

*Олена КОВАЛЬЧУК*  
*старший науковий співробітник ІПСМ,*  
*канд. мистецтвознав., доц.*

## **ФРАНЦУЗЬКА СКЛАДОВА В ПРОЦЕСАХ РОЗВИТКУ СЦЕНИ І СЦЕНОГРАФІЇ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХІХ–ХХ СТОЛІТТЯ**

У ХХ столітті, сповненому глобальними протиріччями і технічним прогресом, сценографія, як частина загальнокультурного процесу, переживала свої кардинально-незворотні пластичні революції. Все відбувалося у нерозривному зв'язку із багатьма явищами художньої культури нового часового відрізка. Заявляв про себе не обмежений потяг митців до новаторства, підкріплений авангардними пошуками в образотворчому мистецтві, літературі, кінематографії. У на межі ХІХ–ХХ ст. народилася нова сценічна професія — режисура та нова драма. Твори Г. Ібсена, Г. Гауптмана, М. Метерлінка, А. Чехова активно стимулювали та багато в чому диктували сутність і напрями багатьох новаторських процесів. Щодо режисури, то театральне мистецтво цього періоду «...являє собою потужну творчу лабораторію, демонструючи інтенсивне експериментування у найрізноманітніших напрямках. Саме у площині театральної культури кінця ХІХ — початку ХХ століття формується принципово новий тип режисера, ідеї якого спрямовані не тільки на відозміни театральної естетики, а, насамперед — на пошуки оригінальних підходів у розбудові власної естетико-художньої моделі театру» [5, с. 5].

У театральньо-декораційному оформленні європейський театр останньої чверті ХІХ — початку ХХ ст. намагався реформувати не лише застарілі канони театральної мальованої образотворчості і натуралістичну статичність сценічних павільйонів, а й трансформувати архітектуру простору сцени, наповнити його новою пластикою й новими фактурами, а також, згадавши традиції, прилаштувати для театральних експериментів будь-який простір поза межами театральних будівель.

Кардинальні зміни в рішенні сцени і сценічного простору почалися в експериментах видатних західноєвропейських режисерів і художників першої половини ХХ століття — А. Аппія, Г. Крега, Г. Фукса, Вс. Мейєрхольда, Е. Піскатора, Б. Брехта. На відміну

традиційного театрального-декораційного методу живописних декорацій попереднього періоду, з їхнім побутовизмом і оповідальністю, реформатори сцени пропонували кардинально нове осмислення можливостей сцени і функцій трьохмірності простору, вводили на сцену конструкції та екрани, розкривали дієву пластичну образність костюма, переглядали художні функції і можливості світла. Тим самим було відкрито арсенал способів більш пристосованих до відтворення концепції людини ХХ століття і її трагічних взаємовідносин з навколишнім світом. Особливе місце в цьому процесі відведено цілій плеяді французьких режисерів і художників, чиї розроблення йшли в руслі загальноєвропейських театральних пошуків, а іноді випереджали свій час, значно впливаючи на нього.

Для багатьох цінувальників мистецтва і театральної критики другої половини ХІХ століття французький театр втратив свої колишні лідерські позиції, применшив соціальні й моральні функції, став джерелом розваги і сльозливої сентиментальності. В першому театрі країни — Комеді Франсез наступає застій, що презентує нестабільність театральної ситуації в країні в цілому. Потурання смакам буржуазної публіки, страх перед новими ідеями гальмують поступальний розвиток, а павільйонні декорації на сцені нерідко перетворюються в демонстрацію модних меблів. На сценічному майданчику продовжувалося панування мальованої декорації, хоча «...провідні театральні художники періоду 1852–1900 рр. — це не Дега, Мане, Сезанн чи Бенуар, це педантичні та чесні декоратори-ремесники. Вони кроють і розфарбовують бічні лаштунки та задники у відповідності із законами театрального декораційного мистецтва, які не мають вже нічого спільного зі своїм італійським прототипом, хоча скрупульозним декораторам і здається, що вони це мистецтво вдосконалюють. Ці «декоратори» малюють на полотні перспективи вулиць, площ і навіть цілі села» [8, с. ХХІ]. Драматургія і театр безнадійно відставали від активних процесів і пошуків, що відбувалися в реалістичній літературі або в образотворчому мистецтві, яке впевнено розвивалося від реалізму до імпресіонізму і постімпресіонізму. Тому не дивно, що одним з перших, хто наполягав на необхідності кардинальної реформи французької сцени був письменник Еміль Золя, а серед «групи підтримки» майбутніх реформаторів сцени нерідко зустрічаємо імена провідних художників.

Свої раздуми про гостре відставання театральної драматургії та театру від розвитку сучасної їй французької літератури, Е. Золя обнародував у серії теоретичних статей, опублікованих на сторін-

ках «Общественного блага» і «Вольтера» в 1876–1880 рр. Автор стверджував, що драма має представляти образи світу і суспільства («кусок життя») у неприкрашеному вигляді, в усій їх життєвої складності і в усіх аспектах людського буття. Театр мав позбутися страхів і небажання доторкнутися до проблем реального життя, до того, про що до цих пір на публиці не говорилося. Золя критично відгукнувся про застарілу манеру акторської гри і категорично вимагав перегляду функцій оформлення у виставі. На думку автора, головна роль декорацій має полягати в тому, щоб найповніше, практично з документальною точністю виявити і змалювати навколишнє середовище, якомога реальніше презентувати соціальні, моральні та релігійні аспекти життя героя. Золя підкреслював, що «...сучасні постаті, індивідуалізовані, які діють під владою оточуючих впливів, живуть нашим життям, були б смішними при декораціях XVII століття. Вони сідають, і їм потрібні крісла; вони пишуть, і їм потрібні столи; вони лягають, вдягаються, їдять, зігріваються, і їм потрібна повна обстановка». [6, с. 62]. У спектаклі обов'язково має бути тісний зв'язок реалістичного природного оточення з діями, що відбуваються на сцені і оформлення при цьому має бути підпорядковане драмі: «...точні декорації необхідні, оскільки вони розширюють частину драми, вводячи в театр саму природу та її вплив на людину». В цьому просторі, наголошував Е. Золя «...людина — найголовніше, до неї має приводити загальний підсумок; реальні декорації служать для того, щоб зробити людину реальнішою, щоб поставити її перед глядачем у властиве їй середовище...». [6, с. 63]. Разом з тим письменник застерігав від спрощено-примітивного підходу до театрального оформлення: «...Було б безглуздя думати, що можливо переносити справжню природу на кон, ставити справжні дерева, справжні будинки, освітлені справжнім сонцем». [6, с. 62].

Особо суворо Золя викривав безсторонність критики і публіки до непомірної розкоші костюмів акторів, модні фасони яких, нерідко, не мають ніякого стосунку до дії, що відбувається на сцені: «На другій день після вистави преса стільки ж займається костюмами, скільки і самою п'єсою. Це призводить до того, що починають майструвати п'єси заради влаштування виставки костюмів. Паризькі театри насилують істину, вдягають жінок провінційних буржуа, як герцогинь, або ж вводять у п'єсу кокетку з єдиною метою — розважити публіку шерхотом шовку і оксамиту». [6, с. 63]. Розвиваючи думку, автор запитує: «...Як наважитися поставити п'єсу, дія якої відбувається у середовищі дрібної буржуазії, або,

в середовищі дрібних торговців, або в гущі народній, коли публіка що б то не стало вимагає туалету вартістю в п'ять — шість тисяч франків...» [6, с. 78]. Згодом, нова драма на деякий час витіснить зі сцени поверхову сюжетність і пов'язану з ними фальшиву розкіш. Реалізм привнесе на сценічні майданчики Франції жорсткі проблеми життя та реальний побут найбідніших верств суспільства, не цураючись злиднів і спідньої білизни. Згодом, з'явиться людина, яка напише: «Найбільшою радістю мого життя є те, що я виявився спроможним служити ідеям Золя як добрий солдат.» [6, с. 84]. Андре Антуан зуміє суттєво похитнути неприступну стіну театральної зашкарублості, майже на десяток років випередивши пошуки Московського Художнього театру. Він «...з такою силою ударив по театральній рутині, що відгуки цього удару прокотилися по всьому світу» [10, с. 10].

Вільний театр Андре Антуана відкрився 30 березня 1887 р. Його засновники проголошували відмову від традиційних стереотипів театру Комеді Франсез і численних комерційних вистав театрів паризьких бульварів. Програмні засади — новизна репертуару і сценічного оформлення. Театр пропагував правдивість у відтворенні реального життя на сцені і реальність того середовища, в якому існують люди: «Співробітники Вільного театру мріяли побудувати мистецтво театру на досвіді й спостереженні, спираючись на вивчення “людських документів”. Вони розвінчували уявлення про театр, як про “таємницю”, яка відкривається тільки для “посвячених”, вони не приймали салонну красивість і нудно-солодку вихолощеність бульварних театрів...» [6, с. 79].

Організатор театру — Андре Антуан, переїхавши до Парижа, працював у книжковій крамниці, пізніше — у газовому товаристві, проходив військову службу в Африці. Шукаючи змоги відвідувати театр, стає «клакером», потім статистом. Людина, пристрасно закохана в театр, на той момент — службовець газової компанії і за сумісництвом актер-любитель. Він уважно вивчав гру акторів Комеді Франсез, але провалює вступні іспити до Консерваторії. Відвідуючи після роботи театри, Антуан гостро відчував необхідність театального оновлення, наближення театру до життя з його реальними проблемами: «Театральний світ, директори, знамениті актери тримались за минуле, перевірене успіхами і вигодами. Таким чином, ніколи ще не було більш цікавої ситуації: попереднє покоління, яке видихалося, але ще сильне круговою порукою, і віч на віч з ним — молодь, незброєна, але яка нетерпляче рвалася у бій.

Бої, вже виграні в сфері роману натуралістами, а в живописі — імпресіоністами, в музиці — вагнеристами, повинні були розігратися і в театрі», — запишет А. Антуан в своїй книзі [1, с. 4–5].

Він жадно вбирав усе, що відбувалося довкола: «Час від часу двері Школи образотворчих мистецтв відчинялись перед відвідувачами влаштованих там виставок, виставки картин Мане, нещодавно померлого, ретроспективні виставки Анрі Реньйо... або конкурсні виставки на Римську премію... Бої, що розігралися довкола “Олимпії”, привели мене до Золя, котрий був її невтомним захисником. Анрі Реньйо вселив у мене пристрасний інтерес до Сходу... Нарешті, невелика зала, де були картини колишніх лауреатів, удостоєних Римської премії, своїми класичними сюжетами наполегливо кидали виклик конкуруючим художникам, привела мене к міфології, до історії Греції та Риму; цей же період був часом пристрасного вивчення Лувра, Люксембурга, всіх паризьких музеїв. І, нарешті, випадково було дано мені в руки керівну нитку, необхідну, щоб розібратися в усьому цьому хаосі: потрапивши якось на лекцію Тена по історії мистецтв і вже не пропускав жодної його доповіді. Потім прийшла черга бібліотек...» [1, с. 8–9].

Організаторська та артистична діяльність режисера розпочалася із знайомства з аматорським театральним гуртком. Один з товаришів Антуана по службі брав участь у любительському об'єднанні «Галльського гуртка», яке щомісяця давало невеликі вистави. Галльський гурток здав Антуану в аренду своє приміщення. Режисер починає працювати із групою артистів-аматорів, які збиралися по суботам увечорі «...на вулиці Равіньян, у майстерні Жана Норо, учня Г. Курбе. Приміщення — дерев'яна будівля, дуже схожа на сибірську хату» [1, с. 16]. Після перших зустрічей стає зрозумілим, що непристосоване для репетицій приміщення, доведеться поміняти: «Коли я був зовсім у відчаї, я відкопав на вулиці де з'Аббес поблизу проїзду Елізе де Боз'Ар, у погрібці виноторговця маленьку залу з більярдом у глибині проходу, яку власник погодився вечорами, з восьми з половиною до півночі, освітлювати скромним газовим ріжком, щоб ми могли репетирувати. ...В цьому відношенні все було б цілком благополучно, як би величезний більярд не займав центр нашого репетиційного приміщення. Найдивніший намір займатися побудуванням мізансцен (якщо те, що ми робимо можна назвати цим словом) у вузкому проході, що залишився між стінами і довгими сторонами більярда, котрий справді є найбільшим більярдом, котрий я коли небудь бачив...» [1, с. 18, 19–20].



«Земля» Е. Золя. Театр Антуанан. 1900

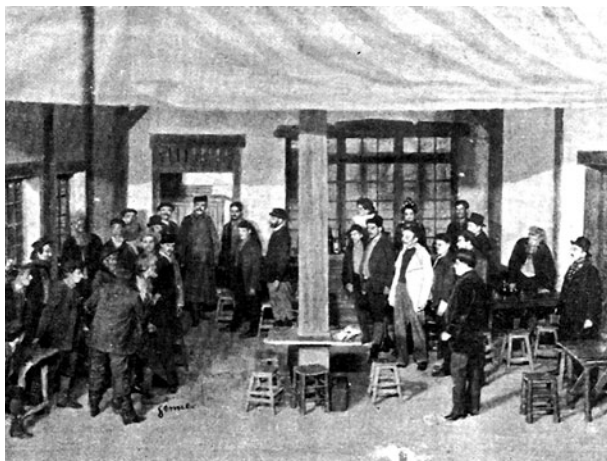
Е. Мане. Портрет Е. Золя. 1868

Як би там не було, 30 березня 1887 р. в темному маленькому театрі, розрахованому не більш як на 400 глядачів, у пасажі Елизе де Боз'Ар на Монмартрі відбулася прем'єра. Великий вплив на Антуана мав гурток письменників, який об'єднувався довкола Е. Золя, А. Доде та ін, але спочатку режисер свідомо шукає для постановки або п'єси молодих авторів, яких ніде не ставили, або твори відомих драматургів, відхилені іншими театрами. На першій виставі було представлено чотири одноактні п'єси, згодом у Вільному театрі поставлять «Владу темряви» Л. Толстого, «Нахлібника» І. Тургенєва, «Привідів», «Дику качку» Г. Ібсена, «Фрекен Юлію» Ю. А. Стриндберга, «Ткачів» Г. Гауптмана тощо.

В театрі Антуана ставили п'єси не тільки натуралістів. Сам режисер наполягав, що його театр відчиняє двері для авторів усіх шкіл і напрямів. «Протягом першого сезону Антуан залучає до співробітництва поетів-«парнасців» і «неоромантиків», ставить віршовані п'єси Теодора де Банвіля («Поцілунок»), Катюля Мендеса («Дружина Табарена», «Королева Фіаметта») і Еміля Бержера («Бергамська ніч»). Допускає на сцену віршовані п'єси, занурюючи глядача в сферу казки і фантастики. Траплялися і п'єси з релігійною тематикою — містерія у віршах Рудолфа Дарзанса «Кохана Христа» (1888). Подібні п'єси знаменували перехід французької інтелігенції від знань до віри і містики» [6, с. 88–89]. Таким чином Антуан нама-



А. Антуан



«Ткачі» Г. Гауптмана. Вільний театр А. Антуана. 1896

гався зберегти позицію режисера-новатора, який займає нейтральну позицію по відношенню до існуючих протидоборчих течій і разом з тим, відкритим до того нового, що у майбутньому з'являтиметься у творчості молодих.

Антуан продовжує працювати із «документальною» п'єсою. Він відтворює на сцені «фрагменти життя», «людський документ» з ретельним відбором і вивченням середовища. Спочатку в театрі ставили невеличкі п'єси, а великі трьохактні п'єси розділяли на серію розрізаних картин. У подальшому розвитку Вільного театру початкове вималювання зовнішніх факторів і детальне заглиблення у характеристику побуту поступляється місцем поглибленому психологічному аналізу характерів. В цьому відношенні особливий резонанс і величезний успіх мала постановка п'єси Л. Толстого «Влада темряви» (10 лютого 1888 р.). Одразу після прем'єри, довкола театру почалася активна театральна і критична дискусія. Критики відзначали природність вистави, вітали відсутність прикрас і фальші, які нерідко були притаманні французьким театрам. Преса констатувала, що у виставі вперше на французькій сцені можна побачити декорації та костюми, які запозичені з повсякденного російського побуту. «Влада темряви» йшла з меблюванням і реквізитами, які доставляли йому російські емігранти з власних осель [6, с. 82–83].

На початку театральної діяльності А. Антуана випадки подібних залучань були непоодинокими. У своєму щоденнику 27 березня 1887 р. режисер запишет: «Сьогодні вранці я був украй засмучений, що не маю змоги взяти напрокат необхідні для спектакля мебелі та аксесуари. Моя мати, якій я розповів все це, дозволяє мені скористатися меблями її ідальні — стільцями і обіднім столом — для зображення приміщення м'ясника в Жаке Дамур; близько п'яти годин дня закінчивши роботу в конторі, ... я беру напрокат ручний візок і сам везу наші меблі вздовж бульвара Рошешуар, від вулиці Дельта до проїзду Елізе де Боз'Ар» [1, с. 22]. Оточуюче середовище на сценічному майданчику Вільного театру не завжди була нейтрально-побутовим. У деяких виставах Антуан, намагаючись досягти максимального впливу на глядачів, удається до грубих натуралістичних деталей. Для характеристики середовища м'ясників у постановці п'єси «М'ясники» він розвішує на сцені справжні м'ясні туші, що одразу викликало чимало розмов і жвавих дискусій.

У наступних постановках Антуан утвердив і удосконалив новий підхід до режисури, акторської гри, театрального оформлення. Мальовані декорації, на думку режисера, були несумісними із природністю, тому в театрі Антуана культивувалася сцена-коробка — кімнату зі стінами и стелею. Повторюючи думку Золя, він стверджує, що декорація — це те саме, що описання в романі. «Хіба в сучасних творах, спрямованих до правди і до натуралізму, в якому теорія «середовища» і впливу зовнішніх обставин посіли настільки широке місце, декорації не є невід'ємним доповненням твору? ...Хіба вони не є своєю рідною експозицією сюжету? В новий театр, призначений для реалістичних п'єс, слід не боятись вводити асиметричні декоративні картини, різноманітні, що відповідають приміщенням, у яких ми насправді живемо. Треба геть знищити куліси і все штучне обрамлення, яке порушує правдоподібні картини в тих сценах, дія яких розігрується під відкритим небом. Декорації нового театру, виконані художниками, які працюють іншими методами, ніж попередні декоратори, створювали би враження життя, природи і надзвичайної свіжості» [6, с. 95–96]. Антуан хотів, щоб його сцена була реальністю настільки, наскільки це можливо з міцними трьохмірними меблями, він намагався, щоб у глядача в ході вистави виникало відчуття сопричасності дії. При фронтальному положенні павільйону глядачі спостерігали за людьми, які жили своїм життям, ніби крізь скло. У випадках, коли сцена являла собою дві стіни в кутку кімнати, у глядача створювалася враження того, що він стежить за дією з її іншого кутка.



Вводячи на контрастах освітлення сценічного простору, Антуан гасить світло рампи. У виставі «Смерть герцога Ангієнського» військова рада засідає у залі Венеційського замку при неясному світлі чотирьох ліхтарів, що стоять на довгому столі. «Цей ефект був настільки новим і настільки несподіваним, що всі про нього говорять», — записує Антуан у свій щоденник після вистави [6, с. 99]. Зал занурений у темряву і сцена освітлена слабким світлом ліхтарів — контрасти, що посилюють тривожні настрої у третьому акті «Ткачів». Критики визначають наявність ефектів імпресіонізму. Сцена засідання суду в п'єсі «Дівця Еліза» (по роману Гонкура) так само відбувається вночі. «В глибині сцени видно судів у червоних мантиях, і оскільки лампи поставлені перед ними, то світло падає назад, на ці червоні мантиї, і яскраво освітлює їх. Дванадцять присяжних справа, лавки захисту зліва і натовп адвокатів у чорних мантиях, які теснилися за барером, залишилися у півтемряві, і цей контрастний ефект дуже цікавий своїм живописом» [6, с. 99]. У процесі своєї творчої еволюції, Антуан відмовляється від спрощеного ефекту відтворення побутової реальності і розробляє світлові ефекти імпресіонізму.

І хоча пізніш театральний гурток, що іменував себе Вільним театром переїхав у нове приміщення на триста п'ятдесят глядацьких місць у кварталі Монпарнас, режисер мріяв про власне приміщення, де б можна було б продемонструвати давно назрілі театральні реформи. На думку режисера паризькі театральні зали вкрай незручні, тому разом із архітектором Гранп'єром, Антуан створює проект театру і плани театральної зали. Перша умова — цей театр мав бути загальнодоступним. Для художнього театру, має бути споруджене новий будинок, в якому будуть ліквідовані балкони, бокові місця, ложи і бенуари. Категоричне ставлення до останніх виходило із точного розрахунку: з 1200 глядачів, які перебувають в театрі, тільки 600 можуть побачити гру актерів, а приблизно до 400 людей взагалі нічого нечують. Головний простір — амфітеатр на 800–1000 чоловік. Двері автоматично закривають одразу ж після початку спектакля, тож ті, що запізнилися не будуть заважати глядачам і акторам. Плани театру Антуана було складено і вони одержали схвалення з боку будівельника Ейфелевої вежі — інженера Ейфеля. Нажаль, проект не було здійснено, але виставлені Антуаном умови містять ті вимоги, над якими в подальшому працюватимуть наступні покоління театральних реформаторів [1, с. 145].

Антуан керував Вільним театром 7 сезонів з 1887 по 1895 р. Потім передав театр Ларошелю, допоки з 1896 р. діяльність театру не зупинилась остаточно. Вплив Вільного театру був настільки великий, що у 1896 р. Антуан став одним з режисерів національного театру Одеон. В 1900 р. він був удостоєний ордена Почесного Легіону. Театр гастролював по Франції, Бельгії, Італії, Англії. У 1894 р. театр був у Німеччині, де на зразок Вільного театру виник Вільний театр Отто Брама в Берліне (1889), незалежний театр у Лондоні (1891), в роботі якого брав участь Бернард Шоу. У 1897 р. Антуан здійснив велику гастрольну поїздку с групою актеров Європою, відвідавши Петербург, Москву, Київ, Одесу.

Він відкрив естетику натуралістичного театру з його головним принципом — сцена цілком адекватна і в житті, і в декораціях. В спектаклях Антуана в деталях відтворено побут повсякденного життя, застосовували інтер'єрні декорації павільйонного типу. Аксесуари, обстановка, костюми, привносили на сцену безпосередньо з життя. Освітлення максимально наближено до того, яким воно було в реальності. В перші роки роботи Вільного театру режиссер відмовлявся від допомоги художника, віддаючи перевагу керуванню процесом самостійно. Для того щоб показати фрагмент з життя, розмістити в просторі сценічного майданчика меблі, побудувати пластичні мізансцени, вивести на сцену акторів, вдягнених у побутові костюми, художник взагалі був не потрібен. Присутність живописних декорацій на сцені, а інших на той час просто не існувало, лише псувало загальну картину. Режисер вистави, в даному випадку органічно виконував, окрім своїх функцій, ще й завдання створення павільйонно-побутової вибудови на сценічному майданчику.

Для свого часу ця матеріальність і натуралістична правдивість були новиною, проривом. «Роль Антуана і його вплив на розвиток світового театру колосальні. Він розірвав вузькі тематичні рамки салонного репертуару, нагадавши, що існує життя за межами віталень і спалень. Він привніс на французьку сцену дихання сучасності, драматургію Л. Тостого, Г. Ібсена, Й. А. Стриндберга, Б. Бйорнсона, Г. Гауптмана. Антуан виконав важливе художнє завдання — зруйнував умовні театральні канони, порушив питання про правильне сценічне самопочуття актора, про виразність мізансцени, про атмосферу спектакля. Але в самій Франції Антуану не вдалося викликати до життя велику драматургію і зробити рух масовим. Антуанівський реалізм, сильно замешаний на натуралістичних дріжжах, відштовхнув режисерів наступних призовів» [10, с. 11].

Театральний діяч-початківець Люньє-По був актором, який здобув спеціальну освіту. В 1888 р. він поступив у Консерваторію одночасно став грати у вільному театрі Антуана. В 1890 році він об'єднався з поетом Полем Фором, щоб разом повстати і проти комерціалізації, що заповонила сцени французького театру, і проти сценічного натуралізму, звинив його у великій матеріальності, відсутності високого ідеалу великій залежності від поодинокого факту. У відповідь символісти представили «ідеалістичний театр» — зразок поетичних символів, зникаючої трепетної мрії та одухотворено уяви. Віднині зі сцени забирали не тільки грубу побутову реальність, з усім відомими побутовими інтер'єрами і екстер'єрами, з речами, доставленими особистих віталень, але й взагалі все, що могло вести до життєвої правдоподібності. Черпаючи натхнення у поетичній символіці музики, в натхненній одухотвореності поезії, французькі символісти запропонували наповнити реальную коробку сценічного простору дивно-химерними декораціями. Вони прагнули за допомогою сукон і світла дематеріалізувати сценічний простір. Художники створювали декорації-панно, покликані вести глядачів у світ мрії, пробудити в глядачів відчуття поетичного образу. З небувальим досі ентузіазмом діячі символічного театру ліпили нематеріальність образної форми, гранічно використовуючи можливості світла та кольору. «Поети і художники, закохані в театр, але далекі від нього, кидали на сцену море фарб, віршів, фантазії...» [10, с. 13].

М. Метерлінк довірив Люньє-По світову прем'єру своєї нової п'єси «Пелеас і Мелісанда» і навіть запропонував кольорове рішення костюмів. Показ п'єси намічали на 17 травня 1893 р. в Бюфф-дю-Нор у Парижі. «Постановка викликала великий інтерес — персонажі велично і повільно, ніби уві сні, рухались серед прекрасних стилізованих декорацій» [7, с. 358]. При постановці «Пелеаса та Мелісанди» від акторів вимагали, щоб їхні жести і пози відповідали релігійному живопису Середньовіччя, картині П. Мемлінга «Рака св. Урсули». Одночасно Метерлінк наполягав, щоб костюми, створені за зразком фламандських «примітивів» гармонічно поєднувалися із декораціями (худ. Поль Фоглер). Запропонована стилізація костюмів і декорацій, поз і жестів акторів знімала будь-який натяк на конкретну реальність і переносила глядачів у царство мрії та поетичних сновидінь.

Після цього 5 жовтня 1893 р. було відкрито «храм символістської драми — Театр Евр. Найгучнішою постановкою нового колективу стала п'єса «Король Убю» Альфреда Жаррі (грудень 1896 р.). Артур Саймондс — захісник символізму в Британії написав про

оформлення сценічного майданчика: «Декорації зображували умовно, по-дитячому, одночасно приміщення і те, що було за його стінами, одразу й тропінки, і середню смугу, і арктичну зону... Зліва було намальоване ліжко, а поряд з ним — голе дерево і падаючий сніг. Справа були пальми» [7, с. 359]. Передня завіса була відсутня, камінь, який стояв у глибині сцени, міг раптово розкривався та перетворювався на двері, через які входили актори, таким чином, декорації зазнавали певних трансформацій у виставі, що підкреслювало гротескний задум постановки.

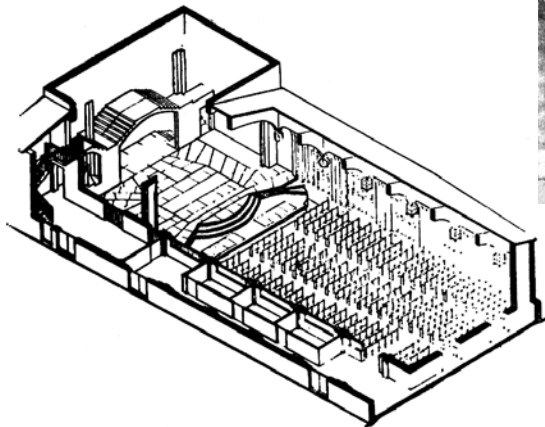
Люнье-По активно залучав у свій театр провідних художників кінця XIX — початку XX ст. Переважно це були художники-імпресіоністи, постімпресіоністи та символісти. Моріс Дені пише декорації для «Там всередині» Метерлінка, прерафаеліт Берн Джонс створює ескізи костюмів для фієрія «Спляча красуня, Тулуз-Лотрек працює над оформленням для «Глиняної коляски» Калі даси, а норвежці Ф. Таулоу та Едвард Мунк запрошуються на постановку «Пера Гюнта» Ібсена.

Французька критика, особливо Леон Муссінак, автор книги з питань театральної декораційної мистецтва на рубежі XIX–XX ст., вказував на те, що у Франції були знайдені й застосовані ті принципи умовного декораційного оформлення, які пізніше створили величезний успіх «руських сезонів» у Парижі (1909–1910). «Спрощені декорації, відбір пластичних елементів, необхідних у кожній сцені для створення атмосфери, стилізація та повна гармонія декорації та костюмів, відмова від ілюзорної сцени — ці принципи вибудови вистави, — на думку критика, — були знайдені в маленьких експериментальних театрах Парижа 90-х років» [6, с. 119].

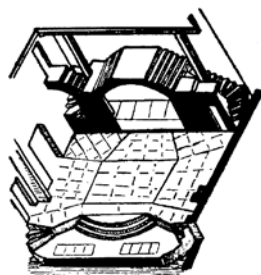
Наступним етапом мали бути зміни архітектури сцени та вироблення принципу єдиної сценичної установки. За рік до початку Першої Світової війни в Парижі виникає Театр «Старого голуб'ятника». Організував його Жан Копо, тісно зв'язаний із групою журналу «Ля нувелль ревью франсез». У маніфесті театру Копо говорить: «Нестримна індустріалізація, яка з кожним днем все цинічніше знижує французький театр та відвертає від нього культурну частину глядачів; ...всюди трухлявість, безлад, не дисциплінованість, невігластво і глупство, зневага до справді творчого художника, ненависть до краси; продукція все більш бездушна і безглузда критика, все більш співчутлива їй, смаки публіки, все більш збитої зі шляху, — все це обурює нас і водночас надає нам сили для боротьби» [6, с. 126–127].



*Ж. Вілар та М. Казарес. «Макбет»  
В. Шекспіра. Ж. Вілар. «Річард II»  
В. Шекспіра*



*А. Жубе перед макетом сценічної установки театру  
«Старий голуб'ятник» у Нью-Йорку. 1918.  
Театр «Старий голуб'ятник». Аксонометричне крес-  
лення сцени та залу (зверху) та проект реконструкції  
сцени Жака Копо та Луї Жубе (праворуч). 1919–1924*



У 1913 р. на паризьких вулицях з'явилися перші афіші Театру «Старого голуб'ятника», режисер якого Жак Копо починає з того, що відмовляється від декорацій взагалі й переходить до умовного позначення конкретних місць дії за допомогою мінімуму засобів світлом, кольоровими завісами багатьма, тільки найнеобхіднішими (перш за все функціонально) предметами [3, с. 149].

Світова війна обриває діяльність Театру «Старого голуб'ятника» і театр зачиняється. Французький уряд посилає трупу в Америку і в 1917–1919 рр., де Копо грає у Нью-Йорку. Наступний крок він зробить на початку 1920-х. Повернувшись у Париж, режисер вибудовує для своїх вистав театральну залу, в якій простір сцени проєктують у формі єдиної установки (автор архітектурного проєкту — Л. Жуве). На ньому вибудовують трьохвимірну архітектурну споруду, яка дозволяє ставити різні вистави шляхом часткової зміни архітектурних частин сцени. Основний ігровий майданчик — величезний, висунутий у глядачевій зал просцениум. Використовуючи його режисер прагнув повністю знищити бар'єр між сценою і глядачем. Звичайно, подібний простір не був розрахований на звичні мальовані або павільйонні декорації. Замість них — Л. Жуве запропонував прості засоби для кріплення занавісів або легких рам, що дозволяло, швидко і, не перериваючи дію виставі, змінювати образні враження. В глибині сцени розташовувалася арка з площадкою нагорі й сходами, що вели на другий поверх. Завдяки цьому дія могла відбуватися на різних рівнях. В цілому виникав образ спокійної, врівноваженої архітектурної вибудови, яка невимушено могла змінювати нюанси власної конструкції протягом вистави. Архітектура сцени, трансформована або доповнена тими чи іншими елементами, могла виконувати різні «ролі». У ній відчувалася образна прозорість і відкритість для трансформацій у часі. Критики одразу ж помітили, що архітектура сцени, віддалено нагадувала античну і, разом з тим, асоціювалася з пошуками конструктивістів ХХ століття. За аркою розташовано придумані Жуве прожектори, що оберталися і автоматично змінювали світло. Окремі сценічні предмети — решітка, балкон, занавіс, вікно, дерево давали змогу без детального відтворення реалій легко спрямувати фантазію глядача. Так, у постановці Ж. Копо «Смерть Спарти» Ж. Шленберже (1921), за допомогою архітектури сценічної вибудови «Л. Жуве акцентував монументальність об'ємних форм, важкість низьких склепінь, глуху чорноту промів, повільність ритмів підйомів-спусків на сходах» [3, с. 394].

У 1950-і у Франції відбулися суттєві зміни, спрямовані до оновлення сценічної мови. Сталося це завдяки, з одного боку Ж. Вілару та його художнику Л. Жискіа, а з іншого, під впливом Берлінер Ансамблю, якій гастролював у Парижі в середині 1950-х [4, с. 100]. Слідом за Копо і Рейнгардтом французький актор і режисер Жан Вілар переніс готовий спектакль за межі театрального приміщення, прив'язуючи сценічне рішення до архітектурно-історичної пам'ятки. Сценічною площадкою у цьому випадку став Парадний двір Папського палацу у Авіньйоні, історична атмосфера і фактурність якого були головною домінантою образного оточення.

Феодальний замок на території Авіньйона був побудований у 1334–1352 рр. Це одна з наймогутніших споруд свого часу, яка була одночасно фортецею, палацом і церквою. Загальна площа будівлі — 15 тисяч квадратних метрів. До нашого часу збереглися не тільки елементи архітектурного ансамблю, але і фрагменти фресок італійських і французьких художників XIV століття. Голі стіни палацу буквально очаровують, вони немов випромінюють строгість і величність, що є чудовим фоном для театральної дії, свого роду «живими декораціями».

Авіньйон неодноразово привертав до себе увагу художників і поетів. В 1947 р. поет Рене Шар організовує в папському палаці виставку робіт відомих французьких живописців: А. Матісса, П. Пікассо, Г. Міро, М. Ернста та ін. Живописець Жорж Брак, який любив і тонко відчував історичну атмосферу Авіньйона, вважав, що якщо повішена на його стіни картина не загубиться, то вона витримає випробування часом. Брак згадував, як він приходив сюди з Пікассо і «...закінчивши роботу вони бродили навколо наполовину покинутого палацу, захоплювалися кам'яними стінами і прагнули уявити собі, як виглядали б на цих стінах їх картини, уявляли тут свої майбутні виставки і незмінно сміялися над грандіозністю своїх планів» [12, с. 13].

Ситуація змінюється у 1950-х. Заперечуючи інтелектуальну зарозумілість французького театру Ж. Вілар мріяв повернути на сцену нестримну енергію дії, справжність відчуття життя, плоть і кров реальності, захоплюючий дух пристрасті, героя — безумця, прагнучого пізнати світ, не боячись болі та страждань. «Для цього, — говорив Ж. Вілар у своєму інтерв'ю журналу “Ревю інтернаціональ де театр”, — нам, акторам і постановникам, було необхідно повернутися до початкових умов гри, до помостів, повітря, неба, каменя, і до того, щоб запропонувати це видовище публіці, яка складається з представників всіх класів, всіх соціальних горизонтів» [9, с. 29].

Реалізуючи свою ідею, головним художником Авіньйонських фестивалів Вілар обирає Леона Жискіа. Вибір був не випадковим. Митці разом працювали над деякими виставами ще у 1940-х і режисер знав, що Жискіа був не тільки чудовим живописцем, але і професійно розбирався в історії образотворчого мистецтва, написав монографію про французьких примитивістів і, крім того художник мав свої чіткі історичні уподобання, захоплюючись живописом пізнього середньовіччя і романським стилем, що в реаліях Авіньйона було визначальним. В свою чергу, «...для такого художник як Жискіа, Авіньйон виявився чудовою можливістю розробити нові принципи співвідношення колірною і архітектурною рішенням спектаклю в природних декораціях Папського палацу» [19, с. 32]. Художник отримав можливість відтворити світ шекспірівських персонажів в середовищі, наближеному до того, в якому вони могли існувати, відпрацьовуючи прийоми умовного лаконічно-фрагментарного оформлення.

В оточуючих акторів просторі однією своєю присутність грала жорстка енергетична та образна сила історичної будівлі. Сцена, побудована саперним батальйоном, обладнана нескінченним переплетенням балок, бочок та дротів, мала дивний вигляд. Покриті рогожею, ці елементи, як і дерев'яна підлога, видавалися у вечірньому освітленні більш природними ніж справжня фактурність архітектури, що оточувала цей простір. Нерівна поверхня стін, виступаюче гостре каміння, пошкодження та фрагментарні руйнування — все це патина, яку час та історія накладають на «обличчя» історичної споруди.

Режисер намагався уникнути відчуття гри в живі ілюстрації на тлі історичних стін. Повністю відкритий сценічний простір, відсутні завіса, рампа, суфлерська будка. Обладнаний для гри величезний кін (14×2 м) дозволяв зберігати певну відстань між глядачем та актором, підкреслюючи, разом з тим, виразну скульптурність мізансцен, даючи простір для різноманіття пластичних рішень. Не піднімалася завіса, але поступово згасало освітлення майже до повної темряви, тому кожного вечора вистава не просто розпочиналась, а немов народжувалась, як народжувався новий світ.

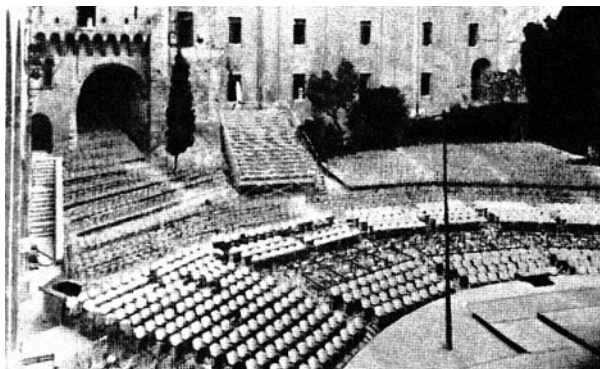
Нетрадиційна просторова ситуація вимагала відмови від звичних театральних аксесуарів, від декорацій взагалі. На кін допускалися лише ті предмети, які на вступали в протиріччя з оточуючим простором. Предмети, які потрапляли в це середовище проходили жорсткий відбір. Учасники і організатори вистав вдень бігали по антикварних





Сцена з вистави та сценічного помост. «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольєра. Авиньйон

Сцена з вистави «Річард II» В. Шекспіра. Авиньйон. 1953



Авиньйон.  
Розташування  
глядацьких місць.  
1947–1951

крамничках, шукаючи хреста, свічника, алебарди. В одному з куточків палацу знайшлося дуже старе крісло, його трошки від реставрували, ретельно зберігаючи історичність речі і перетворили у вистави на трон Ричарда II. Вілар згадував: «Ми навчилися, Жискіа та я і наші співробітники, відмовлятися від декорацій, створювати місце дії за допомогою інших засобів і автором, який допоміг нам не створити занадто багато помилок, був Шекспір. При постановці «Ричарда I», тих картин, дія яких пришвидшується, ми переглянули не питання архітектури театральної будівля, а питання, що пов'язані із взаємодією «сцена-зал». Тобто ми починали з нуля... З першого ж дня ми відмовились від «дрібничок та мережива», щоб досягти головного і відшукати зв'язуючи ідею» [9, с. 47].

Майже віртуозно розробляється світлова партитура вистави. Персонажі спектаклю виступали з повної темряви немов з мороку часу. Світло замінювало декорації і, не імітуючи місце дії, створювало поетичні ілюзії: світлове кільце оточувало ув'язненого Ричарда і втекти з цього кола, як і з в'язниці було не можливим. За допомогою світлових променів могли створювати образи стовбурів дерев, які обступали героїв у п'єсах Шекспіра і глядачі включалися в умовність театральної гри.

На великому сценічному майданчику саме освітлення допомагало стежити за найменшими нюансами акторської гри, робило майже скульптурною пластичність їхніх тіл, підсилювало яскраву кольоровість костюмів. Не зациклюючись на історичних дрібницях, художник вирішує костюмні характеристики за рахунок історично пізньої форми і кольорових співвідношень. Їхня кольорова палітра, в даному випадку, вирішує декілька проблем одночасно: одяг акторів, виступаючий контрастом яскраво-білому освітленню, створює головну кольорову палітру вистави, надає додаткові характеристики психологічним образам персонажів, кольорова насиченість тримає на себе увагу глядача, коли персонаж довгий час знаходиться на кону. Художником продумувалися найменші дрібниці, коли до акторської трупи приєднався Жерар Філіп, Жискіа не підганяв під нього старий одяг, а створив новий, відповідний до психофізичних особливостей актора. «На кону форма і колір, які представляють персонаж, знаходяться в русі. Вони переміщуються в трьовимірному просторі, вони підпорядковані чітко перевіреному ритму, який повинен володіти чіткістю та єдністю ритму музичного. Таким чином костюм перестає бути простим перевдяганням, одежею рядженого. Він стає провідним елементом драматичної гри на рівних правах із жестом,



*Папський палац у Авіньйоні. 2009*

голосом, світлом, музикою» [9, с. 50]. Освітлення та колір взаємодіяли між собою у повній відповідності. З темряви, немов з вічності виступали персонажі, у темряву вони відступали наприкінці дії, освітлення лише фрагментами освітлювало оточуючи персонажів історичні стіни, чия важка кам'яна присутність все одно відчувалась.

Стиль авиньйонських постановок Вілара — лаконічність і експресивність водночас, точність у деталях, які можна було легко впізнати і які, разом з тим не втрачали елементів символічності. Згодом режисер, працюючи в стаціонарних приміщеннях наново переглядає питання архітектури театральних споруд і по-новому вирішував проблеми взаємовідносин «сцена–зал».

Наприкінці 1950–1960-х, під час «відлиги», театральна труппа Ж. Вілара приїздила на гастролі в Радянський союз. Паралельно з пошуками Б. Брехта, П. Брука, театр Ж. Вілара проповідував естетику порожнього пространству, театральної умовності. Чорний оксамит або чорні сукна, що заповнювали сцену, виводили глядача на роздуми, пов'язані не тільки з темою п'єси, а й на більш глобальні узагальнення. Серед глядачів, які бачили ці вистави були й ті, котрі опираючись на досвід попередників, шукали свої шляхи оновлення сцени і сценічної образності. В спектаклях Давида Боровського:

«Брехня на довгих ногах» Э. Де Філіппо, «Київський зошит» В. Собка, «На дні» М. Горького, «Безприданниця» М. Островського (Київський театр російської драми ім. Лесі Українки) і Данила Лідера: «Сторінка щоденника» О. Конейчука, «Коли мертві оживають» І. Рачади, «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (Київський театр ім. І. Франка) відкривалась образна естетика порожнього простору, загострена впливовість живої дієвості фактур, поетичність образного символу і театральної умовності.

У своїх спогадах Д. Боровський неодноразово згадував, як у часі хрущовської «відлиги», ненадовго була відкрита залізна завіса і в Москві відбувалися гастролі провідних зарубіжних театральних колективів. Його назавжди вразила, як емоційно-жорстко «гра-ла» у виставі цегляна оголеність сценічного майданчика, який в сучасній для нього театральній декорації завжди ретельно приховувався живописними або павільйонними проектами. Він на все життя запам'ятає свої відчуття від справжньої неприкрашеної краси речі в руках актора, відчує імпульси режисерських посилах, зрозуміє, що впливає на глядача ХХ століття саме ця справжність заліза, дерева, тканини. Для нього стане істиною, що грати в сучасному театрі треба по-справжньому, жорстко. Після цих вистав, він не визнаватиме бутафорію і театри, з якими він працював будуть скуповувати старі речі, «із біографією». Потім, компануючи їх у виставах, Боровський все життя буде шукати ту правду, яку відчув колись на виставах провідних режисерів і художників ХХ століття, серед яких був і театр Жана Вілара, який переніс в умови закритого театального приміщення «живий подих» Авіньйону.

Образні пошуки вітчизняних сценографів у вищезазначеному напрямку призведуть до виникнення сценографії «високого стилю» 1970–1980-х, глибока образність якого і введе вітчизняних художників театру на європейський рівень.

1. Антуан А. Дневники директора театра: 1887–1906. — М.; Л., 1939.
3. Березкин В. Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века. — М., 1977.
4. Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. Вторая половина XX века. В зеркале Пражских Квадриеннале: 1967–1999. — М., 2001.
5. Владимірова Н. Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі ХІХ–ХХ століть. — К., 2008.
6. Гвоздев А. Западноевропейский театр на рубеже ХІХ и ХХ столетий. — Л., 1939

7. Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна; Пер. с англ. — М., 1999.
8. Комеди Франсез: Сб. ст. — Л., 1980.
9. *Проскурникова Т.* Авиньон Жана Вилара: Традиции народного театра во Франции. — М., 1989.
10. *Финкельштейн Е.* Жак Копо и театр Старой голубятни. — Л., 1971.
11. *Жемье Ф.* Театр. — М., 1958.

**Анотація.** Автор аналізує творчість французьких режисерів і сценографів, які мали великий вплив на розвиток архітектури сцени і театрального оформлення останньої третини XIX–XX ст. В статті досліджено сценічно-сценографічну проблему в творчості А. Антуана, Люньє-По, Жака Копо та ін. Розглянуто тему Авіньйонських театральних фестивалів Жана Вилара та їхній вплив на оновлення сценографії радянського театру 1960-х.

**Ключові слова:** французька сценографія XX ст., А. Антуан, Жак Копо, Авіньйонські театральні фестивалі, Жан Вилар, українська сценографія 1960-х, Д. Боровський, Д. Лідер.

**Аннотация.** Автор анализирует творчество французских режиссеров и сценографов, оказавших заметное влияние на развитие архитектуры сцены и театрального оформления последней трети XIX–XX вв. В статье исследуются подход к сценично-сценографическим проблемам в творчестве А. Антуана, Люнье-По, Жака Копо. Рассматривается тема авиньонских театральных фестивалей Жана Вилара и их влияние на обновление сценографии советского театра 1960-х.

**Ключевые слова:** французская сценография XX в., А. Антуан, Жак Копо, Авиньонские театральные фестивали, Жан Вилар, украинская сценография 1960-х, Д. Боровский, Д. Лидер.

**Summary.** The author analyses the works of French theatre directors and stage designers which had a tremendous impact on the development of stage architecture and design in the last third of XIX and XX centuries. The article deals with the analysis of the issue of stage design in the artistic work of A. Antoine, Lugné-Poe, Jacques Copeau and others. The article examines the subject of Avignon Theatre Festivals created by Jean Vilar and their influence on the revitalization of soviet stage design in the 1960s.

**Keywords:** French stage design in XX century, французька сценографія XX ст., А. Antoine, Lugné-Poe, Jacques Copeau, Avignon Theatre Festival, Jean Vilar, Ukrainian stage design in 1960s, D. Borovskyi.