

## ТЕАТРОЗНАВСТВО

УДК 792:327.39(477:4-15):070(477.83-25)“19”

### МІЖВИДОВІ ЗВ'ЯЗКИ ЯК ЧИННИК ВХОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР (сторінками львівської преси 1900-30-х років).

Наталія ВЛАДИМИРОВА

*Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
імені І.Карпенка-Карого, кафедра театрознавства,  
вул. Ярославів Вал, 40, 01034 Київ, Україна, тел. 8 044 212 10 32*

Оглядаючи львівську мистецьку пресу першої третини ХХ ст., авторка у статті акцентує на розвитку інтеграційних зв'язків національної і західноєвропейської культури, зокрема, у царині театру, пластичних мистецтв.

*Ключові слова:* Іван Труш, Микола Вороний, Святослав Гординський, Володимир Січинський, “Літературно-науковий вісник”, “Артистичний вісник”, “Альманах лівого мистецтва „ЗУМО”, “Нові шляхи”.

Кінець ХІХ – початок ХХ ст. позначені бурхливими подіями у європейському театральному мистецтві. Саме в цей період особливо продуктивно відбувається осмислення величезних набутоків минулих століть і виникає свідоме прагнення до кардинальних реформ. Найвиразніше цей процес, що ґрунтувався, зокрема, на переосмисленні та впровадженні вагнерівської ідеї синтезу мистецтв і запереченні однієї з пануючих на той час на театральному кону течій – натуралізму, відчутний у західноєвропейському театрі. Чи не одним з найвагоміших його чинників можна вважати сецесійний рух, що, зародившись у Німеччині, одночасно широко розповсюджується у багатьох європейських країнах, надихаючи і театральних діячів до залучення у їхні пошуки новітніх форм та засобів живопису і пластичних мистецтв. Режисери-експериментатори – А. Аппія, Г. Фукс, Е.-Г. Крег починають впроваджувати кардинальні зміни щодо формотворчого процесу мистецького твору та його складових – від реформ традиційної ярусної сцени до перегляду суті й функціонального застосування усіх складових вистави, врешті-решт – ролі актора як носія узагальненої ідеї авторського твору.

Такий підхід, що спонукав митців звернутися до використання допоміжних засобів виразності, сприяв розширенню прав та можливостей режисера, розширенню поля його діяльності.

Шлях кожного із визначних діячів театру був непростим і, без сумніву, мав свої відмінності й специфічні ознаки. За умов уважнішого й ретельнішого аналізу, враховуючи особливості, зумовлені традиціями національної культури, практична й теоретична спадщина кожного митця ще й досі продовжує вражати множиною несподіваних, прихованих аспектів формування їхніх естетично-художніх засад. Але непорушним, з позицій історич-

ного погляду, залишається одне: усі вони мали неабиякий вплив на розвиток тогочасного європейського театру. Маніфести та ідеї, проголошені А. Аппія, Е.-Г. Крегом і Г. Фуксом, викликали непримиренні суперечки і полеміку у художньо-мистецьких колах, спонукаючи нову генерацію митців до пошуків нетрадиційних шляхів осмислення і реформ театрального процесу.

Нашим завданням є аналіз публіцистично-критичних матеріалів декількох періодичних львівських видань, що опосередковано чи безпосередньо відображають рух реформаторських ідей згаданих вище представників західноєвропейського театру. Ці матеріали ґрунтуються на критично-аналітичному погляді на відповідні події, водночас переконливо засвідчують зацікавленість мистецької еліти Галичини, а отже, і дотичності загальноукраїнських культурних процесів до західноєвропейських. Одразу зазначимо, що автори цих матеріалів – Іван Труш, Микола Вороний, Святослав Гординський, Володимир Січинський – неперерічні персоналії української культури. Деякі з розглянутих у статті матеріалів уже стали складовими їхньої узагальненої і вже друкованої теоретично-публіцистичної спадщини, інші – опрацьовано вперше. Зауважимо, що мета нашої публікації полягала як у введенні праць окремих авторів у контекст театрознавчої науки, так і в підкресленні, за їх допомогою, вагомості тих інтеграційних процесів західноєвропейської та української театральної культури, що несли у собі проекцію подальшого розвитку національного мистецтва.

Слід враховувати, що вже з 90-х років XIX ст. україномовна львівська преса рясніє рецензіями, відгуками, критичними статтями з приводу актуальних мистецьких подій. Цей факт, сформований, насамперед, потужним сецесійним рухом у колі представників образотворчого мистецтва Галичини і позначений "...тісно переплетеними структурними зв'язками всіх мистецьких проявів, що логічно вело до втілення ідеї сецесії – синтезу мистецтв" [5, с. 59], без сумніву, потрібно розглядати і як один із найважливіших чинників формування естетичних смаків шанувальників мистецтва, піднесення рівня духовної культури регіону.

"Важливою основою інтеграційних процесів вважали театр, де взаємопроникнення всіх видів мистецтва, їх взаємовплив були першоознаками тої синтетичності мистецтв, яка визначала естетику сецесії. Сцену вважали таким місцем, де міг з'явитися синтетичний мистецький твір у просторі і часі, де музика, слово, малярство і „жива скульптура" могли об'єднатися в єдиному емоційному акорді" [5, с. 60].

Низка статей, відгуків, теоретичних досліджень про різноманітні явища театрального мистецтва, авторами яких були самі митці – актори, режисери, драматурги, художники, композитори, архітектори – підкреслювала важливість участі інших видів мистецтв у театральному синтезі, наближаючи цей процес до загальних тенденцій західноєвропейського театру.

Однією з найяскравіших постатей тут, без сумніву, виступає український художник і критик Іван Труш – один з організаторів і натхненників багатьох художніх об'єднань і товариств, журналів і вісників: "Товариство для розвою руської штуки", 1898; "Будучність", 1899; "Товариство прихильників української літератури, науки і штуки", 1905; "Артистичний вісник", 1905.

Теоретична спадщина Ів. Труша, представлена найрізноманітнішими жанрами – невеликими есеями, розгорнутими аналітичними статтями, публікаціями у формі критичних зауважень – виступає свідченням не тільки зацікавленості митця віяннями західноєвропейських естетичних течій і художніх шкіл, а й прагненням упровадити українське мистецтво, зокрема, театральне у цей процес культуротворення. Митець був переконаний, що "популяризація серед нашої суспільності того, що витворено в Європі..." значно наблизить часи, "... коли наша громада почує легіт незнаного їй досі вітру з запашних лугів, напевно не скаже, що занадто багато цвіту, а багатиме його більше" [6, с. 7].

Одним з перших матеріалів, що привернув нашу увагу, став нарис Ів. Труша про англійського письменника, публіциста, історика і теоретика Джона Рьоскіна (1819-1900), опублікований на сторінках “Літературно-наукового вісника”. Нагадаємо, що саме романтичні виступи Дж. Рьоскіна проти натуралізму і грубої реальності, ворожої, за його баченням, принципам краси, його захоплення мистецтвом і культурою середньовіччя – не тільки заклали підвалини естетичної програми прерафаелітів другої половини XIX ст., а й істотно вплинули на англійську культуру загалом. Посутні висловлювання митця про єдність етичного та естетичного спонукали прерафаелітів оголосити свої наміри, “не замикаючись у рамках образотворчого мистецтва, оновити і закріпити зв'язки з іншими видами художньої творчості” [9, с. 16].

“Гете, Ніцше, Лем, Колдрідж, Рьоскін, Толстой, Вагнер – я почав читати їхні думки про театр, і увага моя до них дедалі зростала” [7, с. 66], – напише згодом Е.-Г. Крег, аналізуючи етапи формування власної особистості. Без сумніву, одна з головних тез Дж. Рьоскіна про те, що “визначний твір мистецтва є продуктом праці усєї живої істоти – її духа та її тіла, але насамперед – духа” [10, с. 7], протягом усього творчого життя залишалася зрозумілою і близькою англійському режисерові, який, зокрема, виголошував: “Це вже нехай життя уподібнюється духові, адже дух першим вибрав художника, щоб той відбив його красу” [7, с. 231].

Ів. Труш, підкреслюючи “агітаторські” здібності Дж. Рьоскіна, що “з надзвичайною вимовністю і жаром” проявилися завдяки кафедрі Оксфордського університету, наголошуючи, що англійський митець “був менше учений, а більше агітатор”, водночас наділяє його характеристикою “надзвичайного стиліста і надзвичайного проповідника ідеї краси і штуки”: “Часто майстер ненароком сходив з вибраної теми або просто зачинав говорити зовсім не те, що заповів, але оперував дуже широким аспектом знання, все говорив з глибоким переконанням і запалом, усе поривав слухачів”. Зазначаючи, що у ролі “вимовного агітатора, за красою і штукою стоїть він без пари” [14, с. 221], Ів. Труш, по суті, підтверджує потребу існування тих ідеалів єдності проповідника краси і публіки, до яких усе життя прагнув сам Дж. Рьоскін: “Я не можу вкласти у працю усю душу, витратити усі свої сили і життя, якщо ти, мій глядачу чи слухачу, приділяєш мені тільки половину своєї уваги. Ти повинен належити мені повністю, так само, як і я повністю віддаюся тобі; ми з'єднаємося тільки за таких умов” [10, с. 8].

У наступному році, на сторінках того ж річника, знаходимо відгук Ів. Труша на смерть швейцарського художника Арнольда Бьокліна (1827 – 1901), який творив, головним чином, на теренах німецької культури. Лаконічні висловлювання Ів. Труша чітко вказують на ту головну, як він вважає, ознаку творчості художника, що підносила його над усіма іншими: “Арнольд Беклін був великим артистом. Він не задовольнився намалювати вірно якусь подію, якийсь кусень природи, а старався все вітхнути в тони красок і рух ліній душу” [13, с. 102].

Поза сумнівом, маючи за орієнтир математичну точність впливу на глядача кожної деталі картини, А. Бьоклін ніколи не забував і про чуттєвий чинник, завдяки чому творив власний дивовижний світ – світ Бьокліна: “Усе, що він чув у шепотінні природи, перетворювалося під його пензлем у живе, духовне. Як божественний творець він, поруч із реальним світом, створив інший – де сяє інше сонце, інші зірки, але який такий саме справжній, сповнений життєвих сил, не менш органічно збудований, ніж світ земний” [8, с. 43].

З цього приводу варто підкреслити, що, на думку німецького режисера Г. Фукса, саме художній доробок А. Бьокліна засвідчив існування тієї прірви, що наприкінці XIX ст. утворилася між умовно-традиційним використанням сцени і засобами новітнього живопису. Зокрема, увагу режисера привернуло те, що художник особливого значення надає світлу, і це не раз набувало у його живописних роботах функції театрального освітлення, ставало

не лише одним із засобів моделювання архітектоники полотна, а й чуттєвим наповненням сюжетної лінії твору. Майже аналогічне ставлення до функції світла у виставі бачимо і в такому висловлюванні Г. Фукса: “Світло має таку особливість, що в ньому розчиняється матеріальна сутність предметів, вона дематеріалізується так, що площина, на яку спрямоване яскраве світло, перетворюється на справжній світловий фантом невимірної глибини” [18, с. 141].

Відомо, що цей уявний фантазмагоричний світ А. Бьокліна зачаровував і Ріхарда Вагнера, який у 1876 р. запрошує художника до співпраці над постановою опери “Кільце Нібелунга”: “Розмірковуючи над різними картинами “Кільця”, Вагнер, без сумніву, повинен був сказати собі: “тут потрібен Бьоклін. Тільки у нього вистачило б фантазії для цього”, – з певною часткою безапеляційності стверджував і Г. Фукс. Але подальший розвиток подій засвідчив не тільки неможливість подібної співпраці, а й загострив той конфлікт, що, на думку режисера, роками назрівав між умовно-традиційною театральною технікою (яка, безумовно, диктувала відповідне сценічне оформлення) та новітніми напрямками у галузі образотворчого мистецтва. На думку Г. Фукса, Р. Вагнер виставив перед художником такі умови у галузі використання сценічної техніки, “що Бьоклін, з суто художніх позицій, повинен був визнати їх нездійсненними. І як художник, Бьоклін не помилявся, – вважав режисер – Вагнер ще міцно тримався старої сцени – з її рампою, з усією незграбною механікою, і саме цим унеможливив ту поміч, на яку так очікував з боку представників справжнього живописного мистецтва в істинному розумінні цього слова. Цілком зрозуміло, чому Бьокліну [...] абсолютно безглуздим здавався намір створити цілісне просторове враження, використовуючи абсолютно фальшиве освітлення... за умов використання співвідношення між фіктивним сценічним простором і фактично реальними, постійно діючими в ньому, людськими постатями. Умовно-традиційна фотосценічна шухляда дає нам просторові та ландшафтні перспективи, але не в змозі представити у меншому масштабі відповідно до глибини декорації – фігури виконавців” [18, с. 68-69].

Творчий конфлікт між Р. Вагнером та А. Бьокліном став одним із чинників, що наштовхнули Г. Фукса на думку про реформу усієї сценічної коробки (а згодом – і театального приміщення), адже “навіть розкішна картина, майстерно виставлена на старій сцені, у фальшивих пропорціях цієї старої сцени – з її кулісами, з її світом рампи, яке все спотворює, не може викликати справжнього художнього враження” [18, с. 70]. Показово, що майже аналогічні критичні думки щодо естетики постановок вагнерівських творів висловлював у своїй статті “Ріхард Вагнер і мізансцена” швейцарський режисер-реформатор А. Аппія, який у 80-ті роки відвідав декілька вистав німецького композитора у Байреїті: “Маєстро вмістив власні твори у рамки театру своєї епохи, і якщо у залі Байреїта відчувається його геній, то це відбувається незалежно від самої постанови і навіть у повному протиріччі з нею” [1, с. 127].

Привертає увагу і той факт, що випереджуючи власний і, як ми вже зазначали, навпрочуд лаконічний вислів про А. Бьокліна, Ів. Труш вміщує на сторінках часопису другий куплет вірша І. Франка “Пісня геніїв ночі”. Цей вірш є останнім (дев’ятим) з циклу “Нічні думи”, що вперше був опублікований у збірці письменника “З вершин і низин” у 1893 р.:

“Що земний шлях, що земний бій,

Ненависть і любов?

Тут ніч, тиша і супокій

Без снів і без оков.

Тут болю ані втіх нема,

Морозу, ні весни,

Тут забутте, спокій і тьма.

Засни, засни, засни”.

Припустімо, що вибір такої своєрідної епітафії значною мірою викликаний тими пейзажними – суворими, навіть дещо містичними полотнами А. Бьокліна, що становили вагому частину художньо-поетичного світу митця. Водночас, візьмімо на себе відвагу, так би мовити, “продовжити” естетичну проекцію, яку запропонував Ів. Труш. Адже, враховуючи те, що протягом усього свого життя А. Бьоклін залишався вірним своїй суті – надихався спогляданням того, що мало коріння у природі, а не тими сюжетами, вже розробленими в літературі – не менш співзвучним творчості художника виглядає і фінал цієї ж поезій І. Франка:

“Припадь істотою цілов  
Природі до грудей,  
Туди верни, відкіль прийшов,  
Напій безсмертя пий!” [17, с. 501]

Вже на принципово іншому рівні – виразніше і критичніше, з урахуванням нагальних потреб і конкретних проблем національного театру – проступають міркування Ів. Труша на сторінках “Артистичного вісника”. Цей журнал, який, завдячуючи зусиллям його авторів – І. Франка, С. Людкевича, Ф. Колеси, хоча й на короткий час, але дійсно виступив “пожаданим органом усіх інтелігентних Українців, ...усіх артистів музики, композиторів, драматичних артистів, усіх малярів, різьбарів і артистичних сценаристів, усіх любителів штуки, коротко сказати – всіх, кого хоч крихітку обходить сучасний рух в артистичнім світі, та хто хоче про всякі нові здобутки та течії на полі артистичної творчості людського духа інформуватися” [2, с. 1].

Отже, на сторінках “Артистичного вісника” знаходимо відгук Ів. Труша на смерть відомого німецького художника А. Менцеля, творчість якого, зокрема, перебувала у колі інтересів Г. Фукса. На відміну від попередніх матеріалів, викликаних аналогічними сумними датами, тут Ів. Труш вдається до розлогої характеристики творчості художника, подаючи численні факти і випадки з його біографії, окреслюючи стильові ознаки А. Менцеля, зупиняючись на різних етапах його мистецької діяльності. Визнаючи, що “... покійний Менцель був енциклопедією, артистичний світ знає його як одного з талановитих репрезентантів реалістичного напрямку в малярстві”, автор публікації висловлює водночас і доволі критичні зауваження: “Як точний німець визнавався він із поміж великих артистів тим, що любив викінчувати і найменші дрібниці в образі, а тієї системи держався він і в критиці, де часто документував неглибокий ум і вузкоглядність, а то в оцінюванні творів штуки, не реалістичного напрямку” [12, с. 45].

П'ять років потому, аналізуючи на сторінках своєї праці “Револуція театру” і розвитку пранімецького живопису XIX ст., Г. Фукс висловиться дещо толерантніше з приводу протиставлення художників старої школи і представників нового покоління, підкреслюючи, насамперед, органічне співіснування в німецькій культурі традиційного академічного мистецтва та новітніх течій. Показово, що режисер навіть проектував подібну ситуацію і на театральне середовище Мюнхена – міста, “де завжди залишалося чимало відбитків доброї старовини” [18, с. 56].

Найвиразніше Трушеве зацікавлення проблемами театру виявилось в часі серйозної і досить контраверсійної дискусії з приводу ідеї будови приміщення українського театру у Львові. Художник, усупереч думкам багатьох культурних діячів, зокрема, навіть самого Івана Франка, вважав, що стаціонарне приміщення вкрай необхідне для розвою театального мистецтва і будівництво його – саме на часі. Мандрівний театр уже не міг виконувати функцій, покладених на таку важливу культурно-мистецьку інституцію. Але в дискусії І. Труш не обмежувався лише аналізом ситуаційної конкретики. Статті “Новий театральний будинок і вигляди на будуче” та “Наш проєктований театр” яскраво свідчать, що їхній автор розумів

тенденцію українського та західноєвропейського театральних процесів того періоду, зокрема – прагнення до осмислення сутності національно-історичної і культурної еволюції.

Відверто і доволі різко оцінюючи положення, у якому опинився український театр Галичини, І. Труш висловлює впевненість, що наявність театального приміщення “заслуге справді на увагу громади. Більша сцена, ліпші декорації та сценічна машинерія, які треба буде справити, дадуть драмі ліпший вигляд” [...]. При тому художник чітко вказує і на ту головну причину, що уповільнює розвиток театальної культури у загальнонаціональному масштабі. Це, на думку митця, відсутність “артистично-культурної традиції. На жаль, про неї тепер говорити передчасно, бо така історія не за нами, а перед нами, – констатує він, – як перед нами ще довгі літа, які ми повинні використати для піднесення рівня інтелігенції нашої суспільності, а тим самим піднесення рівня нашої літератури взагалі, спеціально-же літератури драматичної” [16].

Розмірковуючи про можливий репертуар, Труш доволі іронічно ставиться до обіцянок тих, хто твердив, нібито “з двигненням театального будинку зачнуть наші літерати творити ліпші драми”. Ів. Труш спирається на досвід європейської культури: “І справді, нема й тепер на світі поважного театру, який стояв би лиш місцевою національною драматичною літературою”; він закликає й українське національне мистецтво до активнішого входження у загальноєвропейський простір: “Так і ми можемо запозичитися у Німців, Французів, Москалів і у інших народів. Річ на позір дуже легка, в виконанню на наш погляд цілком важлива” [...].

Вказуючи на різноманітні перешкоди, що можуть уповільнити поступовий рух національної сцени, Ів. Труш окремо зупиняється на функціях директора театру, встановлюючи планку цієї посади на надзвичайно високому рівні: “Завдання директора театру се не посада університетської кафедри, яку може обняти в крайнім разі і не учений – сю функцію може взяти на себе лишень людина з великим інтелектом і великим знанням світової, спеціально-же драматичної літератури і знанєм людей, а при тім усім обзнайомлена з театральним життям” [...].

На нашу думку, у цьому висловлюванні українського митця прозвучали ті сподівання, що, власне, на той час знайшли уже уособлення в постатях згаданих вище режисерів: Г. Фукса, Е.-Г. Крега, А. Аппія. Розвиваючи далі свої міркування, Ів. Труш не тільки вдається до викладу тотожних характеристик представників західноєвропейської культури, а й укротре підкреслює значення соціально-культурного середовища у процесі формування творчої особистості: “Становлення директора театру, це не посада, а завдання, яке може сповнити лишень чоловік, що визначається сильною творчою енергією, безнастанним слідженем всевітнього умислового життя і всестороннім розумінням людської природи ві всіх її проявах. Такого чоловіка у нас трудно найти, а може й цілком нема, а видати може його доперва наша суспільність коли буде культурнійшою і багатішою” [15].

Враховуючи вибраний нами аспект дослідження, ми тимчасово не зупиняємося на аналізі широкої праці відомого театального діяча М. Вороного “Театральне мистецтво і український театр” (Думки та уваги), що у 1912 р. під псевдонімом Н o m o дослідник публікує на сторінках 58-60 чисел “Літературно-наукового вісника”. Однак, вважаємо за доцільне зауважити, що, неодноразово посилаючись на експериментальні пошуки зарубіжних митців (зокрема, демонструючи обізнаність з теоретичними працями Г. Фукса та Е.-Г. Крега), М. Вороний запропонував принципово інший, значно глибокий рівень осмислення можливих шляхів входження в національну театральну культуру новітніх здобутків західноєвропейського театру. Сьогодні, звичайно, міркування українського діяча полемічні, іноді – відверто дискусійні, але вони є безперечним свідченням динамічної ходи національної театральної культури, що значно наближала ті “літа піднесення рівня інтелігенції нашої суспільності”, до яких прагнув і Труш.

Величезних зусиль задля зміцнення інтеграційних зв'язків національної і західноєвропейської культури доклав і Святослав Гординський – український художник, мистецтвознавець, поет, перекладач. Після навчання у художній школі О. Новаківського у Львові, митець здобував знання і досвід в берлінській Академії мистецтв та академії Жульєна в Парижі. За кордоном С. Гординський уважно пильнує за стильовими ознаками новітніх течій, звертаючи, зокрема, увагу і на ті зміни, що відбуваються у площині театральної-декораційної мистецтва. Нагадаємо, що на той час експерименти Г. Фукса (“рельєфна сцена”), Е.-Г. Крега та А. Аппія, пов'язані з функціональними можливостями окремих динамічних елементів сцени і “живим простором”, уже набули широкого розголосу і відповідного осмислення застосування у практиці режисерів багатьох європейських країн.

Публікації С. Гординського на сторінках львівської преси на межі 20-30-х років минулого століття, що містили характеристики тогочасної національної сценографії, переконливо доводили, що “український театр також уже виробляє обличчя...”, а водночас свідчили про поширення міжвидових зв'язків українського мистецтва: “Театр наших днів – це театр руху, – декларує український мистецтвознавець. – Він шукає перш усього досконалого ритму між усією сумою тих мистецтв, якими він оперує. Це вже театр конструктивний, і митець, якому доручено оформлювати якусь п'єсу, кладе собі завдання витягнути з усього передусім найбільш елементарне і характеристичне. Ні один зайвий деталь не сміє нищити враження єдності...”

Ціллю цього упрощення є збільшити інтенсивність того, що грається на сцені. Рівночасно з упрощенням декорації, упрощуються й рухи усієї акції на сцені. Актори стають уже неперсональними істотами, вони включені в цілість, вони вже не стараються підчинити свою гру психологічному умотивованню, лиш підчиняють його загальному “музичному” ритмові” [3, с. 17].

Звичайно, у міркуваннях критика не важко помітити перегук з тими окремими положеннями Е.-Г. Крега та А. Аппія, що на той час вже знайшли остаточне узагальнення відповідно у їхніх теоретичних роботах “Мистецтво театру” (1905), “Про мистецтво театру” (1911), “Твір живого мистецтва” (1921). Проте цей факт зовсім не применшує значення мистецтвознавчих праць С. Гординського. Адже, переосмислюючи рефлексії творчих пошуків представників західноєвропейського театру, автор аналізує доробок українських митців з позиції цих експериментів і принципів. Як наслідок, маємо цікаву характеристику постаті українського художника М. Андрієнка-Нечитайла, вивчення сценографічного доробку якого ще й досі відкриває несподівані аспекти і паралелі, дотичні, на нашу думку, до пошуків А. Аппія.

“Михайло Андрієнко – театральний декоратор, один із тих, що не лише ідуть за найбільш модерними течіями цього мистецтва, але самі є творцями мистецтва наскрізь сучасного з необмеженими можливостями в майбутності...”

Те, що в Андрієнка на першому плані, це простота його мистецтва, майже класична у своїй істоті. Архітектонічна схема сцени незвичайно проста, але це не значить, що вона не є скомплікована й глибока; власне все є обдумане й простудійоване, все підпорядковане правам Гармонії, місце для актора є на сцені докладно визначене, як і визначеною є кожна освітлена чи тіниста партія декоративних площ. Він відкидає весь конвенціональний орнамент, намагається знайти первісні елементи сцени ( з яких кожен важить про вражіння цілості), намагається дійти до найбільшої строгості форми так, щоб дати найідеальніший простір для пропису актора, щоб створити образ композиційно розв'язаний, де ні один зайвий колір, ні лінія не сміє бути дисонансом” [4, с. 140-141].

Зважаючи на те, що сценографічні роботи М. Андрієнка 20-х років здебільше мали втілення на французькій сцені (театри “Одеон” та “L'Arc-an-ciel”, декорації для приватного

українського балету В. Заварихіна, який працював у Парижі), маємо, на нашу думку, ще одне підтвердження продуктивного входження української театральної культури та її митців (як практиків, так і теоретиків мистецтва) у загальноєвропейський культурний простір.

Не зайве нагадати, що декілька років потому, у 1934 р., саме у Львові виходить друком перша монографія про М. Андрієнка-Нечитайла, в якій було вміщено живописні і сценографічні роботи художника. Автор тексту – архітектор, мистецтвознавець Володимир Січинський, зауважуючи, що у творчості художника простежуються “окремі ідеї, проблеми, які ставили перед собою різні мистецькі напрямки останніх десятиліть” [...], упевнено доводив, що „в галузі театральної декорації праці Андрієнка-Нечитайла займають одне з перших місць у сучасному європейському мистецтві. Тут Андрієнко дав не тільки високу мистецьку форму, але й вніс своєю винахідливістю нову думку, нове розуміння декорацій” [...].

Вітаючи “цілковитий зворот” художника “у бік розв’язання проблеми просторової”, його прагнення відтворення сценічного простору “зовсім відмінно від давнішньої натуралістичної декорації”, В. Січинський робить висновок, який надає нам можливість виявити безперечну дотичність мистецьких пошуків українського митця експериментам і художньо-естетичній концепції А. Аппія: “Очищуючи кожну форму від зайвих додатків і прикрас, декоратор майстерно збудовує архітектурні маси й окремі деталі, пересякнуті ясною думкою, доцільною конструкцією, логічною комбінацією форм. Ці форми завжди прості, елементарні, але сполучуються дуже вигадливо, з великим відчуттям пластики; так само перерізи окремих площ досить несподівані, незвичні. Великої майстерності досягає мистець орудуючи кривими поверхнями, укладаючи їх дотепно, у складних перспективах” [11, с. 5-11].

І ще раз підкреслимо, що ми зупинилися лише на окремих матеріалах львівської преси, які, на нашу думку, свідчать про наявність певної відповідності шляхів розбудови театрального мистецтва Галичини революційним реформам західноєвропейського театрального мистецтва. Що, своєю чергою, виступає підтвердженням активного входження як теоретиків, так і практиків української театральної культури визначеного періоду до європейського мистецького простору.

1. *Бачелис Т.* Шекспир и Крэг. – М., 1983.
2. Від редакції // *Артистичний вісник.* – 1905. – Зошит 1.
3. *Гординський С.* Декорація в новому театрі // Альманах лівого мистецтва “ЗУМО”. – 1931. – № 1.
4. *Гординський С.* Українські малярі в Парижі // *Нові шляхи.* – 1929. – № 7.
5. *Грималюк Р.* Інтеграційні процеси в українському мистецтві кінця ХІХ–початку ХХ ст. // *Вісник Львівської академії мистецтв.* – Львів. – 2003. – Випуск 14.
6. Дві роботи // *Артистичний вісник.* – 1905. – Зошит П.- С.7.
7. Крэг Едвард Гордон. Воспоминания, статьи, письма. – М., 1988.
8. *Мутер Р.* Главные течения иностранной живописи ХІХ в. в гелиографюрах. – Москва, 1905.
9. *Образцова А.Г.* Синтез искусств и английская сцена на рубеже ХІХ–ХХ веков. – М., 1984.
10. Рёскин. Искусство и действительность (Избранные страницы). – Москва, 1900.
11. *Січинський Володимир.* М. Андрієнко. – Львів, 1934.
12. *Труш І.* Адольф Менцель // *Артистичний вісник.* – 1905. – Зошит ІV.
13. *Труш І.* Арнольд Беклін // *Літературно-науковий вісник.* – 1901. – Т.ХІІІ.
14. *Труш І.* Джон Рескін // *Літературно-науковий вісник.* – 1900. – Т.ІХ.

15. *Труш І.* Наш проєктований театр // Артистичний вісник. – 1905. – Зошит VII. – С.33-34.
16. *Труш І.* Новий театральний будинок і вигляди на будуче // Артистичний вісник. – 1905. – Зошит V. – С.49-50.
17. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1976-1986. – Т. 1.
18. *Фукс Г.* Революція театра. СПб., 1911.

## **INTERSPECIFIC CONNECTIONS AS AN ENTRY FACTOR OF UKRAINIAN THEATRE IN WEST EUROPEAN CULTURE AIR (Lviv Press 1900-1930)**

**Natalia VLADIMIROVA**

*Karpenko-Karyj Kyiv National University of Theatre, Movie and Television  
Department of Theatre Studying  
40, Yaroslaviv Val Str., 01034 Kyiv, Ukraine, phone: 8 044 212 10 32*

The author in this article is accentuating on evolution of the national and West European culture integration ties, especially on theatre and plastic arts by examining Lviv art press of the first third of the 20th century.

*Key words:* Ivan Trush, Mykola Voronyj, Svyatoslav Gordynsjkyj, Volodymyr Sichynsjkyj, “Literaturno-naukovyj visnyk”, “Artystychnuj visnyk”, “Aljmanah livoho Mystestva ZUMO”, “New Ways”.

Стаття надійшла до редколегії 12.02.2007  
Прийнята до друку 03.09.2007