



Оксана РЕЗНІК

ПРОБЛЕМИ СЦЕНОГРАФІЇ В РЕЖИСУРІ ВОЛОДИМИРА БЛАВАЦЬКОГО

У статті зроблено спробу проаналізувати шляхи розвитку мистецтва сценографії України першої половини ХХ століття. На прикладі сценографії Леоніда Боровика та Владислава Клеха для театральних постановок Володимира Блавацького прослідковано поступ авангардних форм сценографічного мистецтва. Символізм в театральньо-декораційному мистецтві розглядається як закономірний етап розвитку сучасної сценографії доби модернізму.

Ключові слова: сценографія, В. Клех, Л. Боровик, В. Блавацький, символізм, авангард, діаспора.

Дослідження мистецтва сценографії України першої половини ХХ ст. актуальне на сьогоднішній час, коли українське мистецтво прагне заново інтегруватися в процес загальносвітового сучасного мистецтва. У зв'язку з цим постає потреба знову звернутися до досвіду представників мистецької діяльності означеного періоду, коли Україна все ще була тісно пов'язана з європейським мистецьким процесом. Показовою щодо цього є ситуація в театрі та в сценографічному мистецтві, яка відображала новітні пошуки своєї доби та специфіку українського модернізму. Винятковою рисою сценографії є її розвиток на перетині художніх явищ та їх інтеграція. Мистецтво сценографії України першої половини ХХ ст. характерне активними експериментами та пошуками, що обумовили подальший потужний рух театральньо-декоративного експерименту в другій половині ХХ століття. У зв'язку з цим вивчення ідейного змісту та базових явищ проблем сценографії з точки зору їхньої просторової організації та відповідності театральній постановці є важливим для розуміння розвитку мистецьких процесів в цілому.

Прослідкуємо шляхи розвитку мистецтва сценографії першої половини ХХ ст. на прикладі театральних постановок Володимира Блавацького в колективах «Український молодий театр "Заграда"» й «Ансамбль українських акторів», які стали стартовим майданчиком у становленні таких сценографів, як Леонід Боровик та Владислав Клех — представників синтетичного театру. У своїх театральних постановках Володимир Блавацький визначається із загальною естетичною платформою, в якій реалізує програму синтетичного театру та окреслює становлення символістичної сценографії.

В українській мистецтвознавчій думці стрімко вивчається мистецтво сценографії як унікальне безпрецедентне явище національної культурної ідентичності в загальносвітовому культурному процесі. Насамперед це дослідження таких авторів, як Григор Лужницький, Валеріан Ревуцький, Валерій Гайдабура, Роман Яців, Олена Боньковська, Ксенія Гамарник та Наталія Владимірова. Завдяки їхній науково-дослідній діяльності можна висвітлити таке явище в європейській культурі модернізму, як українське мистецтво сценографії.

У 20—30-х рр. ХХ ст. український театр став полем для широкого та цікавого експерименту, в якому були переглянуті підходи до класичної драматур-

гії, з'явилися нові театральні автори та новий тип театральних художників, які, будучи залученими нарівні з режисером до розробки концепції вистави, сформували новаторські мистецькі форми як передумову сценографічних тенденцій у другій половині ХХ століття. До такого типу сценографії слід віднести Леоніда Боровика та Владислава Клеха, які у співпраці з режисером Володимиром Блавацьким в підтримку його театральних реформ в напрямку символізму наполегливо впроваджували прийоми стилізації вистави та трактували сценічне середовище як естетичну категорію.

Сценічний символізм В. Блавацького та сценографічне мистецтво Л. Боровика і В. Клеха зазвичай розглядається як явище окремого порядку, що не має зв'язку з театральними конструктивістськими експериментами Харкова, Києва та Одеси. Проте потрібно враховувати, що звернення В. Блавацького до європейської класичної й сучасної драматургії та символістської моделі спектаклю стало новим етапом як у розвитку синтетичного театру, так і в становленні логічно вмотивованої системи в організації пластично-просторової структури вистави в працях сценографів.

Символізм у мистецтві сценографії пов'язується з діяльністю Л. Боровика. У 1933 р. режисер та актор В. Блавацький заснував «Український молодий театр "Заграва"». В становленні цього театру бере участь і Л. Боровик. Цього ж 1933 р. у театрі ставлять драму «Батурина» в інсценізації Леся Лісевича за романом Богдана Лепкого. Л. Боровик у вирішенні сценічного простору опирався на концепцію подвійного діалогу, впровадивши так званий підтекст декорації для загострення підтексту п'єси. «В праці режисера й сценографа було багато символіки. Талант Блавацького як режисера проявився у вирішенні масових сцен, зокрема в останній дії на згаданих Батурина — у вигляді боротьби білих і чорних духів, що символізували долю України. Умовне оформлення сценографа (Л. Боровик) теж сприяло цьому: спалене дерево на тому згаданій у формі похилої руки, що ніби простягла її над Україною; там же порубаний козак, фінальне віщування ... в краще майбутнє» [10, с. 23]. Цією постановкою вперше в українському галицькому театрі було презентовано тотальний твір мистецтва, в якому «слово, світло, маска, костюми і декорація були поєднані в одну мис-

тецьку цілість» [9, с. 32] та який визначив концепцію та метод роботи театру.

На прикладі постановки «Земля» В. Стефаника можемо стверджувати, що режисерські новації В. Блавацького демонстрували розуміння проблем співвідношення видів мистецтв, їхній синтез: «Захоплювала мене пластичність його образів, — мов з каменя різьблені вони Стефаником, та театральність діалогу. Подих великої поезії, що вівся із слів і дій Стефаникових героїв, змушував мене довго шукати відповідної форми її сценічної передачі. Як пролог я використав повне глибокої поезії «Моє слово», і за допомогою своєрідного хору «слів поета» (що викликали асоціацію хору в грецькій класичній драмі) мені пощастило піднести сценічну дію на вищий ступінь драматичного насичення» та були орієнтовані і на візуальний образ в тому числі: «Якщо в спектаклі забудовується сцена великою кількістю предметів, декоративно її перевантажується, відвертається увагу від слова, його змісту, створюється диспропорція поміж словом й образом, чим нищиться цілий ефект спектаклю» [7, с. 2].

Постановка «Земля» В. Стефаника (прем'єра відбулася 9 січня 1934 р.) була вирішена за принципом метонімії — частина вирішує ціле; за допомогою якоїсь однієї чи певного набору деталей було досягнуто метафоричності. «Образи, створені акторами за задумом В. Блавацького, мали проходити перед очима глядачів у гуцульських рамах, як у калейдоскопі. Сценограф Л. Боровик дуже вдало розв'язав поставлене режисером завдання. Передній край авансцени, портали, падури, а також краї завіси були обрамлені (очевидно, способом накладання смуг матерії) розмальованим гуцульським стилізованим орнаментом — солярними знаками різної величини, між якими бачимо на світлинах геометричні рисунки меандру. Таке обрамлення сцени створює враження, ніби простір оточений планетами-зорями. На третьому плані сцени від підлоги до середини 1/3 задника піднімалася чорна земля і зникала за обрієм. Задник, що, очевидно, підсвічувався різними кольорами світла, творив необхідний настрій, підсилював психологічну атмосферу кожної новели.

Стилізована декорація Л. Боровика викликала в уяві образ космічного безмежжя, вічності, що ото-

чує нашу землю. Художник використовує як в інтер'єрі, так і в екстер'єрі лише необхідні елементи. У першій дії екстер'єр — край хати, лавку, частину воза, голови коней, що виглядають з-за куліс, та ін. Усі ці елементи, тісно пов'язані зі сценічною дією, майстерно намальовані, площинні, немов фрески. Ці деталі і позначали місце дії, і органічно впилися в неї. Актори зобов'язані були діяти поруч з цією стилізованою реальністю дуже конкретно і психологічно правдиво» [8, с. 84—85].

Леонід Боровик був першим західноукраїнським сценографом, чії твори неухильно слідували засадам синтезу — відповідності декоративного оформлення сценічній дії. Варто зауважити, що Леонід Боровик працював також і актором, а це не могло не вплинути на реформування ним принципів оформлення сценічного середовища. Його декорації виконували роль носія візуальної інформації як для глядача, так і для акторів, й були місцем та умовами розвитку подій та манери гри — актор перебував у нерозривному зв'язку з оточенням, в якому діяв.

Вистави «Українського молодого театру “Заграва”» були спрямовані на колективне переживання, де модифікувалися й естетичні запити часу, і переконання самого Блавацького, який завжди наголошував на громадянській місії театру, вбачаючи в ньому силу, що організовує суспільне життя і свідомість людей. Найбільш точно з цього приводу висловився на шпальтах часопису «Назустріч» О. Кульчицький, зазначивши: «театр «Заграва» засновує свій репертуар на переконанні, що одним із суттєвих чинників естетичного зворушення мусить бути масовість настрою. Тим саме шукає він, з одного боку, сюжетів, які давали б надію чуттєвого відгону в якнайширшій масі і, з другого, — такого суспільного оформлення, що якнайбільше сприяло б масовій чуттєвій реакції» [9, с. 5].

На початку ХХ ст. об'єднати акторів і глядачів у суспільному переживанні містерійного дійства мріяли режисери-символісти. На різних етапах мистецької діяльності ця ідея виникала в Леся Курбаса, К. Марджанова, В. Мейерхольда, М. Рейнгардта, Л. Шіллера, Е. Пискатора.

Ще однією ключовою постаттю в період становлення українського сценографічного мистецтва був Владислав Клех. Восени 1945 р. в німецькому міс-

ті Нойм-Ульм у таборі для переміщених осіб він разом з режисером Т. Верещинським та актором М. Герусом заснував театр «Розвага». До цього театру приєднався хор під керівництвом композитора та диригента Мирослава Антоновича [5, с. 144]. З 1945 по 1947 рр. Владислав Клех розробляє сценографічні рішення для всіх постановок «Розваги» та наполегливо шукає власну формально-образну мову й художній метод, які б максимально відповідали ритмові та духу епохи.

Послідовний поступ до символізму можемо спостерігати в сценографії Владислава Клеха до п'єси «Morituri» Івана Багряного 1948 р., яка була присвячена періоду сталінських репресій. Постановка не була здійснена, проте збереглися ескізи до вистави, які свідчать про вагомі досягнення сценографа в цей період. Так, на одному з ескізів дзеркало сцени має складну форму: перевернута трапеція з нахиленими під різними кутами сторонами створювала високу напругу сценічного простору, який був відділений від глядачів ґратами в'язниці. Цей гранично виразний прийом перетворював сцену у величезне вікно в'язниці, крізь яке глядачі спостерігали дію. За ґратами вимальовувалося ще одне обрамлення сцени складної, ламаної форми, яке підкреслювало важкість стін в'язниці. У сценічному просторі були задіяні сходи, які впиралися в стіну (вели в нікуди). Декілька сходинок підводили до станка складної форми. За стіною, зрізаною по діагоналі з правого верхнього кутка до лівого нижнього, були розташовані двері камери з маленьким віконцем. За ними відкривався невеликий трикутний шматок синього неба, який проколювала кремлівська башта з червоною зіркою, яка водночас асоціювалася з шпилем готичного собору. Так, обрис Спаської вежі перетворювався в символ неволі. Символіка дверей, вікна та сходів у сценографії Владислава Клеха пов'язана з ідеєю об'єднання просторів ззовні та зсередини. Нервовим ритмом різних за величиною діагоналей та гострих кутів було створено гнітючу атмосферу, яка знищувала людину.

У 1947 р. Владислав Клех у Ренсбурзі познайомився з Володимиром Блавацьким і перейшов до «Ансамблю українських акторів». Протягом 1947—1949 рр. в Німеччині В. Клех розробляв сценографічні рішення для всіх постановок В. Бла-

вацького. У постановці «Йоганна, жінка Хусова» Лесі Українки Владислав Клех застосував концепцію чистоти вистави, створивши не фотографічний образ, а функціональний натяк на античну колонаду — три іонійські колони були створені з легкої тканини зі складками. Ця декорація яскраво-жовтого кольору здавалася повітряною та невагомою на синьому фоні.

Засобами граничної стилізації було вирішено і постановку «Антигона». В ескізі художник створив візуальний образ величезного емоційного напруження завдяки конструктивно-ритмічній організації простору: дзеркало сцени трапецієвидної форми пересікали дві чорні смуги, сама сцена була викладена плитками. На сцені ж поміщено мармуровий саркофаг як символ смерті. З нахиленої площини звисала легка драбина, яка вела до тріснутого портика, який підтримували чотири тонкі колони. Завдяки своїй ажурності портик тут сприймається наче символічне марево. З драбини в небо спрямовувалось величезне трикутне багряне вітрило, на якому було зображене коло білого кольору. Це коло перекреслювала чорна смуга. Експресії сценічному простору надавали напружені кольорові співвідношення: багряного вітрила з білим колом, пляма фіолетово-синього саркофага на фоні жовто-помаранчевого неба та прозорі обриси портика з тяжкими чорними лініями. Однак ця постановка так і не була втілена на великій сцені.

Дві тенденції, означені іменами Л. Боровика та В. Клеха, отримали свій розвиток у театрі В. Блавацького. Незважаючи на певні відмінності в художніх методах, у цих сценографів є риси, що їх об'єднують. Обидва проходять початок свого становлення як сценографи в рамках символістської школи. Так, символістська концепція в трактуванні сценічного простору стала вихідною точкою для сценографії Леоніда Боровика, який намагався уникнути надто незрозумілої та запутаної символіки заради створення справжньої театральної реальності як особливого світу. Образно-символічні пошуки в сценографії Владислава Клеха переслідують ту ж мету. Шлях досягнення поставленої мети у них різний, проте об'єднуючою рисою цих художників є їхній підхід до сценографії як до створення певного метафізичного образу, що призводить до злиття внутрішньої та зовнішньої дії. Важливо підкресли-

ти, що Леонід Боровик, а вслід за ним і Владислав Клех, в своїх пошуках орієнтуються на традицію символістської сценографії. Це допомагає зрозуміти, що символізм в театральній-декораційному мистецтві — це закономірний етап розвитку сучасної сценографії від 20—30 рр., а потім і другої половини ХХ ст. (театр постмодернізму).

Розглянувши ці тенденції в українському символістському театрі, робимо висновок про їхній тісний зв'язок, що визначав подальший розвиток авангардних неklasичних форм сценографічного мистецтва. У театральних експериментах Володимира Блавацького та українських сценографів відбувся дуже важливий для майбутньої системи постмодернізму аспект: реальність того, що відбувається на сцені, та ієрогліфічність.

У сценографії Леоніда Боровика та Владислава Клеха присутні окремі перегукування з кожним з тих явищ, але головна схожість у спільній задачі впливу на глядача. Переродження глядача відбувається на художній основі, але не потребує традиційної театральної атрибутики, театр позиціонується не як один з видів мистецтва, а як їхній синтез.

1. Андреева О.Ю. Все і Ніщо: символічні фігури у мистецтві другої половини ХХ століття / О.Ю. Андреева. — СПб., 2004.
2. Антонович Д. Триста років Українського театру / Д. Антонович. — К., 2003. — С. 222.
3. Гайдабура В. Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941—1944) / Валерій Гайдабура. — К.: Мистецтво, 1998.
4. Гайдабура В. Театральні автографи часу (дослідження, рецензії, творчі портрети, інтерв'ю, «фотосайти») / Валерій Гайдабура. — К.: Факт, 2007.
5. Гамарник К. Українська драматургія у сценографії Владислава Клеха / Ксенія Гамарник // Сучасність. — 1997. — № 4. — С. 143—150.
6. Жила В. Видатний український сценограф: до 75-річчя з дня народження Владислава Клеха / Володимир Жила // Свобода. Український щоденник. — Нью-Йорк; Джерсі, 1997.
7. Климовський Яр. Український театр «Заграва» в Галичині: З приводу 30-річчя смерті сл. п. Володимира Блавацького / Яр Климовський // Свобода. Український щоденник. — Нью-Йорк; Джерсі, 1983.
8. Козак Б. Театральні відлуння / Богдан Козак. — Львів: Ліга-Прес, 2010. — 452 с.
9. Кульчицький О. «Слово о полку Ігоря» на сцені / О. Кульчицький // Назустріч. — 1937. — № 20.

10. Лужницький Г. Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915—1975 : в 2 т. / Григор Лужницький. — Торонто, 1975.
11. Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. — К. ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 1995. — 243 с.
12. Українські мистецькі виставки у Львові 1919—1939: Довідник; антологія мистецько-критичної думки / автор-упорядник Р.М. Яців. — Львів : Львівська національна академія мистецтв ; Інститут народознавства НАН України, 2011. — 696 с.

Oksana Reznuk

ON PROBLEMS OF STAGE DESIGNING IN VOLODYMYR BLAVATSKY'S PRODUCING

The prospects of Ukrainian art of staginess during the first half XX c. have been presented and brought under analytical study in Leonid Borovyk's and Vladyslav Kleh's vanguard artworks for theatrical productions by Volodymyr Blavatsky. Symbolism

in art of stage design has been considered as a logical evolution phase of staginess art in Modernism.

Keywords: art of staginess, Vladyslav Kleh, Leonid Borovyk, Volodymyr Blavatsky, Symbolism, avant-garde, diaspora.

Oksana Reznuk

ПРОБЛЕМИ СЦЕНОГРАФІИ В РЕЖИССУРЕ ВЛАДИМИРА БЛАВАЦЬКОГО

В статье сделана попытка проанализировать пути развития искусства сценографии Украины в первой половине XX века. На примере сценографии Леонида Боровика и Владислава Клеха для театральных постановок Владимира Блавацкого рассматривается развитие авангардных форм сценографического искусства. Символизм в театрально-декоративном искусстве рассматривается как закономерный этап развития современной сценографии в эпоху модернизма.

Ключевые слова: сценография, В. Клех, Л. Боровик, В. Блавацкий, символизм, авангард, диаспора.