

DOI: 10.31866/2616-759X.7.2.2024.314150

УДК 792.02(100):[792.071.2.027:75.054-051]-048.87:792(477)

ВПЛИВ СВІТОВОЇ СЦЕНОГРАФІЇ НА СТАНОВЛЕННЯ ХУДОЖНИКА ТЕАТРУ В УКРАЇНІ

Лілія Данилейко

кандидат мистецтвознавства;

e-mail: bevziuk-voloshyna@ukr.net; ORCID: 0000-0003-3007-3254

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – на прикладі визначних знакових вистав від часів становлення професії театрального художника (кінець XIX століття) до перших митецьких тандемів режисер – художник (початок XX століття) розглянути яскраві особливості цього процесу в Україні. Окресливши світовий контекст зародження та розвитку сценографії, провести паралелі з урахуванням цікавих світових імен у галузі театрального мистецтва та зазначити місце українських сценографів у світовому контексті. Саме наприкінці XIX – на початку XX століття в Україні, як і в усьому світі, зароджувалося й розвивалося поняття «сценографії». **Методологічною основою дослідження** стали принципи історизму, об'єктивності та системного підходу. Спираючись на зазначені принципи, у процесі дослідження пріоритетними стали методи: статистичний (використано опис найбільш важливих вистав кінця XIX – початку XX століття та з'ясовано, як саме розвивалася професія сценографа в Україні), емпіричний (вивчення літературних джерел, дослідження визначених знакових вистав), порівняльний (порівняння українських процесів зі світовими процесами в цій галузі, що допомогло виявити сутність явищ, які вивчалися, за схожістю і відмінністю притаманних ознак). **Наукова новизна** статті полягає в тому, що автор досліджує становлення професії сценографа в Україні з урахуванням світового контексту, зупиняючись на дослідженні обраних знакових вистав. **Висновки.** Отже, українська сценографія зародилася й розвивалася паралельно зі світовими тенденціями (з кінця XIX століття, а остаточно сформувалася на початку XX століття в стаціонарному театрі), поступово всотуючи всі необхідні для створення сценічного простору елементи: візуальний образ, сценічне світло, дієвість простору, взаємозв'язок образу актора з простором сцени.

Ключові слова: сценографія; становлення; театр; вистава; тандем; режисер; візуальний образ

115

Постановка проблеми

Актуальність статті полягає в тому, що для театральної сфери важливо глибоше визначити історичну точку становлення професії сценографа в Україні та подальший розвиток української театральної галузі, акцентуючи саме на персоналіях художників-сценографів.

Загальна постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями полягає в тому, що, досліджуючи знакові тандеми режисера-художника, розкрито шляхи становлення відомих театральних художників, проаналізовано основні аспекти становлення професійного театального українського мистецтва. У процесі аналізу знакових театральних постановок означено подальший шлях творчого розвитку театру й професії художника в ньому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Сценографію в Україні активно досліджують такі театрознавці та мистецтвознавці, як: В. Фіалко (2016), Н. Владимірова (2008), О. Ковальчук (2019); багато уваги розглянутому періоду приділяє А. Драк (1961); періоду авангарду – Д. Горбачов (2020) та Г. Коваленко (2006) тощо. Утім у процесі аналізу останніх публікацій про українську сценографію виявлено, що саме період становлення професії сценографа в Україні недостатньо досліджений щодо міжнародного контексту. У статті звернено увагу саме на шляхи становлення українського театального мистецтва, оскільки творчість театральних художників України від початку зародження професії і до сьогодні висвітлено неповністю.

Методологічною основою дослідження стали принципи історизму, об'єктивності та системного підходу. Спираючись на зазначені принципи, у процесі дослідження пріоритетними стали такі методи: статистичний (використано опис найбільш важливих вистав кінця XIX – початку XX століття та з'ясовано, як саме розвивалася професія сценографа в Україні), емпіричний (вивчення літературних джерел, дослідження визначених знакових вистав), порівняльний (порівняння українських процесів зі світовими процесами в зазначеній галузі, що допомогло виявити сутність явищ, які вивчалися, за схожістю та відмінністю притаманних ознак).

Мета статті – на прикладі визначених знакових театральних вистав від часів становлення професії театального художника (кінець XIX століття) до перших митецьких тандемів режисер – художник (початок XX століття) розглянути яскраві особливості цього процесу в Україні. Окресливши світовий контекст зародження та розвитку сценографії, провести паралелі з урахуванням найбільш цікавих світових імен у галузі театального мистецтва та зазначити місце українських сценографів у світовому контексті.

Виклад основного матеріалу

Наприкінці XIX століття в Україні формується професійний театр на чолі з основоположником українського театру та української режисури М. Кропивницьким, пізніше до нього доєднуються і М. Старицьким, і М. Садовський. Репертуар згаданих митців згодом увійде в історію українського театру під назвою «Театр корифеїв», розпочавши свій шлях від 27 жовтня 1882 року, коли в Єлисаветграді (нині – м. Кропивницький) трупа М. Кропивницького показала прем'єру вистави «Наталка Полтавка» І. Котляревського.

Насправді згадані митці (корифеї) були флагманами й амбасадорами в українському національному ідентичному театрі, насамперед їхні колективи відрізняв ансамбль неперевершеної єдності, що не лише був злагоджений в акторській майстерності, але й візуально досягав вершин театрального мистецтва. Корифеї водночас поєднували різні методи: писали нові українські драми на дозволені цензурою теми із сільського життя, ставали першими режисерами, учителями, організаторами; митці також мали знаходити сили грати на сцені різні ролі, як то робив М. Кропивницький, М. Садовський. Звісно, таланти в усіх були різні, але багатофункціональність митців свідчить про те, що театр набував нового типу.

Зароджується театр, який власне вибудовує свою першу професійну систему та норми цієї професійності в Україні. Варто зауважити, що українські митці тоді не відставали від світових у впровадженні реалізму. У своїх драматичних текстах, написаних для театру, у сценічному оформленні вони прагнули реалістично передати життя простого українця. Українські митці культивували саме реалістичний підхід. За словами театрознавиці М. Гринишиної (2013):

реалізм становив яскраву антитезу донедавна пануючому романтизму, досить агресивно ревізуючи його тематично-формотворчі особливості. У цьому сенсі новітність стилю наочно виявляє інший тип героя: він – не титанічна особистість, але типова, пересічна («середня») особа, яка живе не метафізичними устремліннями і не мріями про минуле, але проблемами сьогодення і є часткою соціального та історичного «середовища». (с. 27)

Саме М. Кропивницький та М. Старицький першими порушували, крім інших професійних питань в українському театрі, важливість співпраці режисера з художником у процесі створення театрального простору. Українські митці думали про потребу творчого тандема між режисером і художником. Можемо згадати творчість англійця Е. Крега, який, на жаль, повноцінно так і не знайшов нікого для співпраці, і його просторові пошуки створювалися одноосібно або завершувалися непорозуміннями з керівниками інших труп, наприклад пошуки швейцарця А. Аппія у співпраці з Е. Жак-Далькросом тощо.

Найбільше спогадів очевидці залишили про одну з ранніх вистав «Різдвяна ніч» М. Старицького за М. Гоголем, яка відбулася на київській сцені у 1873 році. Режисер М. Старицький запросив до розробки декорацій (сценографією це ще називати зарано) археологів П. Чубинського та Ф. Вовка. Останній не тільки був археологом і художником, а й зробив важливі відкриття в антропології. Ф. Вовк зазначив про кардинальні відмінності українців від росіян і охарактеризував натомість свідчення значної кількості спільних ознак громадян України та представників цивілізованих європейських народів. П. Чубинському належить текст Гімну України і ще дуже багато непересічних здобутків, які ввійшли в історію нашої держави. Не дивно, що саме таких україноцентристів запрошує М. Старицький до оформлення вистави. Професії сценографа ще не існувало в Україні, а митцеві потрібна була якісна співпраця.

Справжньою новизною в підготовці вистави було те, що Ф. Вовк створив ескізи, за якими виготовили костюми для головних персонажів і хористів. Було майже автентичне запорізьке вбрання, зброя, аксесуари. Ф. Вовк також детально опрацював ескізи сценічного простору. На сцені поставало справжнє село. В окремих діях по-різному презентували внутрішні частини хати. Тобто вже тоді йшлося про потребу дієвості сценічного простору, про його певні зміни протягом вистави. А. Драк (1961), аналізуючи цю постановку нового типу, підсумовував також важливість драматургії костюмів:

Усі чоловічі та жіночі костюми зроблені за етнографічними зразками народного святкового вбрання, характерного для полтавців. Кольорові свитки з передньою застібкою, вишиті сорочки з маленьким стоячим коміром, сірі та чорні смушкові шапки на чоловіках і парубках; скромні без зайвих прикрас керсетки, довгі вишиті сорочки з широкими рукавами, скромні віночки з стрічками на дівчатах та хусточки й очіпки на молодичках. Жіноче вбрання прикрашало намисто з дука-тами. Іншою особливістю костюмів була їх соціальна та психологічна обумовленість. (с. 8)

Звісно, на той час виготовити масштабні декорації, значну кількість костюмів було досить витратно для українських труп. Майже весь час перші професійні трупи мандрували. Здебільшого декорації були типові для всіх вистав, які переважно ставили за п'єсами про просте сільське життя. Якщо для трупи знаходили фінансування, то очільники колективу замовляли декорації в тих містах, куди прямували на гастролі.

Щодо візуально досконалого вирішення перших вистав театру корифеїв варто навіть просто проаналізувати світлини або костюми з Музею Марії Заньковецької, відділу Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, які засвідчують детальний підбір для ролі актрисою М. Заньковецькою костюма, що мав відповідати всім тогочасним ознакам сільської дівчини. Наприклад, костюм Олени (рис. 1) з вистави «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького (1890-ті рр.): очіпок салатовий, декорований бісером на рослинний мотив, тканина жакардова; сорочка біла льняна з геометрично-рослинним орнаментом, вишивка червоними й чорними нитками; підтичка біла; пояс-крайка жовто-зелений; плахта вовняна з кольоровим геометричним орнаментом у смуги; попередниця з геометричним орнаментом у смуги; спідниця з темно-малинової жакардової тканини. Був відчутний вплив західного стилю на волинський орнамент. П'єса «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького була для свого часу найсміливішим задумом, що належить до найкращих творів драматурга. Для Марії Заньковецької роль Олени була близькою, зрозумілою й дорогою і своїм змістом, і почуттями, і поетичною будовою. Артистка, яка виросла в сільських умовах та знала життя сільської дівчини й жінки, володіла прекрасним життєвим досвідом для створення правдивого образу, а поезія мови Олени була зрозуміла їй у своєму джерелі – народній пісні, яку добре знала Марія Костянтинівна.



Рис. 1. Фото М. Заньковецької в ролі Олени з вистави «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького. Оригінал експонується в Музеї М. Заньковецької. Світліну зробила Л. Данилейко у 2021 р.

Відомо, що актриса дуже ретельно підбирала костюми та могла їх комбінувати, однак завжди в її вбранні не було жодної зайвої деталі. Цікаво, що костюми, які зберігаються в колекції музею, та на відповідних світлинах з вистав подекуди відрізняються. Адже М. Заньковецька роками грала одні й ті самі ролі сільських дівчат, завжди ретельно підбираючи традиційний одяг для їх виконання. Відповідно, за ці роки костюм персонажа міг видозмінюватися, і також у межах однієї ролі могла відбуватися їх переміна.

Така різниця є також між фотографіями актриси в ролі Оксани з вистави «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького (1880-ті рр.) та костюмом, який зберігається в Музеї М. Заньковецької (рис. 2). Бачимо костюм: стрічка із зеленого оксамиту з квітковим візерунком, декорована бісером; сорочка з домотканого грубого полотна сірого кольору, вишита білими нитками; фартух-попередниця чорний сатиновий, низ розмальований рослинним орнаментом бронзовою фарбою, обшитий парчевою тасьмою, підкладка ситцева. Драму «Доки сонце зійде...» М. Кропивницький задумав невдовзі після скасування кріпацтва. Ще в 1868 році драматург зробив перший її начерк, але закінчив набагато пізніше – до зимового сезону 1882–1883 років; завершив написання вистави під безпосереднім враженням від першого знайомства з М. Заньковецькою, уявляючи її в ролі Оксани. Актриса була першою виконавицею цієї ролі; п'єса

з великим успіхом пройшла кілька разів; уся подальша сценічна історія твору склалася з постійних авторських переробок у зв'язку з новими заборонами цензури. Уперше М. Кропивницькому вдалося надрукувати п'єсу та знову поставити лише в 1903 році, але після Жовтневої соціалістичної революції твір остаточно звільнився від усіх переслідувань.



Рис. 2. Фото експозиції Музею М. Заньковецької зробила Л. Данилейко у 2021 р.
Костюм Олени посередині, костюм Оксани праворуч

Окрім усіх складнощів виходу тексту на сцену, виникали й такі питання: чи долучалися постановники вистави до створення образу, чи актриса робила такі підбори самотужки? Безумовно, вона мала бездоганний смак, але цінувала думку свого вчителя М. Кропивницького, а пізніше і думку свого партнера на сцені й у житті М. Садовського.

Це було дуже співзвучно з тими пошуками, яких прагнули натуралісти на чолі з теоретиком і засновником цього напрямку французом Е. Золя. Українська дослідниця М. Гринишина (2013) наводить аргументи, які стосуються саме сценічного простору у виставах за творами Е. Золя: «Також немилі йому пишні декорації, в яких традиційно грали феєрії та мелодрами у театрах паризьких бульварів, що лише “засліплюють публіку”. На думку Е. Золя, обстава дії – “правдиве середовище” – має допомагати акторові повніше “пережити” сюжет п'єси» (с. 40).

Певний час і трупа М. Старицького мала грошове забезпечення, і артисти могли створювати монументальні музично-драматичні вистави. Наприклад,

у «Сорочинському ярмарку» (1883 р.) режисер забезпечив одяг для сотні акторів, купив справжні вози та навіть волів. Як і в інших країнах світу, відбувалася певна орієнтація на сценічний реалізм. Наприклад, саме тоді в європейському просторі існував етнографічно-побутовий Мейнінгейський театр, вистави якого базувалися на етнографічній точності побуту. Це також засвідчує, що такі ідеї просто були на часі. Недарма після гастролей трупи корифеїв у Петербурзі, з подачі найприскіпливішого російського критика О. Суворіна, їх називали «малоросійськими мейнінгенцями», оскільки придворна трупа німецького герцога Георга II також гастролювала в Петербурзі незадовго до гастролей українського колективу. Звісно, усі ці порівняння нібито применшують самодостатність тогочасного українського театру. Утім такі епітети були, очевидно, необхідні росіянам, особливо українофобам, яким, безумовно, був Суворін. Усе-таки ці трупи мали певну схожість між собою: вони прагнули археологічного й етнографічного створення сценічного простору, точно відтворених костюмів та аксесуарів. Водночас А. Драк (1961) наголошував також на певних розбіжностях:

Елементи зорового образу вистави – окремі частини декорації, світло, костюми, будучи самі по собі життєво правдоподібними й ефективними, у Кропивницького допомагали загальному розкриттю задуму вистави, становили органічну частину постановки в цілому, в центрі якої стояв актор з внутрішніми переживаннями створюваного ним образу. Це й було одним з виявів тієї «внутрішньої правди», яка відрізняла український театр від мейнінгенської трупи. (с. 11)

Звісно, у трупі М. Кропивницького ще не було посади художника. Назвати декорації, які виконував декоратор, сценографією дуже важко. Інколи сам М. Кропивницький втручався у створення декорацій, утім це ще не був повноцінний дієвий простір. Поступово в театр почали приходити художники-живописці. Наприклад, в афіші вистави «Гандзя» І. Карпенка-Карого об'єднаної трупи П. Саксаганського та М. Садовського 1903 року писали: «Нові розкішні костюми і бутафорські речі зроблені за малюнками відомого художника Сергія Івановича Васильківського» (Драк, 1961, с. 13) (рис. 3).

До аматорських гурткових вистав М. Старицького долучався художник М. Пимоненко; були спроби співпраці живописця І. Іжакевича з українським театральним мистецтвом. Дослідниця О. Ковальчук (2019), аналізуючи ці перші спроби, звертає увагу на появу співпраці:

Тісно співпрацюючи з режисером, художники створювали авторський, сповнений драматургічних ремінісценцій образ вистави, якому передував тривалий період «вростання» в матеріал, обов'язковий виїзд на етюди для ознайомлення з натурою, малювання ескізів, концентрація життєвих спостережень та досвіду в напрямі запропонованої теми. Цей етап визначав остаточний варіант неповторного художнього оформлення як органічної частини загального ансамблю, обумовленого зв'язками між драматургом, режисером, художником і акторами. (с. 18)



122

Рис. 3. Фото зробила Л. Данилейко у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, 2019 р.

У 1907 році в приміщенні Троїцького народного дому в Києві починає діяти Перший стаціонарний театр М. Садовського. Керманіч театру прагнув утілювати репертуар мультинаціональний, а отже, і художники, які приходили на його запрошення, відтепер мали створювати декорації до вистав різних національностей. М. Садовський відходив від теми українського села. Цензура знімала певні обмеження щодо репертуару, і це давало нові можливості, а водночас визначало нові завдання. П'єси А. Шніцлера чи Ю. Словацького вже неможливо було грати в декораціях українського села, поставала потреба створення на сцені різних епох і стилів.

Становленню та значенню театрального художника, який набирав рівноправності щодо режисера під час створення вистав, сприяла також власне постійна сцена, яка була досить гарно оснащена. Звісно, час від часу М. Садовський був змушений випускати прем'єри щотижня і в такому разі проробляти сценографію вистави було непросто. Утім були перлини сезону, над якими працювали найкращі художники. Важливу місію для М. Садовського також виконували сценічні костюми та відтворення побуту.

У 1907–1909 роках відомий у багатьох мистецьких напрямках митець Василь Кричевський (1872–1952) оформлює вистави Миколи Садовського. До того ж М. Садовський запрошує його на посаду театрального художника, що раніше ніхто не робив. Власне співпраця М. Садовського та В. Кричевського вперше окреслює ключові поняття сценографії в Україні. Передумовою становлення професії сценографа в Україні є те, що в цей час українські трупи перестали мандрувати, оселилися на стаціонарній сцені й отримали можливість створювати сценічний простір під кожну виставу, а не переносити одні й ті самі декорації зі спектаклю в спектакль, з одного майданчика на інший.

Зрозуміло, що про В. Кричевського більше говорили як про архітектора після проєктування будівлі Полтавського губернського земства. Елементи народної архітектури він виносив на сцену в історичних виставах, які, власне, були вельми цікавими як для В. Кричевського, так і для М. Садовського. Часто митець обирав метод стилізації, зокрема в таких постановках: «Степовий гість» Б. Грінченка, «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Тарас Бульба» М. Гоголя. В. Кричевський також прославився в графіці й малярстві, був представником українського імпресіонізму та цілої творчої родини, яка дала багато поштовхів для розвитку української культури.

У виставі «Маруся Богуславка» (1908 р.) В. Кричевський намалював задник з панорамою Царєграда (Константинополя), вправно поєднавши зелень, башти мінаретів та блакитне море. Митець детально опрацьовував створення української хати на сцені, приділяючи увагу кожній найменшій деталі, промальовував усе на ескізах. Бутафорні конструкції створив К. Домбровський. Варто також зазначити, що процес становлення української сценографії радше був внутрішнім, аніж зовнішнім, він не виходив за межі України, урахувавши політичну ситуацію. Утім відомий важливий факт щодо репрезентації творчості В. Кричевського за кордоном, адже килими й ескізи художника до вистави «Маруся Богуславка» презентовано на Всесвітній виставці в Лондоні 1912 року.

Цікаво, що В. Кричевський створив спеціальний альбом з малюнками, виконаними акварельними фарбами, для постановки «Ревізора» (1907 р.). До вистави намалював усіх персонажів п'єси, їхні костюми, деякі окремі сцени, де-

корації, реквізит. Загалом це була дуже цікава постановка М. Садовського та В. Кричевського. Дослідники зазначали відхід від усталених тогочасних норм. Навіть уже у виборі актора І. Мар'яненка для ролі Хлестакова відчувалося бажання зламати звичні принципи російської сцени. Відзначено також цікавий переклад українською, який зробив М. Садовський. Ю. Раєвська, посилаючись на спогади О. Дейча, так характеризує постановку «Ревізора» М. Гоголя 1907 року на сцені театру М. Садовського: «Вистава мала величезний успіх. Вороги були посоромлені, цікаві не дочекалися гопака, адже вистава була витримана у строго класичному стилі, а друзі театру тріумфували. Іспит на зрілість українського театру, безумовно, був витриманий» (Раєвська, 2001, с. 46).

Були ще особисті експерименти В. Кричевського – так звані живі картини, їх демонстрували після закінчення вистав. Наприклад, «Гоголь слухає українські пісні», до якої В. Кричевський залучив М. Заньковецьку, І. Мар'яненка, М. Садовського (Веселовська, 2018, с. 61).

Дуже руйнівними були стосунки М. Садовського з новою пасією – молодією актрисою М. Малиш-Федорець, саме через її капризи трупу М. Садовського покинув художник В. Кричевський, оскільки М. Малиш-Федорець відмовилася вдягнути убоге вбрання і зруйнувала художню цілісність вистави.

В. Кричевський уперше вводить на українську сцену архітектурну конструкцію як елемент оформлення вистави, надає неабиякого значення важливості взаємодії сценічного костюма з образно-пластичним сценічним простором. З появою В. Кричевського в трупі М. Садовського відбувається усвідомлення функції театрального художника не як простого консультанта чи того, хто виробляє руками декорації, а як одиумця, співтворця вистави. І власне з'являється посада театрального художника.

В. Кричевського на посаді головного художника в Театрі М. Садовського змінив Петро Дяків, який оформлював оперету «Енеїда» М. Лисенка (1910 р.). За описом очевидців, на сцені розгорталася майже барокове пишне дійство. На сцені було і море, і скелі, і човни, запряжені великими рибами. Герої злітали над сценою. Зевс та боги танцювали гопак, їм пританцьовували небесні хмари. І врешті-решт усе завершувалося пожежею в Карфагені.

Наступним залученим художником до Театру М. Садовського був Іван Бурячок (1877–1936), який обійняв посаду сценографа в театрі з 1911 року, хоча він співпрацював з театром від самого початку, з 1906 року і аж до 1919 року, до від'їзду театру з Києва. Варто зазначити, що, крім Київської малювальної школи М. Мурашка, І. Бурячок навчався в Краківській академії красних мистецтв.

Художник прагнув створювати «загальний інтимно-психологічний настрій спектаклю» (Драк, 1961, с. 14). Перша вистава, над якою він працює в театрі, – «Сава Чалий» (1906 р.). Неймовірно те, що макет до цієї вистави зберігся, він експонується на стаціонарній експозиції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. У виставі «Сава Чалий» не просто вибудовувався павільйон української хати, а кожна деталь відтворювала справжність і психологічну атмосферу дії. Контрастність вирішення сценографії можна було відчутти в komponуванні костюмів різних груп: молоді та старі гайдамаки, запорожці й селяни, озброєні вилами, косами, сокирами.

І. Бурячок також виконав малюнок на головній завісі Театру М. Садовсько-го в 1911 році. У своїх спогадах М. Садовський (1930) згадує, що оголошував конкурс на малювання передньої завіси, а потім доручив це зробити І. Бурячку (с. 107). В. Василько (1962) детально описує роботу І. Бурячка:

На новій завісі був намальований український краєвид. Вдалині – аж до обрїю – зоране поле, праворуч – з-за пагорбів сходить сонце. На першому плані ліворуч – кілька молодих берізок, серед них дівчина-українка; стоячи у профіль до глядачів і приклавши козирком руку до очей, вона дивиться, як сходить сонце. Цей художній образ – символ відродження України. Пейзаж облямовував рушник з орнаментом XVIII століття, низ завіси прикрашав старовинний рослинний орнамент. Починаючи з цього сезону, капельдинери та гардеробники були одягнені в українські темно-червоні жупани, такі ж шаровари, чорні чоботи і підперезані зеленими поясами. (с. 70)

Із цих спогадів, власне, бачимо, як М. Садовський разом з художником хотіли створити атмосферу цілісності процесу в усіх деталях оформлення, навіть у костюмах капельдинерів та гардеробників.

У сезоні 1912–1913 років М. Садовський поставив «Наталку Полтавку» І. Котляревського – М. Лисенка. Сценічне оформлення знову створив І. Бурячок.

В. Василько (1962) згадував про декорації цієї вистави:

Коли на сцені говорилося: «Бачиш Ворсклу», то і глядач бачив річку. Коли Наталка співала: «Видно шляхи полтавські і саму Полтаву», то глядач сам усе це бачив. На першому плані ліворуч, біля portalу, – тин з перелазом, за ним похила хата Терпелихи. По цей бік тину росли два молодих осокори. Ця деталь ще більше підкреслювала бідність та ветхість старої хати. (с. 75)

Бачимо, що художнику І. Бурячку була притаманна живописна описовість простору, це більше спрямовувало театр до образотворчої драматургії простору. У списку художника були також нереалізовані речі, такі як «Лісова пісня» Лесі Українки. Художник І. Бурячок отримав від авторки примірник, надихнувся і створив серію персонажів, проте, на жаль, далі ескізів ця справа не пішла. М. Садовський так і не наважився поставити або дозволити поставити іншим у своєму театрі цей новаторський твір.

Утім М. Садовський погодився грати у виставі за іншою п'єсою поетеси «Камінний господар» 1913 року. Художником вистави був І. Бурячок, який дуже глибоко та натхненно підійшов до роботи над твором улюбленої поетеси. Він змінював забарвлення кольорів від дії до дії, у такий спосіб колір впливав на емоційний стан глядачів. Дослідники вистави виокремлювали також костюми: «Гарна одяга Дон-Жуана – надзвичайно ефектне біле убрання Командора; з особливою скульптурною красою виділяється постать М. Садовського в білому командирському плащі. З костюмів Донни Анни звертає на себе увагу біла з чорним одяга в ос-

танній дії» (Драк, 1961, с. 15). Водночас із цих пишних декорацій і кепкували, адже навіть фонтан на сцені мав бути справжнім і створювати фон для розмов дійових осіб. Водночас відзначали те, що простір вистави містив конфлікт – поліфонічно звучали живописні мотиви, що наближало митців-художників до створення сценографії, а не декорацій. Дослідник В. Габелко (2006) зазначав, що саме І. Бурячок відстоював право на реалізацію цього твору і створював оригінальне сценічне оформлення: «Стримана барвистість декорацій поєднувалася із розкутою й, водночас, лаконічною композицією. Це відповідало задуму драматурга» (с. 34). І далі дослідник додавав: «Єдиний сценографічний задум художника поширювався й на рішення костюмів. Театральне вбрання своїм ахроматизмом (біле з чорним плаття Донни Анни, ефектний білий костюм Командора та чорний одяг Дон Жуана) утворювало здорову конфліктну антитезу» (Габелко, 2006, с. 35).

Етапними варто вважати також постановки п'єси гоголівського сюжету – «Вій» М. Кропивницького (1914 р.) та опери «Різдвяна ніч» М. Лисенка (1915 р.). У першій роботі, наприклад, мовилося про серйозне опрацювання сценічного світла: «В дії, що відбулася у дерев'яній церкві XVIII століття, художник розробив світлову партитуру вистави так, що архітектурні форми, світлотіньові ефекти набували неабиякої пластичної виразності» (Габелко, 2006, с. 35). Це свідчить про новий, дуже важливий етап розвитку сценографії – використання сценічного освітлення у зміні простору та нові підходи художника-сценографа. На той час були відомі експерименти зі сценічним світлом швейцарського режисера-художника А. Аппія, які він називав «світлові партитури», досліджуючи творчі здобутки якого, українська театрознавиця Н. Владимірова (2008) наводить таку його цитату:

На мій погляд, абсолютно необхідного втілення потребують дві форми: новітнє визначення ролі світла... і відповідно – утворення за його допомогою, якомога повніше використовуючи його потенціал – атмосфери – зауважував А. Аппія на початку 1890-х років, приступаючи до теоретичного осмислення театральної концепції «синтезу мистецтв» Р. Вагнера. (с. 192)

Навряд М. Садовський або І. Бурячок були знайомі з теоретичними роботами швейцарського художника, що лише підкреслює автентичність і мотивацію українського сценографічного мистецтва, яке мало своє втілення на різних сценічних майданчиках, прокладаючи шлях українського театру у світі.

Наукова новизна статті полягає в тому, що автор досліджує становлення професії сценографа в Україні з урахуванням світового контексту, зупиняючись на досліджені обраних знакових вистав.

Висновки

Отже, на основі дослідженого матеріалу можемо стверджувати, що українська сценографія зародилася й розвивалася паралельно зі світовими тенденціями (з кінця XIX століття і остаточно сформувалася на початку XX століття у стаці-

онарному театрі), поступово всотуючи всі необхідні для створення сценічного простору елементи: візуальний образ, сценічне світло, дієвість простору, взаємозв'язок образу актора з простором сцени.

На перший план, без сумніву, виходить тандем співпраці режисера – художника, у якій народжувалося багатофункціональне видовище високого українського мистецтва театру, формуючи нові засади та можливості художника-сценографа. Перспективи подальших досліджень концентруватимуться довкола цієї проблематики, адже тема спорідненої творчості режисерів і театральних художників є доволі актуальною та важливою сьогодні, а архівні матеріали сприяють подальшим дослідженням.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Василько, В. (1962). *Микола Садовський та його театр*. Державне видавництво образотворчого мистецтва.
- Веселовська, Г. І. (2018). *Театр Миколи Садовського (1907-1920)*. Темпора.
- Владимирова, Н. В. (2008). *Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі XIX-XX століть*. Щек.
- Габелко, В. (2006). Сценограф і графік Іван Бурячок (1877–1936). В *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія* (Вип. 3, с. 29–37). Інтертехнологія.
- Горбачов, Д. (2020). *Лицарі голодного Ренесансу*. Дух і Літера.
- Гринишина, М. (2013). *Театральна культура рубежу XIX–XX століть*. Реалізм. Дискурс. Фенікс.
- Драк, А. М. (1961). *Українське театральне-декораційне мистецтво*. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Коваленко, Г. (2006). Театральний конструктивізм 1920-х років. В В. Сидоренко (Ред.), *Нариси з історії театального мистецтва України XX століття* (с. 301–325). Інтертехнологія.
- Ковальчук, О. (2019). *Сценографічна практика у просторі XX століття: київські реалії*. Фенікс.
- Раєвська, Ю. (2012). М. Гоголь «Ревізор». Театр М. Садовського (1907). В М. Гринишина (Ред.), *Український театр XX століття: антологія вистав* (с. 31–46). Фенікс.
- Садовський, М. К. (1930). *Мої театральні згадки, 1881–1917*. Державне видавництво України.
- Фіалко, В. (2016). *Театр України II половини XX століття: образна лексика*. Дух і Літера.

REFERENCES

- Drak, A. M. (1961). *Ukrainske teatralno-dekoratsiine mystetstvo* [Ukrainian theatrical and decorative art]. Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].
- Fialko, V. (2016). *Teatr Ukrainy II polovyny XX stolittia: obrazna leksyka* [Ukrainian theater of the 2nd half of the 20th century: figurative vocabulary]. Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Habelko, V. (2006). Stsenohraf i hrafik Ivan Buriachok (1877-1936) [Scenographer and graphic artist Ivan Buriachok (1877-1936)]. In *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia* [BRIDGE: Art, history, modernity, theory] (Vol. 3, pp. 29–37). Intertekhnolohiia [in Ukrainian].

- Horbachov, D. (2020). *Lytsari holodnoho Renesansu* [Knights of the Hungry Renaissance]. Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Hrynyshyna, M. (2013). *Teatralna kultura rubezhu XIX-XX stolit. Realizm. Dyskurs* [Theatrical culture of the turn of the 19th and 20th centuries. Realism. Discourse]. Feniks [in Ukrainian].
- Kovalchuk, O. (2019). *Stsenohrafichna praktyka u prostori XX stolittia: kyivski realii* [Scenographic practice in the space of the twentieth century. Kyiv realities]. Feniks [in Ukrainian].
- Kovalenko, H. (2006). Teatralnyi konstruktivizm 1920-kh rokiv [Theatrical constructivism of the 1920s]. In V. Sydorenko (Ed.), *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the History of Ukrainian Theater Art of the 20th Century] (pp. 301–325). Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Raievska, Yu. (2012). M. Hohol "Revizor". Teatr M. Sadovskoho (1907) [N. Gogol "The Inspector General". M. Sadovsky Theater (1907)]. In M. Hrynyshyna (Ed.), *Ukrainskyi teatr XX stolittia: antolohiia vystav* [Ukrainian theatre of the 20th century: an anthology of plays] (pp. 31–46). Feniks [in Ukrainian].
- Sadovskyi, M. K. (1930). *Moi teatralni zghadky, 1881-1917* [My theatrical memories, 1881-1917]. Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy [in Ukrainian].
- Vasylo, V. (1962). *Mykola Sadovskyi ta yoho teatr* [Mykola Sadovskyi and his theater]. Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva [in Ukrainian].
- Veselovska, H. I. (2018). *Teatr Mykoly Sadovskoho (1907-1920)* [The Theater of Mykola Sadovskyi (1907-1920)]. Tempora [in Ukrainian].
- Vladymyrova, N. V. (2008). *Zakhidnoevropeyskyi teatr u dynamitsi kulturotvorchoho protsesu mezhi XIX-XX stolit* [Western European theatre in the dynamics of the cultural process of the turn of the 19th - 20th centuries]. Shchek [in Ukrainian].

INFLUENCE OF WORLD SCENOGRAPHY ON THE THEATRE ARTIST FORMATION IN UKRAINE

Liliia Danyleiko

PhD in Art Studies;

e-mail: bevziuk-voloshyna@ukr.net; ORCID: 0000-0003-3007-3254

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to examine the outstanding features of this process in Ukraine on the example of significant landmark performances from the time of the formation of the profession of theatre designer (late nineteenth century) to the first artistic tandems of director and artist (early twentieth century). Having outlined the global context of the emergence and development of scenography, to draw parallels with interesting world names in the field of theatre art and to indicate the place of Ukrainian scenographers in the global context. It was in the late nineteenth and early twentieth centuries that the concept of scenography was born and developed in Ukraine, as well as throughout the world. **The research methodology** is based on the principles of historicism, objectivity and a systematic approach. Based on these principles, the research prioritised the following methods: statistical (a description of the most important performances of the late nineteenth and early twentieth centuries was used to determine how the profession of stage designer developed in Ukraine), empirical (study of literary sources, research of certain significant performances), and comparative (comparison of Ukrainian processes with global processes in this field, which helped to identify the essence of the phenomena under study by the similarity and difference of inherent features). **The scientific novelty** of the article lies in the fact that the author studies the formation of the profession of stage designer in Ukraine, taking into account the global context and focusing on the study of selected iconic performances. **Conclusions.** Thus, Ukrainian scenography originated and developed in parallel with global trends (from the late nineteenth century, and finally formed in the early twentieth century in the stationary theatre), gradually absorbing all the elements necessary for creating a stage space: visual image, stage light, space efficiency, the relationship between the actor's image and the stage space.

Keywords: scenography; formation; theatre; performance; tandem; director; visual image

