

Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К.: Наукова думка, 1986. — Т. 50: Листи (1895–1916) / Упоряд. та комент. М. С. Грицюти, О. В. Мишанича, Ф. П. Погребенника. Редактор тому: М. Д. Бернштейн.

110. Bujański J. Słownictwo teatralne w polskiej dramaturgii. — Wrocław, 1971.

111. Dessen C. Allan, Thomson Leslie. A Dictionary of Stage Directions in English Drama 1580–1642. — Cambridge University Press, 1999.

112. Jaroszevska Teresa. Le Vocabulaire du Théâtre de la renaissance en France (1540–1585): contribution à l'histoire du lexique théâtral. — Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997.

113. Kowalczyk Rafał. Rosyjskie słownictwo teatralne w porównaniu z polskim. — Wrocław, Uniwersytet Wrocławski, 2005.

114. Rutkowska M. Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceniu. — Poznań, 2007.

Анотація. У пропонованій розвідці здійснена спроба зафіксувати і систематизувати театральну термінологію Марка Кропивницького за його публіцистичною та епістолярною спадщиною, що має значення не лише для вивчення його творчості, поглядів на театральне мистецтво, техніку драми, а й для уточнення уявлень про театральну практику кінця XIX — початку XX ст. у цілому.

Ключові слова: лексика українського театру XIX ст., театральна термінологія.

Аннотация. В предлагаемом исследовании осуществлена попытка зафиксировать и систематизировать театральную терминологию Марка Кропивницкого по его публицистике и эпистолярному наследию, что имеет значение не только для изучения его творчества, взглядов на театральное искусство, технику драмы, но и для уточнения представлений о театральной практике конца XIX — начала XX ст. в целом.

Ключевые слова: лексика украинского театра XIX столетия, театральная терминология.

Marko Kropyvnytsky: lexicon of theatre.

Oleksandr Klekovkin

Annotation. The proposed study made an attempt to capture and organize theatrical terminology of Marko Kropyvnytsky for his journalism and epistolary heritage that is important not only for the study of his work, opinions on performing arts, drama techniques, but also to clarify the concept of theatrical practice of the end of the XIXth — beginning of the twentieth century.

Key words: vocabulary of the Ukrainian theatre of the XIXth century, theatrical terminology.

Марина ГРИНИШИНА

доктор мистецтвознавства

КОНЦЕПЦІЇ ПРОСТОРОВИХ ВИРІШЕНЬ У ВИСТАВАХ УКРАЇНСЬКОГО «ЕСТЕТИЧНОГО» ТЕАТРУ ПОЧАТКУ XX СТ.

Обличчя українського «естетичного» театру формується у другій половині 1910-х. Хоча спроби у цьому напрямі робилися вже на початку десятиліття у зв'язку з драматичними поемами та етюдами О. Олеся, В. Пачовського, С. Черкасенка. Серед них найбільш послідовними з ідейно-естетичної точки зору автор вважає вистави «Осінь» і «Танець життя» О. Олеся (Театр М. Садовського, 1913, режисер — І. Мар'яненко) та «Сонце Руїни» за поемою В. Пачовського (театр Товариства «Руська бесіда», 1914, режисер — С. Чарнецький). Щодо провідної теми даної статті зазначимо: на-

віль у зв'язку із цими зразками сценічного символізму та неоромантизму критика в останню чергу звертала (а то й зовсім не звертала) увагу на роботу художника.

Зовсім інакше в цьому сенсі виглядає практика Молодого театру Л. Курбаса 1917–1919 рр. На думку Н. Кузякіної, основу комплексу думок, з якими очільник новоутвореного сценічного угруповання починав діяльність режисера і педагога 1916 р., становили режисерські ідеї Г. Крега, Г. Фукса та М. Рейнгардта [1, с. 15]. Якщо перейнятися метою відшукати спільне у театральних концепціях цих різних, часом опозиційних за художніми принципами, постановників, перший висновок полягає у тому, що названі постановники надавали важливого значення просторовому вирішенню вистави, відтак ролі художника при цьому. Передусім це стосується Г. Фукса, чия праця «Револуція театру», як відомо, справила на Л. Курбаса велике враження. Тут пошлемося на думку Н. Владимирової, яка зазначає, що «<...> саме на художника-живописця Г. Фукс покладав надію у питаннях реформи не тільки сценічного простору, а й взагалі естетико-художніх принципів національного драматичного театру» [2, с. 50]. Тож не дарма всі без винятку програмні спектаклі Молодого театру позначені яскравими стилістичними пошуками й подавали приклади успішного творчого симбіозу режисерської та художницької думки. З-поміж них виділимо ті, чия естетична концепція, на нашу думку, містила виразні символістичні та неоромантичні елементи.

Першою такою вважаємо «Вечір етюдів» О. Олеся (прем'єра — 17 листопада 1917 р.).¹ Далі слід назвати вистави-стилізації («Горе брехунові» Ф. Грільпарцера (прем'єра — 21 серпня 1918 р.), «Едіп-цар» Софокла (прем'єра — 16 листопада 1918 р.), «Різдва́ний вертеп» (прем'єра — 8 січня 1919 р.)). Прилучаємо до циклу й «Шевченківський вечір» — спектакль за поезіями Кобзаря (прем'єра — 14 березня 1919 р.). У всіх названих виставах художником був А. Петрицький, лише в останній до нього приєднався С. Гречаний.

Виставою-стилізацією Молодого театру, вперше представленою публіці після повернення з Одеси, була своєрідна «вправа на гротеск» — комедія Ф. Грільпарцера «Горе брехунові» [3, с. 98]. Цю «серйозну п'єсу зі щасливим закінченням», написану й поставлену на сцені 1838 р., Л. Курбас бачив у віденському Бургтеатрі у сезоні 1907/1908 рр. і був захоплений грою в ній Й. Кайнца. Свідки ж київського спектаклю побачили виставу-свято у стилі, близькому до *comedia dell'arte*, в якій «мистецькі образи і все оточення, всі речі зреклися побутових буднів в ім'я святкової дії на сцені <...>» [4, с. 151]. Глядачів передусім вразило оформлення сцени художником А. Петрицьким. «Елегантне», у «весняних розмаїтих барвах», воно містило загадковий ліс із деревами дивовижної форми та кольорів, золоту річку, повну риби, аби «глядач намилувався пружністю ритмічної плавби» [8, с. 152], і набір химеричних предметів: маленький замок, у чю браму величезним мечем гатив Лицар (В. Васильєв), маленьку кухню, в якій вимахували натуральними ополониками тріо кухарчат (П. Нятко, В. Веріко, Л. Лючик). Гра зі сценічними предметами (їхніми розмірами, масштабом, об'ємом), затіяна художником, призвела до того, що декорації «Горе брехунові» утворили умовний — казковий — світ, в якому персонажі, бавлячись, наввипередки пускалися у сюжетні події.

Ніби пам'ятаючи (а може, й знаючи, скажімо, від вельми освіченого Л. Курбаса,

¹ Детальний аналіз вистави був зроблений авторкою у статті «Символістична сесія українського театру початку ХХ ст.» // Аркадія. — 2007. — Вип. 1 (15). — С. 27–32.

який брався до роботи над виставою будь-якого стилю, перед тим ґрунтовно простудіювавши відповідні наукові розвідки), що родовід *comedia dell'arte* веде від італійського народного карнавалу, А. Петрицький щедро насичує простір вистави широкою палітрою напрочуд яскравих кольорів. Ними виблискували «штандарти», що спускалися з колосників, «розквітаючи» сонцем, зорями та казковими тваринами, вони «буяли» у гілках могутнього дуба, у кущах і траві, мінилися у «водах» річки, засліплюючи очі блиском риб'ячої луски.

Творчих щедрот художника дісталось й костюмам персонажів, які мало того, що були пошиті з дорогих матеріалів, як-от шкіра, оксамит, парча, шифон (принаймні, такими вони виглядали), а ще й орнаментовані. Візерунки та орнаменти прикрашали головні убори чоловіків (навіть вояцькі рогаті шоломи), їхні сорочки, колети, каптани і кольчуги, жіночі стрічки і туніки, священницьке вбрання. Стилістична єдність роботи художника та її відповідність режисерському задумові були очевидними і не пройшли повз увагу рецензентів. «Декорації цілком відповідали духові самої комедії. Деревя фантастичного рисунка й кольору, великанські ключі, хати, розміру меншого від ноги людини, риби в річці, загадковий ліс», — зауважував зосібна О. Метлинський [5].

Вистава «молодотеатрівців» вабила публіку і критику також «витриманою і стрункою грою» артистів [Там само]. За свідченням С. Бондарчука, на показах «Горе брехунів» — спектаклю, зразкового за вправністю, винахідливістю і соковитістю гри акторів, зал постійно був заповнений вщерть [4, с. 153]. Цюправда, серед очевидців спектаклю були й такі, хто вважав (наприклад, В. Коряк), що це дійство «во вкусе площадном, во вкусе Плавтовом» годилося лишень щоб викликати «здоровий гогот гальорки» [6] або, зауважував М. Вороний, що комедію Ф. Грільпарцера у Молодому театрі «<...> грали хоч і весело, але занадто вульгарно, без відповідної легкої елегантності, що робило враження несмаку» [7, с. 295].

На наше переконання, претензії другого з представлених рецензентів стосувались не так обраного режисером способу показу характерів п'єси, як почуття міри, з яким той чи той актор представляв свого персонажа. Зазначимо також, що *comedia dell'arte* не передбачає нюансованої гри, не потребує повноцінних сценічних характерів, натомість дозволяє акторові вільно, імпровізаційно існувати у рамках сюжету, захоочує трюкацтво, вимагає прямого контакту із публікою. Саме це, за численними свідченнями, й робили з успіхом Ф. Лопатинський та Л. Курбас у ролі кухарчука Леона; Г. Юра — в ролі Грегора, єпископа шалонського, В. Василько — графа Котвальда; Г. Прохоренко та О. Добровольська — Едріти; В. Калин — Паломника; Л. Пясецький — Аталлюса [8, с. 166].

Таким чином, вже перша вистава-стилізація Молодого театру засвідчила, що всі її учасники свідомі особливостей художньої системи, обраної режисером для реалізації комедії Ф. Грільпарцера, і більшою чи меншою мірою відчували ступінь художнього перетворення, до якого вдався Л. Курбас стосовно реалістичної стилістики, в якій створено «Горе брехунів».

Ціе наочнішою була стилістична єдність спектаклю «Едіп-цар» за Софоклом — мабуть, найемблематичнішої сценічної роботи Молодого театру. Як зазначав В. Василько, постановник Л. Курбас від самого початку намірявся зберегти у режисерському плані вистави «самобутні елементи», котрі становлять «специфіку» давньогрецької трагедії [9, с. 123]. Серед таких елементів він передусім мав на увазі хор, який порів-

нював з «діючим колективом», що «виступає не лише представником народу, а й одночасно є «словами від автора», як вияв думок з приводу тої чи іншої події або вчинку» [Там само]. На жаль, не залишилося свідчень про те, яким режисер бачив простір майбутнього спектаклю. Припустимо, що його концепція (як у випадку з «Горе брехунів») належала А. Петрицькому, який, однак, знову довів здатність, так би мовити, підкоряти художницьку індивідуальність провідним постановочним ідеям.

Власне, те, що перед ними вистава-стилізація, глядачі «Едіпа-царя» усвідомлювали, сприймаючи її оформлення — умовне, яке мало також наочні історичні ознаки. Декорацію А. Петрицького становили білий портик, чие перекриття підтримували шість струнких доричних колони, дві колони на лівому і правому порталах, що тягнулися під колосники, та жертвник. Три пологі щаблі відділяли територію Едіпового палацу від міської площі. Темний простір за білими колонами в моменти емоційного піднесення (приміром, коли фіванці молять Едіпа допомогти) несподівано спалахував багрянцем — червона завіса ритмічно рухалася поміж колонами у такт молитовно-благальним жестам людських рук [10, с. 150].

Цей архітектурний та колористичний мінімалізм, здається, не тільки не заважав, навпаки, підсилював чуттєве сприйняття глядачем дії спектаклю. Б. Васильєв свідчив, що А. Петрицький досяг «<...> такої рельєфності в перспективі, що здавалося, нібито колонада іде в туманну далечінь горизонту». У свою чергу, світлові ефекти, гама яких була ретельно підібрана постановником, «<...> доповнювали психологічний малюнок драми. Від білого і радісного рожевого переходили вони часом в сумні червоні, а в найвищому пункті драми — в жахливо фіолетові з якимсь сірим, безнадійним відтінком» [4, с. 73]. До того ж, варіативне використання світла руйнувало відчуття монолітності декораційного модуля, натомість увиразнюючи рельєфність сценічного простору і сповнюючи його «емоціями», «атмосферою», «почуттями».

Особливо вражаючим досягнутий художній результат стає, якщо зважити, що матеріалом для декорацій і костюмів слугували мішкочина та бязь. Під «умілими руками художника мішкочина перетворювалася на оксамит чи ще на якусь небачену тканину» [10, с. 150], а короткі білосніжні бязеві хітони хору, чия пластика та мелодика мали наперед розписану ритмову партитуру, перетворювали цю групу юнаків та юнок на оживий і напрочуд виразний храмовий барельєф. Ще ефектнішим був зовнішній вигляд персонажів трагедії, чие вбрання А. Петрицький зібрав у пишні складки, щедро оздобивши орнаментом.

Сьогодні стало загальним місцем при аналізі «молодотеатрівської» версії класичної «високої» трагедії зіставляти її з чи не найвідомішою версією ХХ ст. — тією, що належала М. Рейнгардту. Показана 1912 р. в Києві, вона, за словами О. Дейча, «положила» публіку «Гіппо-Паласу» і викликала шквал захоплених відгуків у пресі. Серед нинішніх театрознавців панує твердження (його висловлюють, зокрема, Н. Корнієнко, Г. Веселовська), що постановка Л. Курбаса відчутно полемізувала з грандіозним спектаклем М. Рейнгардта. Натомість автори безпосередніх вражень від прем'єри «молодотеатрівського» «Едіпа-царя» (М. Вороний, Є. Кузьмін) та дехто з учасників спектаклю (наприклад, Г. Юра) наголошували на «впливі» вистави М. Рейнгардта. На нашу думку, обидва висновки не мають під собою належних підстав, адже ні наслідування, ані полеміка між виставами неможливі, якщо їхні творці не бачили один одного як автори постановок. А саме так сталося цього разу: Л. Курбас міг лише чути

відгуки інших про німецького «Царя Едіпа», адже 1912 р. перебував у складі театру Товариства «Руська бесіда» і не відвідував жодного з міст, у тому числі Києва, де М. Рейнгардт показував виставу.

І все ж зіставлення обох версій трагедії Софокла їхніми сучасниками допомагає краще усвідомити ідейно-естетичні особливості давньої сценічної роботи Молодого театру. Так, Є. Кузьмін перегук між курбасівською та рейнгардтівською постановками трагедії Софокла побачив насамперед у масових сценах першої дії, при цьому назвавши режисерську роботу Л. Курбаса «серйозною» та «майстерною» [11]. Як видається, конфігурація «герой — натовп» у спектаклях німецького та українського режисерів була сформована лише за одним спільним принципом: доволі нечисленну масовку «молодотеатрівського» «Едіпа-царя» єднали страх, біль, відчуття близької катастрофи і надія на свого правителя. Ті ж самі емоції «цементували» величезну людську масу «Царя Едіпа» М. Рейнгардта.

Однак якщо німецький режисер звідти черпав енергію, що не лише гуртувала «фіванський натовп», а й забирала у полон дійства не менш величезну масу глядачів, творячи той «простір трагедії», що, власне, визначав «надзавдання» вистави, то мета співіснування хору та персонажів, за задумом Л. Курбаса, була значно скромнішою: розділений на чоловічу та жіночу групи хор повторював, роблячи більш наочними, укрупнюючи, душевні рухи головного героя [12]. Масовка вистави М. Рейнгардта — це людський натовп, могутній і незборимий, хор вистави Л. Курбаса — це чотирнадцять юнаків та дівчат, які одному з рецензентів видалися «надто чепурними» і нагадали «ніжних флейтисток або танцюристок» [13].

Ще далі обидві вистави стояли одна від одної за сутністю своїх концепцій. М. Рейнгардт, декларативно відмовляючись «копіювати зовнішній вигляд античного театру» [14, с. 119], відтворив у «Царі Едіпі» провідний мотив його трагічного простору — протиборство героя і натовпу, приреченість особистості на офіру вищим силам задля забезпечення маси. Лесь Курбас, також не бажаючи «реставрувати виставу давньогрецького театру», бачив основний сенс майбутнього дійства у точній передачі «трагічних душевних колізій» головного героя античного твору [4, с. 46]. «Трагічна послідовність» [15, с. 35], з якою Едіп С. Моїссі рухався до істини, безмірність його страждань, невтішність його покори долі незмінно вражали публіку, зокрема київську, викликали захоплені рецензентські відгуки. Едіпа Л. Курбаса глядачева зала та критика сприйняли неоднозначно. Одностайно відзначаючи простоту та щирість — риси, що приваблювали їх в акторській манері Л. Курбаса, — рецензенти водночас ніби спростовували цю думку, стверджуючи таке: «Курбас-Едіп часом впадав у якийсь побутовий ліричний тон (особливо в останній дії), чим позбавляв образ його трагічної експресії» [11]. Або таке: «Курбасу не вистачало місцями достатньої темпераментної сили» [13].

Творячи свою версію давньогрецької трагедії, М. Рейнгардт, як видається, відшукував художню ідею у переліку її емблематичних рис. «Моя мета — домогтися взаємодії сцени та глядача, притаманної античному театру», — заявляв він, приступаючи до роботи над трагедією Софокла, надалі міркуючи над способом максимально повного впливу дійства на глядача [14, с. 120]. Л. Курбас під час праці над «Едіпом-царем», на нашу думку, не так переймався самою п'єсою чи стилістикою давньогрецького театрального видовища (хоча питання сучасного звучання давнього тексту його напевно

хвилювало), скільки прагнув, сказати б, скласти специфікацію цього видовища, а потім — опанувати його елементи.

Саме таке завдання зумовило безпрецедентно довгий — майже трирічний — підготовчий період, воно ж виявило ті художні риси спектаклю Молодого театру, які зосібна М. Вороний назвав «особливими рисами виконання» твору Софокла, розшифрувавши це визначення таким чином: «<...> вся дія відбувалась <...> виключно на сцені, де й стояв жертovníк; хор реагував на трагічні події пластичними рухами (оживлені фрески) і мелодійною декламацією в акордових тонах, що загалом творило високу гармонію трагізму» [17, с. 294]. Учасники вистави (С. Бондарчук, Г. Юра, П. Самійленко, В. Василько) підтвердили застосування Л. Курбасом принципів сценічної умовності — «шукання незвичного зовнішнього малюнка мізансцен, захоплення ритмічними контрастами, музичними інтонаціями тощо» [4, с. 172] також при створенні окремих характерів. Отже, маємо підстави стверджувати: естетична цілісність вистави «Едіп-цар» доводила, по-перше, концептуальний характер тих зусиль, що їх докладав Л. Курбас задля формування «естетичного театру», по-друге — вельми значну дистанцію, яку вже здолав Молодий театр на цьому шляху.

Спробою Молодого театру «на вправу в маріонетковому стилі» назвав П. Руплін виставу «Різдвяний вертеп» (1919), за текстом Л. Старицької-Черняхівської [3, с. 98]. Спроба являла собою літературну обробку (стилізацію) одного з канонічних вертепних текстів — Сокоринського. Передусім впадає в око, сказати б, триєдність завдання щодо майбутньої вистави, визначеного Л. Курбасом перед початком репетицій «Різдвяного вертепу». Спектакль мислився, по-перше, як вияв народного менталітету, акцентуація, зокрема, синкретичного й міфологічного характеру народного мислення, по-друге, як означення неперервності поступального руху української сцени від XVI ст., по-третє, як вирішення творчого завдання з підвищення акторської майстерності [9, с. 137].

У безпосередній роботі над спектаклем останнє завдання конкретизується через «аналіз основ руху людини» [Там само, с. 139], який Л. Курбас проводить, аби виконавці усвідомили нові можливості володіння тілом, іншу механіку руху, позбавились звичних жестів і, відтак, сформулювали для себе інший спосіб акторського перевтілення — не за логікою поведінки живої істоти, а за логікою механічного руху ляльки, не через вияв нюансів людських почуттів, а через вияв первісних, примітивних емоцій [Там само, с. 138]. Згодом В. Василько зізнається, що, оцінюючи роботу виконавців, Л. Курбас закидав їм часте «випадіння з образу», хіба що Р. Нещадименко (лялька Рахіль) своїм триванням в ролі більш-менш відповідала вимогам режисера [Там само, с. 139].

Напевне, саме брак акторської майстерності, технічна недосконалість виконавської гри й спричинила незначний успіх вистави. Навіть більше, як свідчать думки української критики щодо недавнього минулого національного театру новітньої доби, висловлені в публікаціях рубежу 1920–1930-х рр., вистава Молодого театру, замість ствердити ідею фіксованого акторського малюнка («лінії», за термінологією Л. Курбаса), яку художній керівник трупи і в той час і пізніше впроваджував у практику, мабуть, відштовхуючись від постулатів Е. Г. Крега [16, с. 159], цю ідею і ці постулати вистава ледь не скомпрометувала [7, с. 294; 8, с. 168; 17, с. 17].

Водночас цілком позитивно було сприйняте критикою сценічне оформлення «Різд-

вяного вертепу», здійснене А. Петрицьким. Коли розсувалася завіса, перед глядачами поставала збільшена у розмірах хоромина лялькового вертепу, оздоблена срібною і золотою фольгою та кольоровим папером. Обабіч хоромини розташовувались два клироси, на яких розміщувався хор бурсаків, що супроводжував дію поясненнями та виводив справжні мелодії стародавнього вертепу, розшукані Л. Курбасом [9, с. 140]. На верхньому поверсі діяли міфологічні персонажі (Царі, Ірод, Янголи, Смерть, Сатана), одягнені у костюми з пофарбованої марлі, обклеєні аплікаціями з кольорового паперу. За задумом режисера, вони рухалися й розмовляли механічно, уривчасто, монотонно; лише Сатані (М. Терещенко) було дозволено говорити нормально й кидати час від часу репліки на злобу дня. Натомість на нижньому поверсі діяли життєві персонажі (Запорожець, Циган, Москаль, Дід, Баба та ін.), зовнішній вигляд, одяг, манера розмовляти та рухатися яких були звичними, пересічними [Там само]. Отож з трьох вищезазначених компонентів надзавдання щодо «Різдвяного вертепу» Л. Курбасові та творчій групі вистави, гадаємо, вдалося виконати певною мірою лише останнє.

Ювілейна «Шевченківська вистава» (прем'єра — 11 березня 1919 р.), яку критики означили як «вправи на «чисту театральність» [3, с. 99], складалася з інсценізацій поеми «Єретик», містерії «Великий льох», ліричних віршів «Не спалося, — а ніч, як море...», «І небо невмите, і заспані хмари...», «У неділеньку та ранесенько...». Для кожної з частин А. Петрицький створив оригінальне оформлення, яке повністю відповідало обраній режисером стилістиці сценічного відтворення поетичного тексту. У містерії «Великий льох» Л. Курбас шукав і знаходив реальні, відповідні змістові символи, наділяючи персонажів досить гострими характеристиками, емоційною наснагою [4, с. 156]. Основний зміст просторового вирішення був зосереджений у мальованому заднику, що представляв стару, напівзруйновану церкву з багатьма проломами, з яких промовляли душі. Поруч — віковий дуб з дуплами-медальйонами, крізь які було видно відповідно загримовані голови акторів, що грали Воронів [Там само].

Декораційне ж вирішення вірша «Не спалося, — а ніч, як море...» було театральнореалістичним: на другому плані крізь загразоване вікно виднілася голова ув'язненого Тараса Шевченка. А на першому плані двоє вартових біля каземату вели розмову про долю російського та українського народів, однаково позбавлених людських прав. Вірші «І небо невмите, і заспані хмари...» та «У неділеньку та ранесенько...» Л. Курбас вирішував засобами «умовного» театру: колективна декламація поєднувалася з ритмопластичними рухами. Тому на сцені «<...> не було ні моря, ні хмар, ні очерету, тільки невисокі сірі станки на сірому тлі. У першому з віршів режисер розташував на цих «<...> підвищеннях п'ять-шість акторів, убраних від шиї до п'ят у широкі шати з сірого, небіленого полотна і такого ж кольору перуки пейзаїв». Вони «<...> індивідуальними та поєднаними зі словами поета колективними рухами, що змінювалися зі скульптурною виразністю, викликали у глядачів потрібні асоціації — то «заспаних хвиль», то вибуху протесту <...>» [Там само, с. 157]. В даному разі окремим декораційним засобом ставало світло, яким постановник і художник акцентували відповідні моменти, увиразнювали рельєф сцени та дії, спрямовуючи світло на того з акторів, хто починав говорити.

У другому вірші («У неділеньку та ранесенько...») на тлі блакитного «повітря», що півколом оточувало станки, під звуки фортепіано з глибини сцени просто на глядача

ритмічною ходою йшли семеро дівчат у підперезаних крайками сорочках-хітонах без рукавів. Кожній на спину з-під віночка спадали розплетені коси. Це — чумакові матері, дружини, сестри, кохані вийшли назустріч чоловікам, які вертаються з дальніх країв. Жінки ніби пливли у повітрі, утворюючи мальовничі групи, спілотаючись і розплітаючись під звуки музики. «І ви чуєте сповнений безмежним смутком звук — не співу, не плачу, не сміху, не туги й не радості, а всього разом, — сплєтених в один вінок людських почуттів <...> Та що це? Одна, найтонша, найбідніша, вихопилася наперед... І все десь провалилося... Лише плетуться звуки скрипом дерев'яних коліс чумацьких маж: нема... не-ма... не-ма-є... і на цьому тлі звучить високе, скорботне: А я так його любила...» [Там само].

Економність художніх засобів відзначала й інсценізацію поеми «Єретик» («Іван Гус»). Відмовившись від «будь-якої ілюзорності ілюстративного оформлення» [Там само, с. 158], режисер та художник «вбирають» простір дії у сукна, сповнюючи його нечисленними, але напрочуд виразними ігровими деталями: спочатку — аналої та хрест, перед якими моляться Іван Гус, далі — грати тюрми та ганебний стовп, на якому сплять Єретика. Як і в режисурі ліричних віршів, роль виразного засобу тут також грає світло. Ним А. Петрицький ставив необхідні смислові акценти, доповнював емоційний ряд вистави. На початку два світлові промені вихоплювали з темних сукон аналої і хрест над ним, біля якого у темному чернечому вбранні стояв Іван Гус. Далі світлове коло збільшувалося, окреслюючи «змійне кубло»: натовп у такому ж чернечому вбранні, в якому проглядали й кардинальські сутани, скупчувався довкола Єретика. У фіналі світловий акцент був зроблений на страхітливому кострищі — місці страти Гуса, біля якого знову клубочилося «гадюче кардинальське зборище» [Там само].

Свідки й учасники вистави «Шевченківський вечір» неодноразово заявляли: інсценізації Кобзаревих поезій, які утворили його програму, водночас стали «етюдами до майбутнього великого сценічного полотна» [Там само] — спектаклю «Гайдамаки» за поемою Т. Шевченка (прем'єра — 10 березня 1920 р.). Тут зазначимо ті елементи художньої системи вистави, які, власне, об'єднували обидві Шевченкові композиції Молодого театру, дозволивши Л. Курбасові згуртувати їх у ціле на кону Першого театру УРР ім. Т. Шевченка. Передовсім це — створений Л. Курбасом умовний, без ознак місця та часу дії сценічний простір. Уже звичні для такого типу оформлення станки із похилими площинами, цього разу з'єднували східці. Вся конструкція, а також задник за нею були сірого кольору. Задник за допомогою світла у різних епізодах набував іншого колірною звучання: небесно-блакитного в ясний день, синьо-зеленого надвечір, грізно-червоного під час пожежі.

Була застосована також «інтермедійна» завіса, яку на початку та наприкінці дії відкривали і закривали «Десять слів поета», чий зовнішній вигляд нагадував жіночий хор з інсценізації «У неділеньку та ранесенько...». Як і раніше, умовне середовище увиразнювало костюми персонажів: барвисті строї гайдамаків та конфедератів, супротивно — темне вбрання Гонти (О. Мар'яненко), Благочинного (О. Загаров) та Ксьондза (П. Милорадович). А напрочуд варіативне використання світла стало «композиційним інструментом у руках режисера» [18, с. 59]. «Промені прожектора виділяли «крупний план» обличчя героїв у моменти їхнього драматичного самовиявлення, вихоплювали з маси окремі постаті, наголошували суттєве. Спалахи червоного світла

зображували пожежі, що спалахували по панських маєтках на шляху повстанських загонів. Зелене світло у поєднанні з музикою передавало настрої ліричних сцен, синє — тривожну атмосферу потаємних зібрань, червоне — невгамовну лють «червоного бенкету» [Там само].

Краса композиційних вирішень, зовнішня експресивність мізансцен, їхній вивірений ритмічний малюнок, пластичність звукової та музичної партитури не лише захоплювали глядачів і рецензентів «Едіпа-царя», «Шевченківського вечора», «Гайдамаків» Молодого театру, а й дали привід М. Вороному визнати їх «новим і незвичним явищем на українській сцені, де естетичний метод постановок був до того часу майже не знаний» [7, с. 294]. За П. Руліним, напрямок Молодого театру «хитався <...> десь поміж різними відтінками неоромантизму, іноді дуже близько підходячи до символізму, іноді, як це свідчить Лесь Курбас, виявляючи перші зернятка експресіонізму (дещо в «Царі Едіпі» та «Іванові Гусі» за Т. Шевченком)» [3, с. 99].

Таким чином, пройшовши у часи Молодого театру кризу низку спектаклів-вправ на засвоєння різностильових інтенцій світового та національного театру від їхніх архаїчних до новітніх форм, Л. Курбас доходить остаточного висновку: українське сценічне мистецтво конче потребує зміни естетичних орієнтирів. Цей процес мав іти шляхом «відродження» — надання більшої художньої ваги суто театральним засобам з одночасним вивільненням театру з системи патерналістських відносин з літературою та шляхом посутньо інакшого розв'язання питань сценічного простору і часу [19]. Вирішенню цієї мети була значною мірою присвячена практика подальших Курбасових театральних угруповань. Щоправда, ніколи по тому питанню «естетичного» театру не вирішувалися ним комплексно.

1. Кузякина Н. Б. Становление украинской советской режиссуры (1920 — начало 30-х гг.): Учебное пособие / Наталья Борисовна Кузякина. — Л.: ЛГИТКиК, 1984. — 80 с.
2. Владимірова Н. Образотворче мистецтво як один із чинників формування естетико-художньої моделі театру Г. Фукса / Наталія Владимірова // Аркадія. — 2005. — № 4(10). — С. 44–50.
3. Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня / Петро Рулін // Життя і революція. — 1932. — № 11–12. — С. 98.
4. Молодий театр. Гене́за, завдання, шляхи: статті, спомини, матеріали / [Упоряд., вступ. ст., прим. М. Лабінський]. — К.: Мистецтво, 1991. — 320 с.
5. Метлинський Ол. Молодий театр: «Горе брехунові» / Олександр Метлинський // Відродження. — 1918. — 6 грудня.
6. Аванті [Коряк В.]. Від «Молодого театру» до «Березоля» / Володимир Коряк // Вісті ВУЦВК. — 1924. — 16 травня.
7. Вороний М. Театр і драма: зб. статей / Микола Вороний [упоряд., вступ. ст. О. К. Бабишкін]. — К.: Мистецтво, 1989. — 408 с.
8. Блохін Ю. Молодий театр / Юрій Блохін // Життя і революція. — 1930. — Кн. 6. — С. 154–171.
9. Василько В. Театру віддане життя / Василь Василько. — К.: Мистецтво, 1984. — 407 с.
10. Терещенко М. Кризь лет часу / Марко Терещенко. — К.: Мистецтво, 1974. — 166 с.
11. К-ин Ев. [Кузьмин Е.]. Молодой украинский театр. Эдип / Евгений Кузьмин // Голос Киева. — 1918. — 19 ноября.
12. Ковдра Б. [Могілянський М.]. Сучасне в античному: З приводу відновлення «Царя Едіпа» в «Молодому театрі» / Михайло Могілянський // Театр. — 1919. — 7–8 квітня.
13. Сек. Эдип-царь / Сек. // Зритель. — 1918. — 21 ноября.
14. Бояджиева Л. Рейнхардт / Людмила Бояджиева. — Л.: Искусство, 1987. — 221 с. — (Серия: Жизнь в искусстве).

15. Дейч А. По ступеням времени: воспоминания и статьи / Александр Дейч [вс. ст. И. Драч; послеслов. Л. Танюк]. — Киев: Мистецтво, 1988. — 232 с.
16. Курбас Л. Шляхи «Березоля» / Лесь Курбас // Вапліте. — 1927. — № 3. — С. 159.
17. Грудина Д. Декларації і маніфести / Дмитро Грудина // Критика. — 1931. — № 2. — С. 17.
18. Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас / Юрій Миколайович Бобошко. — К.: Мистецтво, 1987. — 198 с.
19. Курбас Л. На грані / Лесь Курбас // Мистецтво. — 1919. — № 1.

Анотація. У статті розглянуто процес формування «естетичного» театру в Україні початку ХХ ст. Основний акцент зроблено на концепціях просторових вирішень вистав, які слід віднести до сценічного мистецтва даного типу, насамперед — з репертуару Молодого театру Леся Курбаса.

Ключові слова: «естетичний» театр, просторове вирішення, Молодий театр.

Аннотация. В статье рассмотрен процесс формирования «эстетического» театра в Украине начала ХХ века. Основной акцент сделан на концепциях пространственных решений спектаклей, которые следует отнести к сценическому искусству данного типа, прежде всего — из репертуара Молодого театра Леся Курбаса.

Ключевые слова: «эстетический» театр, пространственное решение, Молодой театр.

Concepts of space decisions in the performances of the Ukrainian «aesthetic» theatre in the early 20th century.

Maryna Hrynyshyna

Annotation. The article considers the Ukrainian «aesthetic» theatre of the early 20th century formation. Mainly the stage space concepts of such type performances are accented, first of all — from Les Kurbas' Molody Theatre repertoire.

Key words: «aesthetic» theatre, stage space concepts, Molody Theatre.

Ярослав ЧИГЛЯЄВ
театрознавець

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ПЕРІОДУ УНР: У ПОШУКАХ МОДЕЛІ НАЦІОНАЛЬНОЇ СЦЕНИ

Зумовлені Лютневою революцією 1917 р. соціально-політичні зміни, стали поштовхом для надзвичайно швидкого національного відродження в Україні. Діяльність Української Центральної Ради — багатопартійного представницького органу — з перших її кроків вражає активністю комплексного процесу творення нової держави, яка в ідеалі мала відповідати формі демократичної парламентської республіки.

Серед тогочасних новоутворених державних інституцій значна частина мала культурницьке та мистецьке спрямування. Одним з цих закладів став Український Національний театр, заснований щойно створеним Театральним комітетом з фундації названого театру. Між іншим, створення Театрального комітету якнайкраще засвідчує бурхливий й почасти стихійний характер процесу становлення мистецького ладу в країні, яка щойно отримала суспільно-політичну самостійність. Активний учасник численних мітингових зібрань театральних сил у Києві, член Театрального комітету