

11. Про Дельсарта див.: Шкарабан М. Людина однієї ненаписаної книги // Український театр. – 2000. – №1/2. – С. 16–18.
12. Див.: архів Григорія Шварц-Бостунича // ЦДАМЛМ. – Ф. 508. – Оп. 1. – Спр. 390. – Арк. 46.
13. Россихина В. Н. Г. Александрова и ритмика Далькроза в нашей стране // Из прошлого советской музыкальной культуры. – М., 1982. – Вып. 3. – С. 244.
14. Самійленко П. Незабутні дні горінь. – К., 1970. – С. 15.
15. Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Воспоминания в 3 тт. – М., 1990. –Т.1. – С. 292.
16. Див.: архів Григорія Шварц-Бостунича // ЦДАМЛМ. – Ф. 508. – Оп. 1. – Спр. 390. – Арк. 24.
17. Див.: архів Григорія Шварц-Бостунича // ЦДАМЛМ. – Ф. 508. – Оп. 1. – Спр. 391. – Арк. 62.
18. Див.: архів Григорія Шварц-Бостунича // ЦДАМЛМ. – Ф. 508. – Оп. 1. – Спр. 390. – Арк. 26.
19. Див.: Сладкопелцев В. Вступ до мімодрами. – К., 1920.
20. Смирнова-Искандер А.В. О тех, кого помню. – Ленинград, 1989. – С. 93.
21. Крыжицкий Г. Дороги театральные. – М., 1976. – С. 92.
22. Див.: Пилипчук Р. Театральні реформатори Станіслава Висоцька і Лесь Курбас: типологія студійної роботи в Києві //Polacy w Kijowie. – Kijow, 2002. – С. 196–205.
23. Крижицкий Г. Випереджаючи час. Смирнова-Искандер О. Театральна Україна двадцятих років. – К., 1984. – С. 28–29.
24. Вознесенский А. Кинодетство (глава из «Книги ночей») // Искусство кино. – 1985. – № 11. – С. 92–93.
25. Василько В. Театру віддане життя. – К., 1984. – С. 41.
26. Див.: З книжкової колекції Леся Курбаса: Каталог. – Х., 2007. – С. 22.
27. Сигей С. Игорь Терентьев в Ленинградском театре Дома печати // Терентьевский сборник / Под ред. С. Кудрявцева. – М., 1996. – С.23–24.
28. Кулаковський Л. Ритмічна гімнастика Жака Далькроза та її значення // Музика. – 1925. – № 5/6. – С. 209–214; № 7/8. – С. 261–266.
29. Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини. – К., 1988. – С. 162.

Наталія ВЛАДИМИРОВА,
кандидат мистецтвознавства,
доцент

РОДЗИНКА ДРАМАТУРГІЧНОЇ СПАДЩИНИ ДЖ. ГОЛСУОРСІ

«Він вплинув на таких гігантів, як Томас Манн, його читали у Франції і обоювали у Росії, однак у себе на батьківщині, в Англії, він завойовував серця лише звичайних обивателів. Інтелектуали його заперечували» [1, с. 1].

Ентоні Бьорджесс

У пам'яті закарбувалися два відчуття Голсуорсі: спровоковане ще наприкінці 60-х минулого століття англійським телесеріалом «Сага про Форсайтів» (звичайно ж, із подальшими мандрами сторінками роману і дитячим захопленням-закоханістю у містера Сомса) і те, що ненав'язливо рекомендувався в межах курсу «Історії зарубіжного театру» у зв'язку з т.зв. соціально-критичними драмами автора: «Срібна коробка», «Боротьба», «Правосуддя», «Натовп». Довгий час ці відчуття продовжували таке собі паралельне співіснування у підсвідомості, аж поки його не порушила підказка одного із сучасних інтелектуалів, надавши можливість відкрити для себе іншого Джона Голсуорсі, змусивши уважніше зосередитися на думках автора як про мистецтво взагалі, так і про мистецтво театру зокрема. Отже, цією підказкою стала п'єса «Родзинка». Написана у 1920 році, вона, з одного боку, стоїть абсолютно осторонь більшості попередніх творів драматурга, які, за визначенням критиків, сприяли «укріпленню сценічного реалізму, вимагаючи від акторів спостереження сучасного соціального життя і чіткої соціальної характеристики образів» [2, с. 301]. А з іншого (і в цьому ми вбачаємо як логіку, так і парадокс), демонструючи пріоритети автора в царині театральної

естетики, дозволяє нам певною мірою спростувати категоричність твердження однієї з найяскравіших фігур модерністської літератури першої половини ХХ століття Вірджинії Вулф (1882–1941), яка в есе «Сучасна белетристика», зараховуючи Дж. Голсуорсі до тих «матеріалістів», які, мовляв, так і не досягли естетичної правди, бо мали справу «не з духом, а з тілом», дорікала: «Вони писали про несуттєве... витратили неймовірні зусилля та неймовірне завзяття для банальних речей, напів-правдивих та недоговірних» [3, с. 16].

Спробуємо розібратися, у чому ж насправді полягає парадоксальність п'єси Дж. Голсуорсі «Родзинка», що дозволяє не лише говорити про її алогічність у контексті сценічної інтерпретації всіх інших творів драматурга, а й виявити ті факти західноєвропейського театального життя, що спричинили, на наш погляд, дещо несподівану позицію одного з критиків символістської філософії «мистецтва для мистецтва». Так, наприклад, вступаючи у полеміку з провідником символізму в Росії, поетом Ф. Сологубом (1863–1937), Дж. Голсуорсі зазначав: «Російський поет Сологуб, говорячи нещодавно про майбутнє мистецтва, нібито висловив думку, що після війни мистецтво зійде зі шляху реалізму; а реалістів він визначає як «людей, які описують життя з позицій матеріального задоволення». Я особисто не згоден з таким визначенням... У термінології, що має відношення до мистецтва, панує така плутанина, що краще викинути з голови усі терміни і, розмірковуючи над тим, яких форм повинно набувати мистецтво, занурюватися глибше, до критерія спілкування між серцями. Важливо одне – надати баченню, уявленню, почуттям такий одяг, який дозволить іншим серцям найповніше сприйняти їх; чим простіша форма, чим ясніша і загальнодоступніша, тим краще; шукати для художніх вимислів ускладненого, витонченого, химерного одягу означає лише заважати сприйняттю і ставити під загрозу спілкування; художники, які займаються такими пошуками, зазвичай не надто значущі» [4, с. 8].

Нагадаємо, що загалом у творчому багажі Дж. Голсуорсі налічується близько тридцяти п'єс. Уже в першому десятилітті ХХ століття, після звернення відомого англійського режисера Гренвілла Баркера до драми «Срібна коробка» у лондонському театрі «Корт-тієтр», вони, поруч із драматургією Б. Шоу, починають доволі широко ставитися не тільки у столиці, а й у провінції, де виникає низка театральних організацій: «Гейті-театр» у Манчестері (1906), Шотландський репертуарний театр у Глазго (1909), Репертуарний театр у Ліверпулі (1911–1912). У 1910-х роках, після низки творів, тематика яких здебільше зосереджувалася на боротьбі робітників та лицемірстві англійського правосуддя, Дж. Голсуорсі-драматург звертається до більш камерних проблем, віртуозно використовуючи в таких творах, як «Старший син» (1910), «Джой» (1911), «Утікачка» (1913), «Крапля кохання» (1919), «усе багатство жанрових форм: сатиричну комедію і ліричну драму, трагедію і мелодраму, водночас прагнучи їх своєрідного синтезу» [5, с. 4]. Нарешті, завершує друге десятиліття п'єса «Родзинка», місце дії якої – сцена театру, де «вистава йде без перерви, але по ходу дії завіса час від часу на секунду опускається» [6, с. 85].

Аналогії з сучасною Дж. Голсуорсі режисерською практикою виникають майже з першої сторінки п'єси: епіграф з давньогрецького міфу про Орфея, назва твору, який репетирують, – «Ліра Орфея», врешті-решт, один із персонажів, освітлювач, якого автор пропонує називати «Світлом», – усе це, безумовно, скеровує істориків театру до експериментів відомого швейцарського режисера А. Аппія. Але, перш ніж ідентифікувати сюжет твору Дж. Голсуорсі з сучасною йому театальною практикою і, таким чином, виявити ставлення митця до одного з найвиразніших представників театального символізму, яке, безперечно, «прочитується» на сторінках «Родзинки», нагадаємо суть основних експериментів А. Аппія, пов'язаних безпосередньо з використанням світла.

Серед реформаторів західноєвропейського театру межі ХІХ–ХХ століть швейцарський режисер А. Аппія був одним із перших, хто вдався до осмислення і впровадження принципово нових засобів використання світла у сценічному просторі, що отримують у його естетико-художній концепції характеристики «світлових партитур». Підкреслимо також, що, пропонуючи таке визначення, митець насамперед мав на увазі не технічний бік справи, а намагався виявити «поетичні та змістові просторові функції світла» [7, с. 58].

На тлі новаторських театральних ідей та експериментів межі ХІХ–ХХ століть А. Аппія чи не пер-

ший починає стверджувати, що рухливе світло в змозі по-новому організувати систему просторових відносин, вважаючи, що «там, де форми і фарби намагаються щось передати, світло промовляє: я є, форми і фарби існують тільки завдяки мені... Світло – не освітлення, а творець форм» [8, с. 50]. «На мій погляд, абсолютно необхідного втілення потребують дві реформи: новітнє визначення ролі світла... і відповідно – утворення за його допомогою, якомога повніше використовуючи його потенціал – атмосфери» [8, с. 73], – зауважував А. Аппія ще на початку 1890-х рр.

У 1895 році, розпочавши роботу над книгою «Музика та інсценізація», що вперше виходить друком німецькою мовою в Мюнхені (1899), категорично і послідовно заперечуючи ілюзіонізм театрального простору, А. Аппія вдається до встановлення співвідношення візуальних елементів вистави, які звертаються до розуму глядача і сприяють збудженню його емоцій. Зокрема, звертаючи увагу на різноманітні естетичні можливості світла, режисер надає йому функції найактивнішого елементу сценічного твору. Вибудовуючи власну ієрархічну систему різних «елементів» сценічного твору, віддаючи саме світлу перевагу над декоративним живописом, А. Аппія незмінно підкреслював, що воно в змозі створити певний настрій, атмосферу художнього твору. У цьому контексті митець неодноразово акцентує і на такій характеристиці світла, як активність, вважаючи, що вона робить світло «всемогутнім», дозволяючи легко взаємодіяти з «внутрішньою драмою» у її «найекспресивніших формах». Тому, на думку режисера, необхідно «принести у жертву активній ролі світла всі або хоча б частину тих ієрогліфів», за допомогою яких декоративний живопис утворює на сцені ілюзію життя. «Що, як не Світло, надає виставі ту грандіозну єдність, яка дозволяє нам «жити» і «бачити»?» – вигукує А. Аппія. «Без нього (світла. – Н.В.) ми в змозі вловити тільки Знаки речей, але ніколи не відчули б їхньої Виразності...». Вважаючи, що освітленню як «головній умові існування на сцені Виразності», притаманна та гнучкість, якої позбавлений «живопис як представник Знаку», режисер незмінно підкреслює не тільки важливість ролі світла у постановці, а й також – у взаємозв'язку з іншими постановочними елементами вистави.

Увагу А. Аппія привертала і така характеристика світла, як тінь, та роль похідної від неї «емоціональної характеристики» – світлотіні. У своїй праці «Музика та інсценізація», в окремому розділі – «Освітлення», присвяченому аналізу світла та його функцій у виставі, митець зазначає: «Життю світла притаманна ні з чим не зрівнянна наївність, і саме тому воно не може замикатися на простих формах. Тільки йдучи непрямым шляхом, відкидаючи неправильне використання світла, яким грішить наша сучасна сцена, ми через деякий час зможемо дійти до його нормального використання». Висловлюючи думку про те, що планування сцени повинне здійснюватися симультанно з побудовою світлової композиції, з обов'язковим урахуванням при цьому існуючого денного освітлення, що викликає появу на кону такої важливої емоційної характеристики, як «світлотінь», закликаючи до використання таких механічних апаратів, що сприятимуть виникненню «розсіяного» та «активного» проміння, режисер неодноразово наголошує: «Якщо немає тіні, немає і світла, адже світло це зовсім не те саме, що й «освітлення, яке робить предмет доступним для зору»...».

Констатуючи недосконалість технічних засобів сучасної сцени, вважаючи, що продуктивне використання таких дифузних світлових апаратів, як софіти, рампа, можливе лише за умов відмови від живопису на паралельних полотнах, режисер прагнув до ширшого застосування «гнучких і рухливих апаратів, здатних до утворення активного світла» [9, с. 35–36, с. 53–54, с. 57, с. 59–60].

Найбільш виразно теоретичні міркування А. Аппія щодо визначення ролі світла та можливостей його використання у сценічному просторі знайшли своє втілення в Інституті ритмічної гімнастики, який відкрив 1911 року в невеличкому містечку Геллерау поблизу Дрездена швейцарський композитор і педагог, засновник системи ритмічного виховання Еміль Жак-Далькроз (1865–1950). Саме тут під час демонстрації окремих ритмічних вправ, етюдів, II акту, а потім і повної версії опери К.В. Глюка «Орфей та Еврідіка» А. Аппія вперше продемонстрував можливості дифузного та активного світла.

В одній зі своїх промов, що передувала відкриттю Інституту, Е. Жак-Далькроз зазначав, що до послуг його учнів буде надано «не тільки величезний простір, усі можливі технічні засоби, а також і систему освітлення, що відкриває неосяжні можливості відтінків світла» [10, с. 29].

За свідченням сучасників, побудована за проектом архітектора Генріха Тессенова і за участю художника Олександра Зальцмана глядацька зала Інституту «своїми чіткими і простими пропорціями... втілювала поняття простору. Відповідно до зміни музичних інтонацій, прискорення чи уповільнення рухів тіла, можна посилювати та зменшувати світло – як у всій залі, так і в окремих її частинах. Таким чином досягається об'єднання глядача і виконавця... Світло перестає бути лише натуралістичним реквізитом сцени, що служить для освітлення предметів. Воно перетворюється на формотворчий чинник, на таку формотворчу силу, що народжує ритм одиничного і масового руху» [11, с. 77].

Технічну досконалість світлових апаратів глядацької зали Інституту ритмічної гімнастики та їх оригінальне використання відзначали багато відвідувачів. Звернімося до спогадів російського театального діяча, теоретика акторської техніки, популяризатора системи ритмічної гімнастики в Росії С.М. Волконського (1860–1937), що не стільки виявляють новітність технічних прийомів у використанні світла, скільки розкривають центральну роль аппієвських «світлових партитур» у відтворенні музично-ритмічної атмосфери вистави: «Минаємо великий двір, оточений «квартирними» будиночками і критими навісами, підіймаємося сходами головного ґанку в оточенні високих колон і проходимо у простору будівлю – до великої білої зали. Чудно навіть уживати слово «зала» щодо цього простору в оточенні білих площин: згори і з боків біле полотно – більше нічого; воно просочене воском, а за ним заховані електричні лампи; коли вони вмикаються, – а це відбувається надзвичайно урізноманітними способами, з відповідною силою світла, – ви немовби принаєте у ванну, наповнену світлом. Уперше в житті я так наочно переконався, як шкідливо виставляти джерело світла. Світло! Дивовижна стихія, без якої неможливо нічого побачити і бачити яку не можна...» [12].

У 1913 році декілька вистав у Геллерау відвідав французький письменник і драматург П. Клодель (1868–1955), який на той час уже розпочав власні експерименти, пов'язані з пошуком таких слів-символів, що впливали б на глядача своєю інтонацією і ритмом. Невдовзі на шпальтах однієї з паризької газет він вміщує такий відгук: «Театр – великий прямокутник з нефіксованою сценою. Стіни і стеля виготовлені з білої тканини, за якою приховані систематично згруповані лампочки. Інших джерел світла не видно. Усе світло надходить ззаду, з операторського пульта, де одна людина утворює всі необхідні варіації світлотіні. На стелі розташовані рухливі екрани, які, так чи інакше, виконують функції прожекторів. Світло струмує з цієї серії прожекторів, і таким чином досягається необхідний результат – воно потрапляє безпосередньо на об'єкт або вирає відблисками, утворює різноманітні за інтенсивністю, рухливістю, спрямованістю комбінації. Замість прожекторів, що засліплюють, притискають актора до задника і створюють на сцені атмосферу несмаку, тут ми бачимо молочно-райську атмосферу. Світло перетворює кожне тіло на статую, фактура якої, тінь і рельєф формуються рукою професійного скульптора. Так само як і музика в методі Далькроза, світло надирає і повертає до життя все, до чого торкається. Тут світло виступає найвищою формою існування, і завдяки саме цьому загальна картина так сильно відрізняється від тієї блідої порожнечі, яку ми звикли бачити на сцені» [8, с. 85].

Світло як один із найголовніших засобів виразності відігравало принципово важливу роль і під час втілення постановки «Елісейські поля», яку А. Аппія разом з Е. Жак-Далькрозом презентували в 1913 році. «Світло «Елісейських полів» – рівне і лагідне, трохи рухливе, ледь м'якими хвилями, що коливалися, – немовби огортало персонажів благосною, ірреальною атмосферою, яка заколисувала» [13, с. 390]. Додамо, що, запрошений у 1923 році до міланського театру «Ла Скала» на постановку «Трістана та Ізольди», режисер, повертаючись до власних ескізів 1896 року, намагається і тут надати світлу провідну роль. Але, на думку сучасників, загальний настрій цієї роботи був «більш матеріальний, ніж невловимий» [8, с. 77].

У 1917–1919 роках, маючи за плечима ще декілька спільних постановок з Е. Жак-Далькрозом та опрацьовуючи матеріали для своєї наступної великої теоретичної праці «Твір живого мистецтва», А. Аппія знову акцентує на винятковій ролі світла в народженні «живого простору» вистави. Режисер підкреслював здатність світла виявляти об'єми, народжувати проекційні дематеріалізовані миттєві рухи, формувати просторове середовище, що змінюється відповідно до змін у музиці. Отже,

прагнучи перетворити «освітлювальний апарат на пензель у руках художника-режисера» [7, с. 60], А. Аппія одним із перших зрозумів, що «функція освітлювача полягає не просто в освітленні темного місця, а радше в його творчій діяльності за допомогою світла» і що світло виступає не тільки «декоративним елементом, а й сприяє увиразненню сенсу вистави» [14, с. 285].

Але повернімося до п'єси Дж. Голсуорсі «Родзинка». Дія починається з трохи метушливих намагань режисера, містера Вейна, який в очікуванні приходу на генеральну репетицію вистави «Ліра Орфея» антрепренера Джеймса Г. Фраста намагається встановити на сцені необхідне, правильне освітлення. Перша сцена, коли врешті-решт зусиллями помічника режисера, містера Форсона, освітлювача (він же, нагадаємо, – просто «Світло») та хлопчика на побігеньках Герберта всі світлові зміни «раптом відбуваються одна за одною швидко і з дивовижною точністю», змальована драматургом з легкою іронією, що передусім увиразнює занадто емоційну атмосферу творчого процесу і підвищену збудженість його керманича напередодні прем'єри. Але з появою антрепренера ця іронія одразу ж набуває особливого загострення. «Я віддаю перевагу доларам», – каламбурить він, почувши назву твору, і водночас цікавиться в режисера, чи є «у цій вашій високоінтелектуальній п'єсці родзинка». «В ній є певна чарівність», – відповідає містер Вейн, вислуховуючи незадоволення Фраста з приводу «потойбічного» світла на сцені і маловідомих прізвищ акторів.

Те, що відбувається потім, у виставі, що розгортається перед очима, так би мовити, реальних дійових осіб «Родзинки», відверто нагадує реконструкцію символістського твору. Професор, закликаючи дружину не припиняти співу (адже це, створюючи необхідну для роботи атмосферу, допомагає йому краще зосередитися на дослідженні міфу про Орфея – «символу людського тяжіння до Краси»), у своїх міркуваннях доходить абсурдного висновку про те, що саме цьому «язичницькому джерелу... ми зобов'язані... огидою до «бізнесу» і до бруталного торжества купівлі-продажу». Несподівано його дружина Бланш, яка «нагадує жінку з картини Ботічеллі», не припиняючи милуватися місячним світлом у саду, збентежує чоловіка реплікою, що Орфею «ми зобов'язані любов'ю», і йде з кімнати – туди, в сад. Уся ця сцена супроводжується вказівками драматурга (вони ж – експерименти зі світлом режисера Вейна) щодо освітлення сцени. Кімната професора, який засинає, поринає в темряву. У саду, просякнутому натомість яскравим світлом, раптово з'являється фавн та «давньогрецький юнак з лірою чи лютнею в руках, із якої він викликає звуки, схожі на стогін вітру в трубі». Раптом одна з яблунь перетворюється на жіночу фігуру – це дружина професора. Вона наближається до юнака, міцно притуляється до нього і обвиває руками за шию. Вони цілуються. У цю мить прокидається професор. З вигуком жаху він підхоплюється з крісла, «і в ту ж мить сцена поринає у темряву». І далі, за Дж. Голсуорсі: «Світло, як на початку сцени. Професор повільно прокидається у своєму кріслі... Він здригається, щипає себе за ногу, повільно оглядає сад, залитий місячним промінням і підіймається». У наступні декілька хвилин професор намагається переказати дружині свій жахливий сон, абсолютно не розуміючи і навіть лякаючись слів Бланш про те, що насправді її, «мертву Еврідіку», Орфей намагався повернути до життя. Поступово дружина розуміє, що чоловік не бачить ані Орфея, ані фавна, який знову виглядає з-за валуна, – він просто не в змозі відчувати те, що вона так раптово збагнула під впливом музики: «Краса, Любов, Весна! Все це десь поза нами, а повинне бути всередині». Натомість професор переконує дружину, що її фантазії – це не що інше, як «апофеоз анімізму», спричиненого лише тим, що «каміня, дерева і тому подібне при певнім освітленні приймають всілякі подоби і тим самим впливають на уяву». Бланш знову вдивляється в сад, нікого там не бачить, швидко йде за портьєру, звідки її спів нагадує вже ридання.

Далі, за сюжетом п'єси Дж. Голсуорсі, підбадьорений першими схвальними вигуками антрепренера, режисер Вейн віддає команду дати більше світла. І, знов-таки, остаточно повернутися до реалій того, що відбувається, нам допомагає саме цей засіб виразності, який, як ми вже переконалися, відіграє напрочуд активну роль, розмежовуючи різні плани твору, створюючи в них відповідну атмосферу, підкреслюючи настрій та характеристики окремих персонажів. Отже: «Засвічується рампа, блакитне світло на сцені гасне; тепер воно різке, засліплює очі, таке, як було на початку». І саме в ту мить, коли режисер віддає наказ Освітлювачу зафіксувати всі світлові ефекти вистави, у промінні такого яскравого, але й такого безжалісно засліплюючого світла звучить не менш без-

жалісний, остаточний вирок антрепренера. Пропонуючи замість «Ліри Орфея» взяти до репертуару відверто другорядну комедію, він проголошує: «Ми повинні думати про публіку, містер Вейн. Дайте публіці те, чого вона бажає, а публіка бажає родзинки. Краса, Алегорії та всі ці інтелігентські штучки їй ні до чого». Актриса, міс Хеллгров (виконавиця ролі Бланш) ридає «по-справжньому», режисер вигукує прокльони, завіса.

Отже, м'яко іронізуючи над театральною метушнею, що незмінно супроводжує будь-яку прем'єру, глузуючи над псевдонауковими висновками професора, що уособлює «трагедію цивілізації – коли навіть у людей витонченої культури витравлюється і пригнічується почуття Краси і Природи» [6, с. 89–96, 98], Дж. Голсуорсі відверто демонструє критично-негативне ставлення до легковажного репертуару, здатного лише розохочувати публіку. І це, безперечно, виглядає логічно і закономірно в контексті загальновідомих характеристик і висловлювань автора щодо сучасної йому художньої культури. Парадоксальним є інше. Те, що автор п'єси, героями яких переважно виступали прості люди з повсякденного життя, майже позбавлені будь-якої героїки і романтики, діалоги яких здебільшого нагадували відновлене в художній обробці повсякденне розмовне спілкування, митець, який уже був відомий як критик декадентського мистецтва та естетизму, не заперечує, а віддає перевагу саме таким пошуками, – демонструючи водночас обізнаність, зацікавленість і певну прихильність до експериментів швейцарського режисера А. Аппія.

Питання виявлення та аналізу театральних пріоритетів Дж. Голсуорсі потребує, звичайно, більшої зосередженості на всій його спадщині (в т.ч. і теоретичній). У контексті ж аналізу п'єси «Родзинка» звернімо увагу на ще одну проблему, що постійно і послідовно осмислювалася митцем. Ідеться про виховання і підготовку публіки до сприйняття художнього твору. Так, наприклад, ще в новелі 1910 року «Соломинка на вітру» Дж. Голсуорсі змальовував героя, який, повернувшись із репетиції власної п'єси, замислюється над такими рядками газетної публікації: «Жоден художник не може дозволити собі розкіш нехтувати думкою публіки, адже, незалежно від того, визнає він це чи ні, покликання художника – дати публіці те, чого вона бажає». Він (герой) починає диференціювати публіку (відвідувачі ресторану, офіціант, гості на банкеті, група робітників), намагаючись визначити її середньоарифметичну характеристику, але це йому погано вдається. Згадуючи низку творів світової класики, драматург посилається на сучасних критиків, які «запевняють, що саме для цих п'єс у нашій країні немає справжньої публіки. Отже, Есхіл, Софокл, Еврипід, Шекспір, Гете, Ібсен, Толстой у своїх найвидатніших творах не дали публіці того, чого вона бажала, не задовольнили середньоарифметичної людини і як художники не виправдали свого призначення». Зайшовши у глухий кут у своїх міркуваннях, драматург вдається в розпач. «Але тут у темний сад його відчаю, – продовжує Голсуорсі, – проникає тремтячий проблиск світла, подібний до слабого проміння місяця», – і в нього майнули інші думки: «А можливо, письменник просто не в змозі уваяти публіку до того, як п'єса поставлена?.. Можливо, для нього публіка просто не існує?.. Тоді в чому ж полягає моє призначення в житті? Невже я просто соломинка на вітрі?». Стомлений цими думками, письменник засинає. Уві сні він бачить жінку, яка випромінюючи «туманне сяйво», простягає до нього бліді руки, дивлячись сірими, променистими очима. «Дивитися в ці очі було трохи моторошно: вони були прекрасними, але пронизували душу письменника наскрізь і дивилися далі, повз нього, начебто шукаючи нового в далекій мандрівці, де відпочинок під заборonoю», – так описує стан героя в цю мить Дж. Голсуорсі. На запитання письменника, хто вона, жінка відповідає, що вона – його «совість. Я Правда, якою тобі призначено її побачити. Я та, кому ти мусиш служити». Фінал новели вирішений Дж. Голсуорсі у притаманній йому іронічній формі. Прокинувшись, письменник купує свіжу газету і натрапляє на рядки, які змушують його відчутти себе «соломинкою на вітрі»: «Є в нас драматурги, які сприймають себе занадто серйозно; беру на себе сміливість нагадати, що їм загрожує небезпека стати смішними...» [15].

Отже: сон, місячне світло, жінка в туманному сяйві, яка виступає совістю художника, закликаючи його в мандри до майбутнього... Показово, що ще за десять років до написання «Родзинки», на тлі, по суті, тих самих проблем, що виявляє і п'єса, – формування репертуару сучасного ан-

гійського театру і виховання публіки, – Дж. Голсуорсі, огортаючи події новели відверто іронічно-символістською атмосферою, все ж не відкидає можливості новітніх пошуків митців у абсолютно інших напрямках, скеровуючи їх у «далеку мандрівку».

У цьому контексті показовими виглядають і висновки митця, викладені на сторінках його теоретичної праці «Туманні думки про мистецтво» (1912). Стверджуючи, що «серед усіх видів людської діяльності мистецтво, безперечно, найвільніше, найменш вузьке й обмежене і потребує від нас терпимості до будь-якої з його форм», Дж. Голсуорсі відверто визнавав, що форму кожен з художників «має право вибрати будь-яку, натуралістичну, фантастичну, поетичну, імпресіоністичну» [16, с. 8, с. 10].

Отже, на нашу думку, маємо всі підстави висловити припущення, що на цьому шляху, в галузі театрального мистецтва англійський письменник припускав і такі пошуки, на які спрямовував свій творчий потенціал не лише його сучасник А. Аппія, а й митці-інтелектуали – представники наступних поколінь: «Драматургічні та семіологічні функції світла безмежні: освітлювати або коментувати дію, ізолювати актора або окремих елементів сцени, створювати певну атмосферу, ритмізувати виставу, допомагати прочитати постановку, зокрема щодо розвитку аргументів і почуттів тощо. Артикулюючи простір і час, світло стає одним з основних оповісників вистави... Прекрасний матеріал неймовірної сили, рухливості й пластичності, воно надає сцені певної тональності, видозмінює сценічну дію, контролює ритм вистави, забезпечує взаємодію різних моментів, координує сценічні системи, переплітаючи або ізолюючи їх» [14, с. 285].

1. Цит. за: <http://cpsy.ru/cit1153.htm>. – Голсуорсі Дж. Цитати і афоризми. – 2 с.

2. Гвоздев А.А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. – Л.-М.: Искусство, 1939. – 376 с.

3. Цит. за: Стайн Дж.Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: У 3 кн. / Дж. Л. Стайн. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003 – Кн. 2. – 271 с.

4. Голсуорсі Джон. Искусство и война // Статьи, речи, письма / Джон Голсуорси. – http://bookz.ru/authors/golsuorsi-djon/golsworthy_16_4/pag-7-golsworthy_16_4.html. – С. 4–10.

5. Сысыева О. Джон Голсуорси – великий писатель и создатель элитного «Пен Клуба». – http://www.zlata-galerie.ru/newsd.aspx.news_id_11 с.

6. Голсуорси Джон. Изюминка / Пер. Т.М. Литвиновой // Собр. соч.: В 16 т. / Дж. Голсуорси. – М.: Правда, 1962. – Т. 15. – С. 85–99.

7. Бобылева А. Хозяин спектакля. Режиссерское искусство на рубеже XIX–XX века / Анна Бобылева. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 168 с.

8. Adolphe Appia. 1862–1928. Actor–space–light. – John Calder (Publishers) Ltd, London: Riverrun Press, New York, 1982. – 94 p.

9. Аппия А. Музыка и постановка / А. Аппия // Живое искусство: [Сб. статей] / Адольф Аппия; [составление, перевод и комментарий А. Бобылевой]. – М.: Издательство «ГИТИС», 1993. – С. 31–62.

10. Жак-Далькроз Е. Что дает вам ритмическая гимнастика и чего она от вас требует? / Ежен Жак Далькроз // Ритм. Ежегодник Института Жак-Далькроза в Геллерау близ Дрездена. – Берлин: Фриденау, 1912. – Т. 1. – С. 28–50.

11. Ритм. Ежегодник Института Жак-Далькроза в Геллерау близ Дрездена. – Берлин: Фриденау, 1912. – Т. 1. – 88 с.

12. Волконский С. Празднества в Геллерау // Аполлон. – СПб., 1912. – № 6. – С. 45–49.

13. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века / Виктор Иосифович Березкин. – М.: Эдиториал УРСС, 1997. – 541 с.

14. Паві Патріс. Словник театру / Патріс Паві; [пер. з фр. М. Якуб'як]. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 639 с.

15. Голсуорсі Джон. Соломинка на ветру. Пер. М. Лоріє / Джон Голсуорсі. Статті, речи, письма. – http://bookz.ru/authors/golsuorsi-djon/golsworthy_16_4/pag-4-golsworthy_16_4.html. – С. 4–10.

16. Голсуорсі Джон. Туманні думки об мистецтві / Джон Голсуорсі. Статті, речи, письма. – http://bookz.ru/authors/golsuorsi-djon/golsworthy_16_4/pag-5-golsworthy_16_4.html. – С. 1–11.