальність цих людей та їхні справжні цінності музика викриває, коли на її фоні вони вимагають від Калабушкіна грошей, з'ясовуючи власні дріб'язкові фінансові справи. В сім'ї трапилося велике нещастя, горе, але для цих людей воно – просто рядова угода за участю людського життя.

З точки зору філософського прочитання сюжету, звертає на себе увагу п'ята дія вистави. Місце дії – кладовище. Подсекальников, підігруючи сценарію інтелігенції, все ще лежить у труні, але він вже не може це витримати через сильне почуття голоду і встає. Перше, що робить Семен – просить поїсти рису і, вгамовуючи свій голод, промовляє останній монолог про те, як він хоче мати просто тихе життя з добрим заробітком. А в цей час, утворюючи смислову арку, знов

звучить тема буденності, яка ніби повертає героя до початкового стану, але вже із зовсім іншим рівнем розуміння ним цінності власного життя. Таким чином, музика підкреслює своєрідну діалектику подій – місце смерті людини стає місцем її переродження.

Окрім вищезгаданих «ламентозних» трансформацій теми, в музиці вистави присутні її інші жанрові варіанти – полька і романс. Полька із тембровим забарвленням банджо та прискореним темпом нагадує циркову музику і здебільшого вирішує такі прикладні задачі, як об'єднання сцен та заповнення часу між діями. Романс, що базується на інтонації «*e-d-e-g-fis-f-e*», є вставним номером, який у сцені, що відбувається в ресторані (третя дія), виконує Клеопатра Максимівна. Він зображує атмосферу застілля. До речі, родзинкою музичного оформлення третьої дії є вихід на сцену самого композитора, Г. Фролова, в ролі ресторанного піаніста. Оскільки ресторан – це той тип місця, де людина може почувати себе досить вільно, то такий прийом безпосереднього контакту композитора з акторами на сцені та публікою в залі дозволяє створити живу, невимушену атмосферу та стає підґрунтям для можливої імпровізації.

Друга музична тема вистави відноситься до її загального плану, а саме, характеризує «інтелігенцію». Мелодичний контур теми запозичений з української народної пісні «Ішла дівча лучками», та, пристосований композитором для розкриття ідеї вистави, нагадує примітивний ліричний вальс, а в поєднанні зі співом її на склад «па», перетворюється на звуковий образ нищого, примітивного, міщанського мислення і засіб викриття вульгарної і непристойної людської поведінки, не вартої душі Подсекальникова. Так створюється антиномія «Подсекальников та інші».

Остання позиція в музичному оформленні «Самогубця», яку ми хочемо акцентувати – цитування ще однієї української народної пісні, «Ой, наступала та чорна хмара». Ця архаїчна пісня про селянську голоту, використана Лесем Курбасом у виставі «Диктатура», виявилася актуальною й досі. Але в його виставі запозичення цієї пісні було мотивовано сюжетом дії. В «Самогубці» ж вона грає роль увертюри до третьої дії в ресторані. Отже, її використання має більш символічну, ніж прикладну, функцію. Тобто, в цьому контексті, свого роду «го-

лотою» виступає інтелігенція, яка гостро негативно ставиться до суспільних подій.

**Висновки.** Підсумовуючи сказане, зазначимо, що вистава «Самогубець» в іронічному ключі торкається такої тематики, як крихкість, нестійкість ідеалів людини в контексті бурхливого часу, її розчарування та компроміси. Автор музичного оформлення вистави, композитор Г. Фролов, винайшов для нього унікальну інтонаційну формулу, яка безумовно спрацює у всіх випадках її використання. Взагалі, композитор небезпідставно вважає, що театральна музика значною мірою втрачає цікавість, якщо звучить поза контекстом. Інтонаційне зерно вистави є її об'єднуючим елементом, звуковим образом її загальної атмосфери, виразом внутрішнього стану її персонажів, контрастним контрапунктом до дії. Ця інтонація в різних трансформаціях проходить через усю виставу: вона ритмічно загострюється, набуваючи гротескових рис, перетворюється на відчайдушну польку, на колискову, танго, романс, траурний марш, набат. Отже, ця тема не втілює принцип лейтмотивності в чистому вигляді, скоріше, композитор відштовхується від теми-зерна та створює її модифікації, змінюючи жанр, характер, темп, оркестровку – все, що можливо змінити. Тому можна говорити і про риси монотематизму в музичному матеріалі спектаклю. Але завжди ця інтонація з'являється ніби прояв у невидимому часопросторі душі нещасної, нікчемної людини, що просто бажає щастя.

Ми не можемо однозначно стверджувати, що музичний компонент вистави зберігає принципи Леся Курбаса в явній, підкреслено-відкритій, формі. Однак його традиція продовжує жити в контексті сучасного театру, відроджуючись опосередковано, зокрема – через свідомі алюзії. Закон «потрійного контрапункту», який викристалізувався за часів Курбаса, тобто тріада – акторське індивідуальне прочитання, музичний компонент вистави, режисерська ідея, – продовжує діяти й підтверджує свою життєздатність у процесі вибудовування концепції вистави.

**Перспективу подальших наукових розвідок** може скласти дослідження музичного виміру драматичної сценічної творчості в XXI столітті, в тому числі музики до інших вистав Харківського академічного

театру драми імені Т. Шевченка, а також ще малодослідженого театрального доробку його діючого талановитого композитора, Г. Фролова.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Гордєєв, С. (2003). *Валентина Чистякова – легенда української сцени*. Харків: ХДАК, 100.
- Єрмакова, Н. (2012). *Березільська культура: Історія, досвід*. Київ: Фенікс, 512.
- Козюренко, Ю. (1986). *Музыкальное оформление спектакля*. Москва: Искусство, 128.
- Курьшева, Т. (1984). *Театральность и музыка*. Москва: Сов. композитор, 200.
- Лабінська, Д. (2012). Музичне в театрі Леся Курбаса. У кн. *Життя і творчість Леся Курбаса*, 266–276. Львів; Київ; Харків: Літопис.
- Лесакова, Н. (2017). Выразительные возможности музыки в драматическом спектакле. *Ярославский педагогический вестник*, 2, 352–355.
- Мацепура, О. (2013). Особливості функціонування музики в сучасному драматичному театрі. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 19–24.
- Осеева, Ю. (2019). Музыкальность и музыкализация драматического театра – история исследований. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, 48, 183–188.
- Таршис, Н. (2010). *Музыка драматического спектакля*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 163.
- Черкашина-Губаренко, М. (2002). Ріхард Вагнер, Лесь Курбас і театр майбутнього. У кн. *Музыка і театр на перехресті епох. Тм. 1–2. Т. 1*, 136–140. Київ: Видавничий центр КНЛУ.
- Kovalchuk, M. (2017). The Archive of the Executed Renaissance. Les Kurbas and the Berezil Theatre: Archive Documents, 1927–1988. *Kyiv-Mohyla humanities journal*, 4, 153–156.
- Nurtazin, Ye. (2013). The Problem of Investigation of Musical as an Independent Theatrical Form. *Proceedings of the International Scientific Conference on Tradition and Reform – Social Reconstruction of Europe, Nov. 07–08, 2013, Bucharest, Romania*, pp. 265–268.

Spagnolo, S. (2017). Touch-less: Wearable music and the score-theatre. *Studies in musical theatre*, 11 (2), 147–164. DOI: 10.1386/smt.11.2.147\_1

**Valeriia Liubchenko**

Teacher of music-theoretical disciplines,  
Children's Art School No. 6, Kharkiv, Ukraine  
e-mail: violetpion@gmail.com  
ORCID 0000-0001-6641-9451

**“SUICIDE” ON THE KHARKIV STAGE: MUSIC AND STAGE  
READING BY S. PASICHNYK – H. FROLOV**

**Statement of the problem.** *The article examines the theatrical heritage of Les Kurbas, the founder of Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre (originally called «Berezil»). Les Kurbas is the reformer of the Ukrainian theater; his theatrical ideas demonstrate a new understanding of the synthesis of the arts. He concentrated his creative aspirations not only on acting, but also on all components of the performance, in particular on music.*

*The paper examines methodically the application of the basic principles of Les Kurbas Theatre – the co-authorship of the director and composer – in Kharkiv theatre. The article also studies the works by H. Frolov – talented Kharkiv composer.*

*The critical legacy dedicated to the works of Les Kurbas does not fully illuminate the uniqueness of his views regarding directing and the originality of the musical language in the genre of dramatic performance (Cherkashyna-Hubarenko, 2002; Hordieiev, 2003; Yermakova, 2012; Labinska, 2012). There are a number of works devoted to the issues of music in theater (Kuryшева, 1984; Kozyurenko, 1986; Tarshis, 2010; Matsepura, 2013; Lesakova, 2017; Oseeva, 2019; Kovalchuk, 2017; Nurtazin, 2013; Spagnolo, 2017).*

**The novelty of our research.** *The paper investigates musical component in the current practice of Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre and creative method of its leading composer H. Frolov.*

**The aim of the article** *is to reveal the interconnection of music with the stage elements of the performance.*

*The study of the stage play “Suicide” in Kharkiv Drama Theater required the implementation a number of scientific approaches: historical and genetic, studying the modern function of music in the analyzed dramatic performance in Kharkiv Drama Theater, the origins of which go back to Kurbas “Berezil”; a comparative analysis, revealing the ways of preserving old traditions in modern performance; genre analysis, investigating the embodiment of the comedy dell’arte in the musical scenes; stylistic analysis, revealing the composer’s thinking in making the director’s decision regarding stagecraft.*

**The presentation of the main material.** *The article analyzes a musical component in the stage performance “Suicide” based on the play by Nikolay Erdman (1928), reinterpreted by our contemporaries – the stage director Stepan Pasichnyk and the composer Henadii Frolov. The work reviews the production itself and the acting troupe. The article outlines the inheritance and development of the traditions in Les Kurbas Theatre regarding the mutual work of the composer and director, aimed at the organic fusion of the stage action and musical accompaniment of the performance.*

**Conclusions.** *Dramaturgical and genre-compositional analyzes of the performance detected such distinctive features of the individual style of H. Frolov as: musical organization of the stage with one intonation, which, depending on the drama, can be flexible and transformative, acquiring new meanings and qualities and thus making the musical development monothematic; unity of the figurative and semantic layers of music with the director’s concept of the performance; transformation of genre features of tragic farce and commedia dell’arte.*

**Key words:** *Stepan Pasichnyk; director’s concept; Henadii Frolov; theatrical music; Les Kurbas’s traditions; musical image of the play; leit-intonation; monothematic development; dramaturgy.*

## REFERENCES

- Cherkashyna-Hubarenko, M. (2002). Richard Wagner, Les Kurbas and the theater of the future. *Music and theater at the crossroads of epochs*, 1, 136–140 [in Ukrainian].
- Hordieiev, S. (2003). *Valentyna Chystiakova – the legend of the Ukrainian scene*. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].

- Kovalchuk, M. (2017). The Archive of the Executed Renaissance. Les Kurbas and the Berezil Theatre: Archive Documents, 1927–1988. *Kyiv-Mohyla humanities journal*, 4, 153–156 [in English].
- Kozyurenko, Yu. (1986). *Musical arrangement of a performance*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Kuryшева, T. (1984). *Theatricality and music*. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Labinska, D. (2012). Music at the Les Kurbas Theater. In *Life and creativity of Les Kurbas*, (pp. 266–276). Lviv; Kiev; Kharkiv: Litopys [in Ukrainian].
- Lesakova, N. (2017). Expressive possibilities of music in a dramatic performance. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, 2, 352–355 [in Russian].
- Matsepura, O. (2013). Features of music functioning in modern drama theater. *Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts*, 4, 19–24 [in Ukrainian].
- Nurtazin, Ye. (2013). The Problem of Investigation of Musical as an Independent Theatrical Form. *Proceedings of the International Scientific Conference on Tradition and Reform – Social Reconstruction of Europe, Nov. 07–08, 2013, Bucharest, Romania*, pp. 265–268 [in English].
- Oseeva, Yu. (2019). Musicality and Musicalization of Drama Theater – A History of Research. *Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts*, 48, 183–188 [in Russian].
- Spagnolo, S. (2017). Touch-less: Wearable music and the score-theatre. *Studies in musical theatre*, 11 (2), 147–164. DOI: 10.1386/smt.11.2.147\_1 [in English].
- Tarshis, N. (2010). *Music of drama spectacle*. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya akademiya teatralnogo iskusstva [in Russian].
- Yermakova, N. (2012). *Berezil culture: History, experience*. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17 вересня 2021 р.