

Наталя Єрмакова

Кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

e-mail: nermakova1947@gmail.com | orcid.org/0000-0001-5335-9031

Natalia Yermakova

Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, Leading Research Fellow at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

ПРОСТІР ДІЇ — ДІЯ ПРОСТОРУ:

ФОРМУВАННЯ
УКРАЇНСЬКОГО
РЕЖИСЕРСЬКОГО ТЕАТРУ
ДОБИ МОДЕРНУ

THE SPACE OF ACTION IS THE ACTION OF SPACE:

THE EMERGENCE
OF UKRAINIAN DIRECTORIAL
THEATER IN THE MODERN ERA

DOI: 10.31500/2309-7752.20.2024.319176 | УДК 792.02(477)“1900/1930”

Анотація. Наприкінці 10-х років XX століття гурт молодих акторів, об'єднаних бажанням реформувати вітчизняний кін, запрошує Леся Курбаса очолити свій колектив, з якого згодом виріс Молодий театр. Сам митець на той момент переймався ідеями режисерського театру, в якому одним із чільних завдань є переосмислення взаємопозичування простору та дії: замість лишатися «тлом» дії, простір стає активним чинником, спонукаючи згодом до появи «просторової режисури», яка сьогодні називається «сценографією». У статті розглянуто деякі новітні зміни в сфері художньої лексики, що постали із народженням режисерського театру. Підкреслено особливий вплив на відповідні зрушення в Молодому театрі художників Михайла Бойчука й Анатолія Петрицького.

Ключові слова: Молодий театр, режисерський театр, сценографія, модерне сценічне мистецтво.

Abstract. In the late 1910s, a group of young actors, united by a desire to reform the national stage, invited Les Kurbas to lead their troupe, which later became Molodyi Teatr (Young Theatre). At the time, Kurbas was strongly influenced by the emerging concept of director's theatre, whose advocates sought to rethink the relationship between space and action. Rather than functioning merely as a backdrop, space now operated as an active element—an approach that paved the way for what was then called “spatial directing,” today more commonly known as scenography. This article investigates the innovative shifts in theatrical language that accompanied the birth of director's theatre, paying particular attention to the contributions of artists Mykhailo Boichuk and Anatol Petrytsky to the development of Molodyi Teatr.

Keywords: Molodyi Teatr, director's theater, scenography, modern stage art.

Поставлення режисерського театру в Україні сягає моменту створення у Києві Молодого театру (1917) — часу формування модерного сценічного мистецтва. Тоді, наприкінці 10-х років XX століття, гурт акторів початківців, об'єднаних бажанням реформувати вітчизняний кін, запрошує Леся Курбаса очолити свій колектив. Сам митець на той момент переймався ідеями «театру єдиної волі», фактично, режисерського театру, в якому одним із чільних завдань є переосмислення взаємопозичування простору та дії.

Обидва ці феномени в ситуації радикальної перебудови самої театральної моделі взаємодіють принципово інакше, ніж в традиційному українському

театрі. Приміром, простір, замість лишатися «місцем» або «тлом» дії, стає її (дії) активним чинником, спонукаючи згодом до появи «просторової режисури», яку сьогодні ми називаємо сценографією.

За таких умов роль художника в формуванні образної лексики вистави радикально змінюється, позначаючись на театральних технологіях. Іншим важелем впливу на цей процес є ситуація з панівним стилем. В нашому випадку — символізм.

Звісно, оновлення засобів образної мови відбувається поступово, набуваючи щоразу іншого виразу на різних стадіях мистецьких шукань. Такий рух, фактично, є безупинним. Через це естетичні пріоритети

Молодого театру модерністичної доби суттєво відрізнялися від тих, які згодом характеризуватимуть практику Курбасового мистецького об'єднання «Березіль» (МОБ) — головного репрезентанта авангарду на українському кону.

Виникає питання: що відбувається з попередньо набутих досвідом зі зміною панівного стилю? Історія Молодого театру засвідчує: відкиданням тих чи інших художніх прийомів справа не обмежується. Зміни визначаються значно складнішими культуротворчими процесами. В усякому разі, що дуже важливо, студійна практика колективу наприкінці 1910-х років допомогла молодим акторам усвідомити: оновлення образної мови може відбуватися й шляхом «переакцентації» засобів художньої виразності, поширених у попередні часи. Ба більше, в змінених контекстах деякі естетичні форми здатні активно трансформуватися, набувати нових ознак, розсуваючи межі художнього висловлювання.

Без осмислення й аналізу згадуваних явищ важко належним чином оцінити закономірності розвитку національної сцени ХХ століття. Вирішення цього завдання потребує спеціальних зусиль багатьох дослідників. Тут спробуємо лише окреслити деякі прикметні новаційні зміни в сфері художньої лексики, що постають із народженням режисерського театру.

Особливий вплив на відповідні зрушення в Молодому театрі справили художники Михайло Бойчук та Анатоль Петрицький. Обоє тоді сповідували ідеї символізму, і таке творче налаштування цілком відповідало естетичним пріоритетам Леся Курбаса зазначеного періоду. Звертаючись до їхньої співпраці, спробуємо виокремити естетичні чинники, присутні важливі для формування символістської образної лексики в Молодому театрі. О тій порі гурт перебував у фарватері мистецьких експериментів, які сам і започаткував. Тож у цьому сенсі їхня пошукова робота якнайкраще характеризує механізми творення нового типу сценічної культури в Україні. Зрушення стають помітними, фактично, майже від самого заснування Молодого театру.

Що стосується, власне, режисерського театру, то його постановання варто розглядати шляхом окреслення певних локальних чинників. Приміром — кольору, його ролі в утворенні характерних ознак просторового рішення вистави. Практика Молодого театру була у цьому сенсі доволі показовою. Попри вкрай обмежену інформацію щодо початкового етапу його діяльності, добре відомо: ані поспіх, ані матеріальна

скрута не завадили Михайлу Бойчукові в «Чорній Пантері і Білому Медведі» Володимира Винниченка запровадити виразний, на думку Василя Василька, візуальний «фокус». Йдеться про монохромну й аскетичну палітру, утворювану чорною сукнею Рити (Поліна Самійленко), білим вбранням Сніжинки (Олімпія Добровольська) та сірою артистичною блузою Корнія (Леся Курбас). Такий спосіб наголошення конфлікту був новим для українського театру. Лаконізм прийому додавав гостроти стосункам героїв, демаскував почуття, посилював драматизм протистоянь.

Втім, художня природа цього рішення радше була знаковою. Створення більш складних образних структур потребувало серйозніших програмних зусиль. Невдовзі Молодий театр їх продемонстрував у сценічній реалізації драматичних етюдів Олександра Олеса. Тоді Анатоль Петрицький вперше створив на українському кону середовище, в якому взаємно підпорядковувалися колір, світло й дія. Це потужно впливало на характер дії, уможлиблюючи щоразу інші підходи до мізансценування. Важко переоцінити значення такої можливості, особливо коли виставу утворюють цілком самодостатні частини, вимагаючи, у свою чергу, естетичного й технологічного «розмежування».

Ось, приміром, перший епізод. Візуальною домінантою затемненої сцени було велике вікно, з якого линув зелений промінь місячного сяйва. Ліворуч, паралельно рампи, виблискував червоний промінь, що падав з комину. Актори виходили на кін під один із променів або в точку їхнього перетину, а потім поверталися в темряву.

У такий спосіб світлове рішення майже позбавляло героїв об'ємності, робило їх радше силуетами. Про цей ефект, посиляючись на фінал етюд, писав Степан Бондарчук. Він згадував, як у мороці сцени «яскравою плямою вимальовувалося велике засніжене вікно, за яким хитається одинока гілка. Вітер раз у раз стукає кватиркою. <...> Кульмінаційний момент: на тлі вкритого памороззю вікна силует Пана, який скрадається до кімнати Панночки, за ним Няня із занесеним для удару ножем» [4, с. 128].

Темрява, скупа гра світла, моторошні тіні — все надавало фігурам містичності, підсилюваної мізансценічним малюнком. Адже залежно від ситуації і тексту постать актора освітлювалася по-різному, набуваючи у такий спосіб різних характерних ознак. Себто сама природа сценічного існування актора безпосередньо залежала від просторового рішення епізоду, візуальні ознаки якого, у свою чергу, корегувалися сценічною дією.

Очевидно, що художник і режисер свідомо «демонізували» темряву. Вона, час від часу поглинаючи або виштовхуючи зі своїх нутрощів героїв, ніби пророкувала їхнє остаточне «розчинення» в небутті. У виставі ця перспектива визнавалася майже невідвратною, образно виправдовуючи перетворення людей на силуети, примари. Тут темрява панувала як щось всеосяжне, а світло локалізувалося лише у двох променях.

Привертав увагу й суто образотворчий ефект сценічної картини: блакитний прямокутник вікна й кольорові промені разом складали викінчену абстрактну композицію, чию холодну виваженість руйнували хіба що рухлива гілка за вікном та спалахи вогню в ледь помітному комині.

Візуальне рішення виглядало специфічною реалізацією програмної ідеї вистави, яка, словами Леся Курбаса, мала ятрити почуття глядачів чимось, «що втікає, боїться, вагається <...> що женеться, манить і тягне <...> що стежить, береже і роз'єднує» [9, с. 36]. В аналогічній манері постановник висловлювався й про мету другого етюдів: «Дати характер: щось скорчене, зболіле, ображене, загнане в якесь душевне гетто, те, що рветься проти неможливого, що протестує, що сичить глумом, наругою» [9, с. 36].

Попри суттєву різницю засобів просторового розв'язання обох етюдів, їх єднало загальне налаштування режисера, для якого ці драматичні мініатюри були квінтесенцією символістичної проблематики, цілковито нового явища для українського кону.

У другому епізоді «Драматичних етюдів» режисер, прагнучи збудити в аудиторії жах перед трагічною непередбачуваністю буття, робив емоційною домінантою всієї сцени агресивність. Нею позначалися і герої, і середовище. Візуальним центром цього разу стає величезне панно в червоній гамі — від бурого відтінку до яскравого крапلاку. «В переплетіннях ліній і барв угадувалися якісь дивні образи — чи то колосальні поскручені удави, чи то клуби зловісних хмар» [6, с. 116]. Цей пекельно-гарячий задник змушував говорити про «фантастичну гофманщину «Танцю життя» з маріонетками-людьми» [8].

Такого роду емоційну реакцію залу театр викликав свідомо, провокуючи плетивом криваво-червоних ліній страх і тривожність. «Набрякле» хижою люттю панно палахкотінням укрив гарячих барв ніби акомпанувало настроям братів-калік. У їхніх гротескових постатях концентрувалася якась таємнича, дуже небезпечна енергія, посилювана кольоровим вихором задника.

Нарешті, на кону з'являлася героїня з розкішним букетом блакитного бузку та червоногарячих троянд. Вона простягала палаючу рожу одному з братів, і той приймав з її рук непростий дарунок: кольорова семантика вистави виключала випадковість у тлумаченні цього вибору. Квітка здавалася виокремленою з гігантського панно (картини-портрету внутрішніх борін героїв). Тож цей вибір цілком однозначно характеризував особистість дівчини, робив очевидними її моральні пріоритети. Криваво-червона квітка свідчила про внутрішню близькість із братами-виродками, наголошувала на непорушності їхнього союзу.

В останньому етюдів панувала атмосфера поетичного смутку та ніжної замріяності, яких художник і режисер досягали, вдаючись до вишуканої стилізації (прийом, характерний для символістичної образної лексики). На конкретний об'єкт цієї стилізації вказував рецензент, зауважуючи «світлий серпанок прекрасного «Тихого вечора» з красивим візерунком дерева на фоні неба, що в цілому мимоволі викликає з пам'яті майстерні малюнки японців» [8].

Молодий театр демонстрував доволі високий рівень опанування символістичної образної лексики, про що найперше свідчила сценічна атмосфера. Давалася взнаки повнокровність творчого альянсу Леся Курбаса та Анатолія Петрицького, що уможливлювала, врешті, концептуальний характер зв'язку дії та простору. Зауважмо, що саме цей момент найбільше приваблював молодого художника у співпраці з режисером-новатором.

У цілому, поява молодого художника в першому українському театрі-студії помітно пожвавила розбудову сценічної культури нового для національного кону типу. Адже саме тут вперше визнавалися пріоритетними просторові чинники у структурі вистави.

Продуманість естетично вражаючих форм зв'язку дії та простору наближала постановників до фактичного започаткування «режисури середовища». Навіть більше — у співпраці з Анатолем Петрицьким театр отримав зовсім нові важелі стимулювання сценічної дії. Врешті, творчий зв'язок обох сторін сприяв кращому окресленню далекосяжних мистецьких перспектив, створював відчутні передумови для подальших радикальних змін у їхніх мистецьких шуканнях.

Сучасники, чутливі до естетичних сенсів сценічного видовища, безпомилково вгадували приналежність останньої прем'єри до модерністської культури. Дмитро Антонович, приміром, бачив художню мету цієї спроби Молодого театру в намаганні трактувати

символічні п'єси Олександра Олеся так само символічними прийомами, чого раніше український кін не знав.

Мистецьке порозуміння Леся Курбаса й Анатолія Петрицького у першій спільній роботі можна вважати майже бездоганим. Своєю працею вони наближали появу режисерського театру, який лідер гурту називав «театром єдиної волі».

Згодом, працюючи над просторовим рішенням «Едіпа-царя» Софокла — першої української постановки античного твору, — Лесь Курбас і Анатоль Петрицький використовували ще один знаковий для символістичної культури феномен — умовне середовище. Зокрема, митців особливо вабило можливість досягнення граничної художньої виразності за допомогою найпростіших фактур і форм. Недаремно художник, за його власними словами, для роботи не потребував нічого, крім фанери і мішкловини. В результаті своєю вишуканою колористикою й фактурою вистава була зобов'язана вкрай мінімалістичним засобам. Гадаю, навіть у цьому сенсі перша українська спроба постановки античного твору пасувала своїми підходами засадам стародавнього театру, була суголосною його естетичній програмності.

Простір «Едіпа-царя» утворював портик — кілька білих колон та жертовник. На додачу три ряди сходів невисокого станка увиразнювали рельєф ігрового майданчика. Масштабом архітектурних об'єктів «бралися до уваги» пропорції людських фігур: хору у коротких бязевих хітонах, головних персонажів, одягнених у схоже, проте більш пишне, вбрання. Архітектурні елементи у цій системі відігравали, сказати б, стабілізаційну роль, а строї та багрова завіса — динамізаційну.

Щодо колористичних рішень: темно-сірий бязевий «радіус» замикав простір, базу якого складали сіре, біле та червоне. Утворювані ними комбінації залежали передусім від мізансценічного малюнку й від руху завіси — входу до палацу. Складна світлова партитура не лише щохвилини увиразнювала благородну простоту архітектурного «модуля», але й позначалася на сценічній дії, гармонізуючи візуальні, авдіальні, емоційні плани «Едіпа-царя».

Звертаючись до візуальних прийомів реалізації режисерської концепції постановки, спершу зауважмо: художник розташував «сукна і колони в такому співвідношенні, що все це оформлення вже своєю композиційною побудовою вводило глядача в атмосферу передчуття Софоклової трагедії. Особливо впадала в очі червоно-багряна завіса, яка, ритмічно рухаючись поміж колонами, підсилювала сприйняття

глядачем дій хору у виставі» [17, с. 150]. Сучасників вражала здатність Анатолія Петрицького «досягнути такої рельєфності в перспективі, що здавалося, нібито колонада йде в туманну далечинь горизонту. Світлові ефекти, які подавалися в строго продуманій гамі, доповнювали психологічний малюнок драми. Від білого і радісного рожевого переходили вони часом в сумні червоні, а в найвищому пункті драми — в жакливі фіолетові з якимсь сірим, безнадійним відтінком» [5, с. 73].

Зорові образи резонували в усіх переміщеннях хору — чотирнадцяти акторів і актрис, які постійно перебували на кону. Їхня пластика зазнавала відчутного впливу середовища, уможливорюючи належну темпоритміку мізансцен і «кольорову світлову палітру» кожного моменту дії.

Такого єднання всіх образних чинників у першій постановці античного твору насправді годі було чекати. Тож прецедент, що його створили Лесь Курбас і Анатоль Петрицький, в цілому потужно стимулював поставання режисерського театру в Україні.

Що стосується співпраці Молодого театру з Михайлом Бойчуком, то вона, на жаль, була не надто тривалою. Їхньою найпомітнішою спільною роботою лишилася постановка «Йолі» Єжи Жулавського. Пропозиції художника, його делікатне ставлення до принципів мізансценування цілком задовольняли режисера. За виразом Степана Бондарчука, Михайло Бойчук зумів підпорядкувати «зовнішній вигляд сцени завданням вияву найбільшої просторової виразності акторів. Дуже зручні й надійні декорації не сковували виконавців, надихали їх, допомагали глибше розкривати пластичність ролей. Вражали своєю красою, наприклад, і велике вікно та сходинки від нього, задраповані трояндами, лілями тощо» [4, с. 132].

Образний світ самої п'єси передбачав розвиток сценічної дії в просторі, вільному від побутових дрібниць. Тому загальне візуальне рішення базувалося на малочисельних архітектурних елементах. І художник і режисер вважали такий підхід найбільш прийнятним для створення поетичної атмосфери драми. Непересічні події п'єси потребували лаконічного, але виразного тла. На жаль, більш конкретно говорити про це не випадає: історія зберегла лише нечисельні згадки стосовно візуального боку вистави. Втім, всі, хто писав про «Йолі», зауважували гармонійне єднання середовища та дії. Візьмемо для прикладу слова актриси, що грала героїню: «В проміжку між вікном і підлогою сцени, між бутафорськими квітами палали двоє героїв у чаду великого кохання, не пов'язані

сторонніми незручностями. І ось у цьому вузькому просторі треба було збудувати такої великої значимості мізансцени... Ось по карнизу я випливала у вікні з простягненими руками і заплющеними очима... Мені зручно і безмірно радісно було діяти в цьому маленькому просторі» [16, с. 26]. (Виконавиця ролі сомнамбули Йолі наголошувала на відчутті пластичної свободи у середовищі, яке створив Михайло Бойчук, протиставляючи його «просторовій непевності», з якою їй доведеться згодом зустрічатися надто часто в інших театральних осередках.)

Врешті, в історії українського театру молодотeatрівська «Йолі» лишилася гідним поваги зразком символістичної культури, що у ній гармонійно сполучалися всі належні стильові ознаки. На цій підставі, гадаю, вищенаведені слова Дмитра Антоновича про естетичний зміст постановки «Драматичних етюдів» Олександра Олеся можуть, у певному сенсі, бути «переадресовані» «Йолі».

Це видається цілком природним, хоча б тому, що, на відміну від решти молодотeatрівських спроб опанування естетичного досвіду давніх мистецьких епох, п'єси обидвох драматургів — Олександра Олеся та Єжи Жулавського — були для Молодого театру творами сучасників. На додачу, і український і польський письменники сповідували мистецьку ідеологію символізму, що могло впливати на зближення їхніх творчих орієнтирів й позначитися на естетичних параметрах постановок «Йолі» та «Драматичних етюдів».

Стосовно інших програмних спектаклів Молодого театру — «Горе брехунові» Франца Грільпарцера та «Різдвяного вертепу» — художника й режисера тут привертала можливість експериментувати у межах символістичної моделі, залучаючи прийоми стилізації. Очевидно, вони добре розуміли визначальну роль стилізації для національної культури, чий розвиток стримувала державницька політика царату з її безкінечними обмеженнями й заборонами, вкрай негативно позначаючись на ідейному, тематичному й естетичному оснащенні української сцени. Можливо, зокрема й через це молодотeatрівці вважали власним нагальним завданням опанування раніше недосяжного естетичного досвіду. Тож «художнє минуле» в особливий спосіб актуалізувалося в їхній творчості, спонукаючи відтворювати зв'язок із мистецькими практиками, яких надто довго був позбавлений український театр. Одним із зручних знарядь у цьому плані якраз і була стилізація. Тож в їхньому колективі чільне місце посідав передусім «Едіп-цар», поруч якого знаходимо «Горе брехунові» та «Різдвяний вертеп».

Роботою над п'єсою «Горе брехунові» розпочалося ознайомлення українських акторів з технологіями *commedia dell'arte*. Схоже, артистична молодь, переглядаючи свій родовід у пошуках давніших «початків», суттєвим чином їх «омолоджувала». Чи не це спонукало Анатолія Петрицького створювати для молодотeatрівців у «Горі брехунові» барвистий світ дитинства, де все бриніло радістю від переживання самого плінного життя? Ось намальована річка «з рибами і хвилями заграла, не соромлячись своєї штучності. Тут риби вибралися на хвилі і застигли, щоб глядач намилувався пружністю ритмічної плавби. Тут і кухонька соромливо притулилася зграбненьким натяком, щоб не гнітити простору важкістю стін і не труїти повітря натуральним димом. Тут усе набрало елегантності й весняних розмаїтих барв» [4, с. 151–152].

Цей опис одного з акторів не залишає сумніву в свідомому наголошенні ознак, притаманних дитячому світосприйняттю, що спонукало публіку подумки повертатися до своїх найдавніших мрій. Схожі алюзії знаходимо у рецензента, який, на додачу, зауважив відповідність простору вистави духу самої п'єси: «Дерева фантастичного рисунку й кольору, великанські ключі, хати розміру меншого від ноги людини, риби в річці, загадковий ліс» [13].

Гру з предметами Анатоль Петрицький час від часу трансформував у гру з масштабами предметів. Він поводився з простором ніби дитина, яка, нехтуючи законами перспективи, збільшує чи зменшує масштаби речей залежно від власного до них ставлення. Через це окремі предмети втрачали звичні пропорції, об'єми, а декорації нагадували старовинну іграшку — маленький макет казкової країни, у якому дитячою рукою переставляються намальовані на картоні замки, хмари, кущі, гроти тощо.

Недаремно на сцені без упину вирувала стихія невгамовної гри з об'єктами речового світу, які від того щоразу набували нового оригінального вигляду. Причому, у крихітній кухні троє маленьких кухарчат із вправністю трьох казкових поросят «чаклували» великими ополониками; грізний лицар безрезультатно намагався чималим мечем розтрити іграшкового розміру браму крихітного замку, тощо.

Саме ця дотепна й вигадлива гра з масштабами предметів надавала дії, виставі виразного гротескового характеру. Себто просторові чинники, впливаючи на спосіб дії, визначали її (дії) жанрово-стильову природу, цього разу — природу гротеску. На додачу, з подібних мініатюр складався майже весь ігровий простір спектаклю.

Рішення костюмів також підкорювалося законам гри, доволі специфічної та неоднозначної. Хоча художник, сказати б, цілком свідомо «не дотримувався» стильової цілісності строїв, водночас єднав всі елементи вбрання акторів певним естетичним «знаменником». Ним стає вишуканий геометричний орнамент, який траплявся на сорочках, туніках, плащах, вбранні єпископа. Взуття, панчохи, пояси, навіть шкіряні колети вояків, металеві кольчуги та рогаті шоломи прикрашав цей малюнок. Публіка була у захваті від цього зухвалого візуального парадоксу, який їй видавався таким собі дружнім «підморгуванням» художника. Вона вбачала у діях театру спосіб «загравання» з собою — глядачем. Врешті Анатоль Петрицький костюмами до вистави запроваджував дотепну гру навіть зі стилями. Візьмімо для прикладу одяг Едріти (Олімпія Добровольська, Галина Прохоренко). Він складався з білої довгої сукні-туніки, прикрашеної ніжним візерунком. На додачу, вишукана діадема робили дівчину схожою на жінок епохи модерну і водночас — героїнь античного театру, попри те, що у виставі було зображено світ раннього середньовіччя (правда, цілком фантастичного). І це здавалося не мішаниною, стильовим хаосом, а веселою грою з формами і «сенсами» тих форм.

Відомо, що *commedia dell'arte* культивує особливий тип спілкування героя із публікою. Йдеться про умисну провокативність поведінки окремих персонажів, яка може сягати безпосереднього «втягування» глядачів у дію. Треба усвідомлювати, що такий прийом вказує на руйнацію «узаконених кордонів» сценічної дії, змінює фундаментальне уявлення про «суверенну територію» гри. Такими стосунками з публікою театр ніби визнавав її рівноцінним партнером у сценічній грі — дії. Фактично, у такий спосіб «скасовується легітимність» кону як єдиного місця дії й одночасно кін «призначався» на цю роль у парі з простором глядацької зали.

В українському професійному театрі цей прийом раніше не використовувався. Вперше він з'явився на національній сцені саме у «Горі брехунові», де був досить щедро представлений. Приміром, «Коттвальд, гротесково розлучений, женеться за втікачами і наче вкопаний зупиняється коло рампи (річки)... Виричавши очі, він хапав одну руку, мов сокиру, рубав долонею по другій руці і ревів: "...долоню, руку... в їх крові обмити!" А в цей час помреж закривав за ним завісу, і Василько — Коттвальд опинявся на авансцені сам-один віч-на-віч з глядачами. Він умить робив неповторну міну хитрого лицедія (оце, мовляв, пасаж

і, мов лис, шугав на сцену. А в залі вибухав грім оплесків» [4, с. 152]. Схожої художньої природи були й деякі епізоди з єпископом. Актор (Гнат Юра) виходив на авансцену, сідав на суфлерську будку та починав із публікою «ширу християнську розмову». Цю специфічну манеру «стосунків із публікою» професійний проповідник зберігав і надалі. Час від часу «він пальчиком погрожував глядачеві і саркастично промовляв: "Бо горе брехунові!"» [4, с. 152]. Публіка щиро раділа і тим демонструвала своє налаштування адекватно реагувати на мистецькі «виклики» театру, а саме — виклик безпосередньої участі в театральній грі.

Уявлення про простір і дію ця вистава руйнувала з позиції, сказати б, естетичних засад театру багатовікової давнини. В Україні, за нових умов, художник і режисер так само невтомно й послідовно стимулювали та підтримували стихію гри, яка була у виставі тотальною.

Щодо іншої генетичної ознаки *commedia dell'arte* — маски, —присутність якої у «Горі брехунові» добре відчувалася. Однак, конкретні форми її функціонування набули доволі несподіваного виразу. З першої хвилини маски потрапляли глядачам на очі, оскільки щедро оздоблювали суфлерську будку, в якій, до слова, не було жодної практичної потреби. Втім, це не завадило встановити її на авансцені, а на додачу — прикрасити отими чисельними масками, які у сценічній дії теж не використовувалися, лишаючись елементом декору.

Себто постановники, очевидно, так декларували «ідею театральності», задля чого й посували на авансцену, ближче до публіки, і маски і будку — головні емблематичні атрибути театру. Вони їх робили візуальним епіграфом вистави. І край... Насправді, ім, радше за все, був потрібний «ігровий жест» для привітання публіки в своєму театральному домі. «Жест», який обіцяв глядачам видовище, насичене візуальними алогізмами, дотепними несподіванками, радше за все ігрового комедійного плану.

З іншого боку, маска споконвіку посвячує публіку у специфіку сценічної мови, адже є важливим засобом типізації. Цього разу актори, безпосередньо їх не вдягаючи, самою лише сценічною поведінкою, мімікою і рухами викликали в уяві глядачів «Горя брехунові» образи певних тварин. Степан Бондарчук з цього приводу висловлювався так: «Характер сценічного вирішення кухарчука Леона у виконанні Ф. Лопатинського та й самого Л. Курбаса можна передати лише засобом уподібнення. Їхня спритність нагадувала граціозну гру дельфінів у теплом морі» [4, с. 152].

Очевидно, що працюючи над роллю Гальомира, він сам також вдавався до аналогічних підходів. Його герой «весь час ховався в холодок під дубом, рясно вкритим жолудями, ремигаючи, як бичок, що його він нагадував своєю зовнішністю, та ще й у шоломі з рогами» [4, с. 152]. І тому подібне.

Передостаннім у Молодому театрі до репертуару потрапляє вертеп, чим зчиняє справжній ажіотаж. Мету цього вибору Леся Курбаса попервах мало хто розумів, а тим більше схвалював. Втім, доволі швидко з'ясувалося: наміру просто відтворювати форми стародавньої народної культури режисер не мав. Інша річ, здійснення радикальних творчих експериментів поза територією новітньої драми. Сказати б, мистецькому лідеру студійного колективу цікаво було скористатися самотутньою театральністю вертепного дійства і зробити це, спираючись на модерну художню ідеологію. Ця ідея особливо вабила Леся Курбаса. Вона й стала естетичним фокусом нової вистави.

Відтоді вертеп як потужний мистецький чинник посідатиме особливе місце в театрі Леся Курбаса. А справедливості судження Дмитра Антоновича про чималі «ресурси» цього феномену, приналежного містеріальній культурі, реформатор національної сцени буде доводити своїми роботами ще не раз.

У молодотеатрівських колах не вщухали розмови про рішення Леся Курбаса: чим тільки його не пояснювали, у який тільки спосіб не тлумачили... Однак, після закінчення роботи висновок загалу був цілком одностайним, а різноманітні судження виглядали лише його варіаціями. Приміром, для Йони Шевченка з «Різдвяним вертепом» «вперше з'являється розуміння справжньої суті, дійсної природи театру, розуміння театру як гри» [18, с. 10]. Василь Василько зауважував, що «це була велика школа для відчуття форми» [6, с. 138]. Степан Бондарчук називав виставу «трампліном у творчому зростанні Леся Курбаса, Анатолія Петрицького, а разом з ними й всього нашого колективу» і наголошував на важливості її «гострої, яскравої сценічної форми» [4, с. 154].

Сам режисер, словами Василя Василька, закликав у такий спосіб повернутися до джерел національного театру й спробувати «угадати зерно, зародки того, що так буйно потім розцвіло у творчості Котляревського та інших основоположників нашого театру. Поруч з показом яскравої сторінки минулого ми ставимо перед собою суто творчі завдання, які допоможуть нам підвищити свою театральну майстерність. Принцип постановки вертепу — ляльковий театр» [Цит. за 6, с. 137].

Себто йдеться про унікальну можливість, по-перше, прямо апелювати до явища, що сформувало «гено-тип» національного театру, а, по-друге, — використати цей момент як нагоду для формальних експериментів із його видовою природою.

Важливо добре усвідомлювати: очільник колективу не був схильний обмежувати палітру виражальних засобів. І таке налаштування давало йому чимало переваг у експериментуванні, створюючи для них плідний ґрунт. Ніщо не мало стримувати свободи мистецького самовияву, навпаки — задля цієї мети все мало сприяти залученню найрізноманітніших художніх феноменів.

«Різдвяний вертеп» стає серйозним випробуванням для трупи. Водночас — переконує акторську молодь у придатності рідної мистецької ниви для радикальних естетичних пошуків. Виявилось: оволодіння механізмами створення вертепних образів збагачує творчий апарат виконавців оригінальними підходами та прийомами. Постановник у цій роботі висував перед акторами цікаві завдання, слухні саме у такому випадку: «Актори мають заграти ляльок. Діяти, вірніше, рухатись, як ляльки. Міфічні персонажі, які діятимуть на горішній площадці, розмовляти мають, як ляльки, — механічно. А ті, хто гратимуть, реальних персонажів на нижній площадці, розмовлятимуть як звичайні люди. Треба знати основу руху ляльки, механіку, а не логіку поведінки персонажа. Почуття виявляти лобово, максимально примітивно, лаконічно, без напівтонів і переходів. Всі почуття, первісні, ясні, прості, чіткі <...> Уявіть себе лялькою, перевтільтесь у ляльку» [Цит. за 6, с. 137].

Ідея використання досвіду лялькового театру для осмислення механіки рухів і ляльки і живого актора була тоді доволі актуальною. В Європі на межі XIX–XX століть відповідні спроби набули розголосу. Леся Курбас добре розумів користь таких студій для мистецького оснащення трупи, розширення її досвіду, творчого збагачення українського театру в цілому.

Просторовий образ «Різдвяного вертепу» розробив Анатоль Петрицький, чия роль у стилізації народної літургійної драми сучасники визнавали в усіх сенсах принциповою. Ба більше, зоровий образ стає стилістичним «камертоном» молодотеатрівської вистави, на чому наголошував Юрій Блохин — автор найретьельнішого опису її сценічного простору. «Коли розсувається завіса, бачимо сцену, на сцені, в глибині — велика чотирикутна будова, ніби вертепна коробка, так само поділена на дві рівні частини — горішню, де відбувається містерія “Різдва христового”,

і долішню для побутової інтермедії. Коло цієї будови спереду, з лівого й правого боку — два імпровізовані криласи з школярських лавок, де міститься невеличка бурсацька капела, що під час містерії реагує на події “Різдва”, співаючи давніх псалмів» [1, с. 168].

Корпус персонажів «Різдвяного вертепу» в Молодому театрі склали біблійні, інтермедійні герої та бурсаки. Тип костюмів двох перших груп залежав від місця їхнього перебування на кону, приналежності до одного зі «світів»,— стверджував Василь Василько. Відповідно, для персонажів верхнього поверху використовували кольоровий папір і фарбовану марлю, а для решти — звичайне побутове вбрання. Іншої думки дотримувався Степан Бондарчук, вважаючи, що кольоровий папір та фарбовану марлю використовували для виготовлення строїв усіх героїв вистави.

Це питання лишається відкритим, хоча радше за все необхідність чітко розмежовувати функції окремих груп героїв не могла не позначитися і на підходах до їхніх костюмів.

Як би там не було, вперше на українському кону в принциповому сенсі, з точки зору самої мистецької ідеології вистави, визначався характер пластики й костюми героїв. І все це прямо залежало від їхнього місця перебування у сценічному просторі та його (простору) характеристик. Не менш принциповим виявився й єдиний виняток із наведеного правила. Всі герої верхнього поверху вертепної «хоромини» перебували лише нагорі та відрізнялися «маріонетковою» пластикою, але це не стосувалося Сатани. Останній не мав жодних обмежень щодо рухів і міг вільно діяти і на нижньому поверсі. По суті, його місцезнаходження визначалося, з одного боку, його природою, а з другого — було способом демонстрації авторського волевиявлення.

Після постановки «Різдвяного вертепу» в Молодому театрі розпочинається робота над «Шевченківською виставою». Характер опрацювання поетичних текстів Кобзаря щонайкраще відповідав студійним принципам як за формою, так і за змістом. Більшість мініатюр створюється так званим студійним методом, в якому панує імпровізація. За цих умов художник мав запропонувати гранично мобільне рішення, по суті — універсальну модель. Тут Анатолію Петрицькому у пригоді стає досвід роботи над «Едіпом-царем». Особливу увагу було приділено умовному середовищу, принципам його функціонування, насамперед здатності не провокувати жодних побутових асоціацій.

Дія першого вірша «Шевченківської вистави» розгорталася на тлі великого сіро-блакитного задника.

Босі дівчата, «вдягнені в перехоплені неширокими крайками хітони з м'якого матеріалу кольору селянського полотна» [12, с. 102], у віночках із дрібних квітів на розплетених косах, спільно й порізно ритмічно рухаючись, час від часу збиралися в скульптурні групи. Колір, світло пробуджували почуття піднесеності, ліричної схвильованості навіть у самих виконавиць. «На сцені навкруги голубе повітря, станки і ми в ясно-сірому вбранні. Нам здається, що ми рухаємося не по землі, а пливемо у повітрі босими ногами» [14, с. 102]. Особливий емоційний стан актрис, підтриманий світловими ефектами, заворожував аудиторію, посилюючи здатність до співпереживання.

Ймовірно, працюючи над етюдом «І небо невмিতে...», в якому діяв чоловічий гурт, Лесь Курбас вдавався до аналогічних прийомів. Недаремно Степан Бондарчук у схожих виразах писав про режисуру обох мініатюр: «Сценічне втілення їх було спробою Курбаса перекласти ліричний твір на мову театру засобами колективної декламації, поданої з ритмопластичними рухами» [4, с. 157].

Лесь Курбас, прагнучи стимулювати уяву публіки, її здатність до асоціювання, разом із художником гранично «оголював» кін. Тому «на сцені не було ні моря, ні хмар, ні очерету, тільки невисокі сірі станки на сірому тлі. На цих підвищеннях п'ять-шість акторів, убраних від шиї до п'ят у широкі шати з сірого, набіленого полотна і такого ж кольору перуки пейзаїв. Актори індивідуальними та поєднаними зі словом поета колективними рухами, що змінювалися зі скульптурною виразністю, викликали у глядачів потрібні асоціації — то “заспаних хвиль”, то вибуху протесту» [4, с. 156].

Візуально мініатюри «У неділеньку та ранесенько...» та «І небо невмিতে...» виглядали таким собі «відлунням» першої української античної вистави зі запровадженням тоді ж принципово новим оформленням — умовним.

Для інших епізодів «Шевченківської вистави» залучалися інші підходи. Приміром, «Великий льох» був покликаний презентувати Тараса Шевченка як мислителя, філософа. Це вимагало максимальної зосередженості, фокусації на кожному його слові, надавання слову особливої ваги. Цю ідею Анатолій Петрицький зреалізував так: намалював задник, на якому була зображена «стара, напівзруйнована церква з багатьма проломами, з яких промовляли Душі. Поруч — віковий дуб з дуплами медальйонами, крізь які було видно відповідно загримовані голови акторів, що грали Воронів» [4, с. 156].

Фактично, ця диспозиція, жорстко «вмонтувавши» виконавців у декорації, змусила їх зосередитися передусім на засобах мовної виразності. Підтвердження знаходимо у Василя Василька та Степана Бондарчука. Перший зауважив «активізацію інтонацій без психологічного мотивування вчинку» [6, с. 144], другий — «досконалу словесну дію» [4, с. 156].

Просторове вирішення сцени Івана Гуса Анатоль Петрицький здійснив, подавши «лише натяки на декорацію готичного храму, кілька характерних його деталей» [11]. Із тих фрагментів, малочисельних станків і сукон було створено делікатний, але від того не менш виразний, зоровий план вистави, що відчутно активізував асоціативні процеси у публіки. Статичність цього простору руйнувалася особливим динамізмом розмаїтої світлової партитури. Виконавець головної ролі згадував, як світло в цій виставі додавало дії драматизму, експресивності, рвучкості. Промінь, вихоплюючи із темряви ті чи інші постаті, об'єкти, робив ракурси і пози особливо виразними.

Важливе уточнення щодо загальної спрямованості «Шевченківської вистави» зробив Юрій Блохин, зауваживши, що «впливає на глядача, здебільшого, не поодинокий актор, а колективна маса акторська, всім комплексом отих складових елементів театральної дії» [1, с. 168]. В такий спосіб, на його думку, «молодотеатрівці зійшли на найвищий щабель своїх досягнень у сфері чистої театральності — досягли початків експресіоністичної дії» [1, с. 168].

Практика Молодого театру дедалі частіше засвідчувала особливу роль просторових рішень у досягненні такого результату. Значною мірою це було зумовлене належним творчим порозумінням Леся Курбаса та Анатолія Петрицького, що стало надзвичайно важливим прецедентом в історії українського театру.

Повертаючись до тези Юрія Блохина, зауважмо її перегук із реплікою Петра Руліна, який теж побачив у «Іванові Гусові» (вкупі з «Едіпом-царем») «перші зернятка експресіонізму» [15, с. 99]. Юрій Бобошко, у свою чергу, виокремлюючи суто експресіоністичні ознаки в останній молодотеатрівській виставі, наголошував «синхронні колективні рухи і жести, динамічну зміну мізансцен, контрастні перепади інтонацій». Нарешті він зауважив, що принципово важливим «композиційним чинником виступало у виставі світло» [2, с. 51].

До наведеного переліку характерних ознак експресіоністичної виразності варто додати ще й гостроту та експресивність мізансценічного малюнку, а також особливий характер взаємодії героя і маси, в якому акцентовано драматизм їхнього протистояння.

Роблячи на межі 1910–1920-х років експресіоністичне щеплення українському театру, Лесь Курбас продовжував долати ізоляцію національної сценічної культури від актуальних європейських рухів. Сценічне опрацювання вертепу, Шевченкової поезії всіх переконало: використання явищ національної культури попередньої доби в радикальному оновленні театру цілком можливе.

Особливий підхід до образу народу як рушія історичних процесів, що склався у роботі над античною трагедією, суттєво скорегував розповсюджені уявлення про функцію масових сцен. Ба більше, оскільки хор у молодотеатрівському «Едіпові-цареві» водночас і троянський демос, і голос совісті Едіпа, ця диспозиція особи та маси зафіксувала появу нової концепції героя, додатково розкривши резерви загострення драматичної напруги, яких національна сцена раніше не знала. Всі згадані ознаки вказують на помітний вплив експресіоністичної художньої доктрини на молодотеатрівську практику.

На репетиціях «Шевченкової вистави» постав метод «перетворень» — одна з емблематичних ознак Театру Леся Курбаса, його мистецької школи. Загалом метод передбачав свідоме спрямування творчих зусиль на стимуляцію у публіки потужного образного асоціювання. Візуальним чинникам у цьому процесі належала першорядна роль. Тож обопільне прагнення єднати дію і простір не лише визначало основу взаємодії режисера і художника в часи постановання «театру єдиної волі» — режисерського театру, а й сприяло активному розвитку методу «перетворення».

Подальшу історію Театру Леся Курбаса не можна уявити поза «перетворенням». Зараз важливо лише наголосити момент появи цього поняття, терен його постановання та одну із головних ознак — цілеспрямоване стимулювання образних асоціацій. Заслугує уваги той факт, що саме праця над поезією Тараса Шевченка остаточно переконала Леся Курбаса в необхідності «заохочувати» публіку до активнішої співтворчості, а врешті сподвигла дбати про інспірацію та регуляцію у неї відповідних процесів.

У час зародження експресіоністичного мистецтва принцип «перетворення» помітно актуалізує діалог театру і публіки, допомагає публіці краще адаптуватися до нових форм образного мовлення. Те, що концепція «перетворення» виникає в роботі над «Шевченківською виставою», що вона безпосередньо пов'язана зі спробою відтворити поетичний світ поета сценічними засобами, позначилося

не лише на творчій долі Молодого театру. Значення цієї події більш вагоме, адже саме «Шевченківська вистава» неспростовно доводила: інтегрування українського театру в європейський культурний простір можливе шляхом залучення до тих зрушень національної класичної спадщини. Уникаючи міметичних форм сценічного виразу, вдаючись до образно «перетворених» засобів змалювання дійсності, молодотеатрівці значно інтенсифікували процес постановки режисерського театру, долаючи в такий спосіб, можливо, найбільший бар'єр, що відділяв український театр від театру європейського.

Після закриття Молодого театру в 1919 році значна частина колективу продовжувала співпрацювати з Лесем Курбасом у складі Першого театру Української Радянської Республіки імені Тараса Шевченка. В новому статусі колишній мистецький керівник розформованого Молодого театру здійснив лише одну постановку — «Гайдамаки» Тараса Шевченка. Ця вистава, всотавши і збагативши весь попередній досвід гурту, посіла чільне місце в оновленні українського театру. Втім, ця робота не була лише підсумком їхніх попередніх шукань. З нею постали мистецькі прецеденти, не завжди одразу зрозумілі сучасникам.

Для створення зорового образу поеми режисер запрошує Анатолія Петрицького, про якого трохи згодом зауважить, що молодий митець рішуче змінив саме уявлення про місію художника в українському театрі: «І в цьому відношенні революцію зробив “Молодий театр”, що в складі своїх співробітників мав Анатолія Петрицького, одного з найкращих майстрів костюма і театрального оформлення в нашій сучасності. По лінії свого мистецтва він проробив в “Молодому театрі” всі ті віхи формальної революції, що були тоді на часі» [10, с. 151].

Слушність цієї думки підтвердилася всім плином мистецького життя України, в якому «Гайдамаки» є однією з найважливіших художніх кульмінацій.

У новій роботі над Шевченковим твором Анатоль Петрицький скористався досвідом попередньої співпраці з Лесем Курбасом. Знову базовим принципом було умовне середовище. Проте, цього разу, на відміну від, приміром, середовища «Едіпа-царя», воно не містило жодних просторово-часових ознак. На кону знаходився невисокий станок, відділяючи перші дві третини сцени. Вся конструкція складалася з трьох окремих сегментів. Як в «Едіпі-царі», так і у «Шевченківській виставі» задню частину кону художник задріпував сірим полотном.

Що стосується світлової партитури, то Юрій Бобошко називав її «композиційним інструментом у руках режисера» і слушно зауважував знакову сутність світлових характеристик вистави: «Спалахи червоного світла зображали пожежі, що спалахували по панських маєтках на шляху повстанських загонів. Зелене світло у поєднанні з музикою передавало настрій ліричних сцен, синє — тривожну атмосферу потаємних зібрань, червоне — невгамовну лють “червоного бенкету”» [2, с. 59].

Знаковими у «Гайдамаках» були також костюми двох типів. Перший відбивав поширені уявлення про національний одяг часів гайдамачини. До другого типу належали костюми десятих жінок в однакових сірих довгих селянських свитках, пошитих із того самого полотна, що й «сукна». Таке вбрання, на відміну від костюмів першого типу, було, сказати б, позачасовим. Не маючи жодних ознак конкретної доби, воно позначало не «історичний», а «вічний» народ. Монохромність таких строїв «руйнувалася» кольоровими крайками та стрічками на їхніх головах з однаковими, заплетеними в одну косу темно-попелястими перуками.

Це були Десять слів поета. Про їхні функції Василь Василько писав: «Жінки не тільки оповідали, що діялося між окремими діями чи епізодами, вони давали оцінки подіям, радили дійовим особам, як їм вчиняти, обороняли їх. <...> Часом відігравали також роль “живої декорації”: ставали всі в ряд, стіною, поза якою вбігали на сцену конфедерати. З-поза їхніх спин конфедерати вигукували свої вимоги відчинити двері і потім, розштовхуючи цей ряд жінок, ніби ламаючи двері, вдиралися в корчму Лейби» [6, с. 165].

Водночас роль цього жіночого гурту не обмежувалася оприявненням «авторських ремарок». Уособлюючи «вічний» народ, Десять слів поета могли демонструвати зовсім інші реакції на сценічні події, ніж персонажі — учасники тих подій. Іншою була й змістова «вага» таких реакцій. У цьому сенсі найбільше враження справляла фінальна сцена з Гонтою, пов'язана зі вбивством героєм власних дітей, вбивством, яке засуджував лише один народ — «вічний». У плані мізансценічного народу, сказати б, «історичний» діяв на всьому сценічному просторі, а «вічний» — перебував лише на авансцені.

Способом візуальної типізації, характером місцеперебування, специфікою пластичного малюнка Лесь Курбас разом із Анатолем Петрицьким уперше в українському театрі створили на кону ситуацію одночасного існування двох зовсім різних «народів»,

і у такий спосіб із доволі несподіваної точки зору подилися на тих, кого традиційно називають «народною масою». У світлі цього бачення сенс і мотиви вчинків «маси» виявилися не просто неоднозначними, а суперечливими, що посилювало гостродраматичні чи навіть трагедійні обертони відтворюваних подій. Таке оригінальне прочитання дозволило більш зважено та принципово осмислювати роль народу в історичних процесах. Адже у «Гайдамаках» Леся Курбаса те, що чинив «народ тогочасний», не завжди підтримував «народ вічний».

Щодо естетичних ознак цього прийому, то існують усі підстави розцінювати його як вияв художньої ідеології так званого епічного театру. В усякому разі у виставі Леся Курбаса саме на таку місію Десяти слів поета вказували покладені на нього функції — зокрема йдеться про коментарі, які відсторонювали події «Гайдамаків». Отже, ставало ясно, чому пластика Десяти слів поета помітно відрізнялася від сценічної поведінки основної маси персонажів. Адже, практично весь час знаходячись на сцені, вони рухалися радше за законами хореографії. Майже всі дописувачі зауважували особливу виразність їхніх скульптурних поз, ритмічну наголошеність рухів і жестів. Водночас саме цей гурт був живим уособленням самого Кобзаря, його поетичним alter ego і своїми реакціями-коментарями також «відсторонював» власне авторську позицію. Отже, у цій виставі зустрічаємося зі вкрай складною системою образних опосередкувань, що скеровує увагу в бік «поетичного театру», де хору належить системотворча роль.

Композиційну будову «Гайдамаків», яка складалася з окремих епізодів, поєднаних реакціями Десяти слів поета, прокоментував Юрій Бобошко: «В загальному контрапункті компонентів спектаклю епізоди власне драматичної дії проходили немовби пунктиром, чергуючись з масовими сценами, пантомімами й «оповідними» фрагментами хору» [2, с. 58]. З цього випливає: вони єдналися за монтажним принципом, що подеколи створювало враження кінооповіді. Саме це мав на увазі Володимир Галицький, коли писав: «У центрі станка безперервною стрічкою тягнулися епізоди “Гайдамаків”, то у вигляді стоп-кадрів, які швидко змінювали один одного, то у формі драматичної дії» [7, с. 168].

Все зазначене дозволяє припустити: так званий поетичний кінематограф, започаткування якого слушно пов'язують із творчістю Олександра Довженка на початку 1930-х років, у своїй генезі міг сягати курбасівських «Гайдамаків» (1920). Вистава мала всі шанси

створити для знаменитих кіношедеврів Олександра Довженка плідний естетичний ґрунт. І не лише для Олександра Довженка, якщо згадати про початок кінокар'єри ще одного представника цього напрямку в українському кіно — Івана Кавалерідзе. Оксана Мусієнко з цього приводу пише, покликаючись на самого кінорежисера: «Згадаймо, що перший фільм І. Кавалерідзе “Злива” був спробою екранного прочитання шевченківських “Гайдамаків”. Безпосереднім імпульсом до створення картини став знаменитий спектакль. “Нині подивився у Курбаса “Гайдамаків” і в повному захваті. Яка висока культура! Не боюсь когось наслідувати, але “Гайдамаків” став би”» [14, с. 76].

Від себе додамо: обидва ці кінорежисери за своїм першим фахом були художниками, що не могло не позначитися на їхній режисерській діяльності в Україні, в добу активного поставання саме режисерського театру.

Власне, режисерська творчість Леся Курбаса на межі 1910–1920-х років розвивалася, сказати б, на стику модернізму й авангарду, демонструючи поступове посилення другого складника. Звертає на себе увагу й інше: головним тереном експериментальних спроб Леся Курбаса поруч із «Едіпом-царем» та «Горем брехунові» був «Різдвяний вертеп», вистави за творами Тараса Шевченка, цебто зразки української класичної культури. Отже, для Леся Курбаса оновлення національної сцени не означало відкидання досвіду попередників — навпаки, передбачало його використання.

Дуже важливим виявився досвід, отриманий молодотئاتрівцями від співпраці Леся Курбаса та Анатолія Петрицького. Їм пощастило взаємно підпорядкувати простір та сценічну дію, а отже — стимулювати розвиток режисерського «театру єдиної волі», активно залучаючи прийоми стилізації. Актори за нової ситуації існували то в просторі символістичної драми («Етюди Олесея»), то опановували можливості стилізації («Едіп-цар», «Різдвяний вертеп», «Горе брехунові»), то шукали прилаштування для умовного середовища («Шевченківська вистава»). Раз по раз їм доводилося переосмислювати сталі погляди на те, як просторові характеристики відбиваються на прийомах гри та на організації сценічної дії.

Нарешті, Леся Курбас у цей час висунув і творчо обґрунтував оригінальний естетичний метод — «перетворення», в такий спосіб ініціюючи важливі зміни в театральних технологіях, що, у свою чергу, вплинуло на підходи до формування діалогу театру і глядача. Всі ці зрушення позначалися на доробку Молодого

театру та на «Гайдамаках». Їхня поява, з одного боку, узагальнила весь молодотеатрівський досвід, а з другого, словами Леоніда Болобана: «Гайдамаки» були новим визначним кроком, що впливав з усіх попередніх його постановок у Молодому театрі. Допитливий глядач вистави відчував у ній виразні відгуки і монументальної статичності Софоклового «Царя Едіпа», і сатиричної задержуватості «Горя брехунові», і народної простоти традиційного вертепівського дійства, тісно переплетені з ораторійною публіцистикою «Івана Гуса», для втілення якої режисер знайшов новий ефектний прийом. Але цього разу винахідникові було вже тісно в рамцях суто драматичної сцени і він сміливо залучав оркестрову симфонічну музику та хоровий спів, створивши, отже, дивний зразок синтетичної вистави. Дивний і, як мені здається, неперевершений ще й по сей день» [3, с. 109].

Нарешті, поява «Гайдамаків» означала вихід національного театру на принципово нові естетичні рубежі. Вони постали, сказати б, на самому «зламі» естетик модернізму й авангарду і тим позначили момент відліку нового часу для українського театру.

Українська авангардна сценічна культура відтоді розвивається, спираючись на мистецькі досягнення Леся Курбаса, Молодого театру та його художників. Постали у попередню добу «зернятка» експресіонізму з додаванням конструктивістичних підходів і прийомів утворили плідний ґрунт для нових творчих пошуків і тим визначили шляхи подальшого становлення режисерського театру в Україні.

Література

1. Блохин Ю. [Бойко Ю.]. Молодий театр. *Життя й революція*. 1930. № 6. С. 154–171.
2. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. Київ: Мистецтво, 1987. 197 с.
3. Болобан Л. [Серговський Л.] Від Молодого театру до Кийдрамте. *Лесь Курбас: Спогади сучасників*. Київ: Мистецтво, 1969. С. 104–116.
4. Бондарчук С. «Молодий театр». *«Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи*. Київ: Мистецтво, 1991. С. 103–166.
5. Васильєв Б. Ідея театральності і її відбиток в «Молодому театрі». *«Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи*. Київ: Мистецтво, 1991. С. 69–75.
6. Василько В. Театру віддане життя. Київ: Мистецтво, 1984. 450 с.
7. Галицкий В. Театр моей юности. Ленинград: Искусство, 1984. 284 с.

8. Кузьмин Е. Молодой Украинский театр. *Голосъ Киева*. 1918. 1 дек. (18 нояб.).
9. Курбас Л. Про символічний театр і театр О. Олеса. *«Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи*. Київ: Мистецтво, 1991. С. 34–37.
10. Курбас Л. Шляхи Березоля. *ВАПЛІТЕ*. 1927. № 3. С. 151.
11. Лесь Курбас: спогади сучасників / За ред. В. С. Василька. Київ: Мистецтво, 1969. 359 с.
12. Мануйлович С. «У неділеньку та ранесенько...». *Лесь Курбас: спогади сучасників*. Київ: Мистецтво, 1969. С. 99–102.
13. Метлинський О. Молодий театр: «Горе брехунові». *Відродження*. 1918. 6 груд.
14. Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст. Вінниця: Глобус-прес, 2009. 432 с.
15. Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня. *Життя й революція*. 1932. № 11–12. С. 96–122.
16. Самійленко П. Незабутні дні горінь. Київ: Мистецтво, 1970. 82 с.
17. Терещенко М. Кризь лет часу. Київ: Мистецтво, 1974. 166 с.
18. Шевченко І. Молодий Театр. Його роль та робота. *Барикади театру*. 1923. № 2–3. С. 8–10.

References

1. Blokhyn, Y. [Y. Boiko]. (1930). Molodyi teatr. *Zhyttia y revoliutsiia*, 6, 154–171 [in Ukrainian].
2. Boboshko, Y. (1987). Rezhyser Les Kurbas [Director Les Kurbas]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Boloban, L. [L. Serhovskiy]. (1969). Vid Molodoho teatru do Kyidramte [From Molodyi Teatr to Kyidramte]. *Les Kurbas: Spohady suchasnykiv* (pp. 104–116). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Bondarchuk, S. (1991). "Molodyi teatr". *"Molodyi teatr": Heneza. Zavdannia. Shliakhy* (pp. 103–166). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Vasyliiev, B. (1991). Ideia teatralnosti i yii vidbytok v "Molodomu teatri" [The Idea of Theatricality and Its Reflection in the Molodyi Teatr]. *"Molodyi teatr": Heneza. Zavdannia. Shliakhy* (pp. 69–75). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
6. Vasylo, V. (1984). *Teatru viddane zhyttia* [A Life Devoted to the Theater]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
7. Galickij, V. (1984). *Teatr moej yunosti* [The Theater of My Youth]. Leningrad: Iskuststvo [in Russian].
8. Kuzmin, E. (1918, December 1/ November 18). Molodoj Ukrainiskij teatr [The Young Ukrainian Theater]. *Golos Kiev*. 1918 [in Russian].

9. Kurbas, L. (1991). Pro symbolichniy teatr i teatr O. Olesia [On Symbolist Theater and the Theater of Oleksandr Oles]. *"Molodyi teatr": Heneza. Zavdannia. Shliakhy* (pp. 34–37). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
10. Kurbas, L. (1927). Shliakhy Berezolia [The Paths of Berezil]. *VAPLITE*, 3, 151 [in Ukrainian].
11. Vasylo, V. S. (1969). *Les Kurbas: spohady suchasnykiv* [Les Kurbas: Memoirs of His Contemporaries]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
12. Manuilovych, S. (1969). "U nedilenku ta ranesenko...". *Les Kurbas: spohady suchasnykiv* (pp. 99–102). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
13. Metlynskyi, O. (1918, December 6). *Molodyi teatr: "Hore brekhunovi"* [Molodyi Teatr: Woe to the Liar]. Vidrozhennia [in Ukrainian].
14. Musiienko, O. (2009). *Ukrainske kino: teksty i kontekst* [Ukrainian Cinema: Texts and Context]. Vinnytsia: Hlobus-pres [in Ukrainian].
15. Rulin, P. (1932). *Ukrainskyi dramatychnyi teatr za piatnadtsiat rokiv Zhovtnia* [Ukrainian Drama Theater in the Fifteen Years Since the October Revolution]. *Zhyttia y revoliutsiia*, 11–12, 96–122 [in Ukrainian].
16. Samiilenko, P. (1970). *Nezabutni dni horin* [Unforgettable Days of Passion]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
17. Tereshchenko, M. (1974). *Kriz let chasu* [Through the Flight of Time]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
18. Shevchenko, I. (1923). *Molodyi Teatr. Yoho rol ta robota* [Molodyi Teatr: Its Role and Work]. *Barykady teatru*, 2–3, 8–10 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.08.2024