

Олена Ковальчук
кандидат мистецтвознавства,
провідний науковий співробітник
відділу теорії та історії культури
ІПСМ НАМ України

kovalchuelena@ukr.net

Olena Kovalchuk

PhD in Art Studies,
leading Researcher of the Theory and History of Culture,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0002-0170-0821

РЕФЛЕКСІЇ НА ТЕМУ ВІЙНИ В УКРАЇНСЬКОМУ СЦЕНОГРАФІЧНОМУ КОНТЕНТІ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

REFLECTIONS ON THE WAR THEME IN UKRAINIAN SCENOGRAPHIC CONTENT OF THE XX — EARLY XXI CENTURY

Анотація. Розглянуті основні проекти українських художників театру, які дотичні до широкого спектру тем, пов'язаних з воєнно-військовою проблематикою. Автор подає матеріал у історичних контекстах XX — початку XXI століття. Поява знакових мистецьких творів, їхні образні складові проаналізовано як продукт артвідповіді на загострення політичних ситуацій, надмірної ідеологізації суспільства, культивування агресивних моральних доктрин. У коло проаналізованих питань введено розгляд театральної проблематики, яка пов'язана із питаннями дегуманізації суспільства, єднання/протиставлення влади й нації, морально-етичні аспекти військового генія у його взаємодіях/суперечках із державою, фактор народу у критично-конфліктних моментах історії.

Ключові слова: українська сценографія XX–XXI століття, воєнна тематика в українському театрі, А. Петрицький, В. Меллер, Д. Лідер, Д. Боровський.

Постановка проблеми. Тема війни в українській культурі має розглядатися у більш широкому контексті, ніж до цього спонукають формати традиційної мистецтвознавчої аналітики, що вивчають переважно естетичні складові широкого кола мистецьких практик, дотичних до історичної/сучасної військової тематики. Спираючись на відомий вислів Карла Клаузевіца: «Війна є продовження політики іншими засобами», у коло історико-культурологічних досліджень має додаватися розгляд широкого спектру попередніх/подальших супутніх/тотожних факторів політичного, соціально-економічного та ідеологічного спрямувань, що унеможливили вирішення проблем мирним, політико-правовим шляхом. Автор статті має на меті не лише активувати аналітику творів воєнного спрямування в українській сценографії, а й закласти нові підходи у розгляді широкого спектра політичних, психологічних та морально-етичних проблем XX — початку XX століття, що призвели до невідворотності загострено-військових конфліктів та дегуманізації націй.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сценографічні проекти воєнної тематики у творчості відомих українських художників театру ніколи не відокремлювалися від загально-творчих практик того чи іншого митця. Подібний підхід можна зустріти у монографіях та дослідженнях відомих мистецтвознавців: В. Фіалко («Режисура і сценографія. Пути взаємодія» К., 1989; «Те-

атр України II половини XX століття. Образна лексика» К., 2016), М. Френкеля («Пластика сценичного пространства. Некоторые вопросы теории и практики сценографии» К., 1987), Г. Веселовської («Дванадцять вистав Леся Курбаса» К., 2005»), О. Ковальчук («Сценографічна практика у просторі XX століття: київські реалії» К., 2019) та ін. Вони подавалися доволі побіжно та поверхово. Російсько-українська війна 2022 року змістила акценти, змусила зануритись у вивчення мілітаристичної історії європейської цивілізації, зосередитись на варіативностях знецінення гуманітарних цінностей, питаннях швидкої втрати загальнолюдських змістів та повної дегуманізації населення. Сценографічні твори із глибокими творчими контентами висвітили свої сутнісно-образні характеристики у нових параметрах, що і спонукало автора переформулювати методи й методика підходів до означеного матеріалу.

Виклад основного матеріалу. За багатомісячну історію існування людство напрацювало широкий спектр воєнних практик, що відрізнялись масштабами захоплених територій та кількістю людських мас, які були втягнуті у вбивчий конфлікт. На світанку світової цивілізації єгипетський фараон Нормер руками своїх скульпторів сповістив нащадкам про силу свого війська та непримиренність щодо ворогів. Трохи згодом грецька античність закарбувала у історичних анналах зразки неперевершеної військової слави героїв Троянської війни, непере-

вершену мужність спартанців та велич завойовних походів Олександра Македонського. Рим, головною метою якого було створення величезної імперії, вивів воєнну справу на державотворчий рівень, заклавши законодавчі та ідеологічні основи майбутніх світових конфліктів.

За часів Середньовіччя у військовий фактор введено релігійну компоненту. Історична сутність хрестових походів полягала не лише у відвоюванні сакральних територій, а й у контакті із більш високими за розвитком східними цивілізаціями, що зуміли опрацювати мудрість античних часів. Відкриття забутих істин дивним чином трансформувало європейську еволюцію, призвело до формування високих канонів готичної цивілізації, піднявши на верхівку суспільного буття Лицаря та його Прекрасну Даму. Рівень військової агресії це не зменшило, і знадобився ідеологізований образ Жанни д'Арк, щоб розрубати смертельний батл вікової історії англо-французьких війн. Конфлікти між представниками аристократичних родин Червоної та Білої троянд були настільки нищівними, що практично поставили під питання існування панівної верхівки Англії і дали багатий матеріал для історичних хронік В. Шекспіра. У практику європейського інструментарію означених часів органічно вписуються палацові заклоти та численні історії малих та великих повстань. Далекі території Київської Русі, що дали Європі королів Норвегії, Франції та Угорщини, вдосконалювали стратегію братовбивчих війн, щоб пасти під навалюю орди. Історичну несправедливість швидко виправляє військовий союз із Литвою та Польщею.

Наймогутніша у XVI столітті імперія Габсбургів успішно відкриває колоніальну сторінку європейської історії, виносячи конфлікти за межі європейського континенту. А італійські генуезці вписують у воєнну теорію практику морських битв, проблематику корсарів і піратів, якої не цуралися навіть англійські королі, надавши джентльменам моря юридичні права та економічні привілеї. Іноді у воєнній історії вмішувалось божественне провидіння, із розмахом використовуючи кліматичний інструментарій. Бура розбила голеони Великої іспанської армади, що йшли на підкорення бунтівної протестантської Англії, назавжди закрила сторінку війн із підтекстами релігійних екстазів.

Бойові зіткнення XVII–XVIII століть, більш локальні за масштабами (питання вінценосних спадщин), були позбавлені люті попередніх століть, хоча іноді могли тривати десятки років. Загострення конфліктів до останнього намагалися попередити тіньові керівники країн, що стояли за спинами монархів, закладаючи основи майбутніх політичних врегулювань. Вестфальський мир (1648), що припинить Тридцятилітню війну в Священній Римській імперії, закладе підвалини нової системи міжнародних відносин. Україна (частина Речі Посполитої), маючи своїх вояків на службі європейських монархів та приймаючи військових іноземців на Січі, вступала у складний період національно-визвольних війн.

Велика французька революція стрімко перегортає аристократичну сторінку Європи, висуває на перший план військовий геній Наполеона. Мистецтво батального живопису відкриває нові обрії.

Поряд з парадними портретами монархів та генералів, скульптурними пам'ятниками кондот'єрам, що укорінені у вікову історію Європи, з'явиться іспанець Франсіско Гойя, що кине у обличчя публіки графічну серію з 82 гравюр «Лихоліття війни» («Los Desastres la Guerra»), назавжди зірвавши галантну маску з обличчя війни.

Буржуазія XIX століття переформатовує цінності Європи, орієнтуючи історичний компас на логіку та політичну доцільність. Відкрито сторінку війн за сировинні ресурси. Відбуваються об'єднавчі процеси всередині країн, формуються пріоритети колоніальних політик, розгортаючи військові відповіді на територіальні претензії сусідів. Масштаби протистоянь збільшуються, втягуючи у війни велику кількість людей. Україна під нейком Малоросія скніє у складі Російської імперії. Широкими темпами йде процес русифікації, українська культура витиснута на периферію історії, зубожіє під тиском принизливих законів та актів щодо мови. Селянство, широко «анонсоване» у драматургії Театру корифеїв, лишається одним з носіїв національних традицій.

XX століття позначиться двома світовими війнами, численними революційними конфліктами, нерідко загальноєвропейського масштабу. У Першу світову війну втягуються Австро-Угорщина, Росія, Німеччина, Франція, Британська імперія. Підступно використана на полях війни військова техніка та газові атаки, назавжди ламають кореневі засади моралі та етики не тільки війн, а й європейського менталітету в цілому.

Брутально знищена історична вишуканість Belle Époque, втілена у еротично-тонких вигинах модерну. Фактура порцеляни, кринолінів та мережив, культура унормованих віками соціальних стосунків та вишуканого побуту невідворотно гине. Розчищаючи дорогу новим соціальним відносинам, авангардисти войовничо просурмляють про війну музеям та проспівають осанну великому future. Світ стане брутальнішим, його ознака — стрімкий розвиток техніки, його фактура — метал. Час прискорювався, побут європейців стрімко завойовували телефон, телеграф, молодь захоплювалась повітроплаванням та автомобілями. Поряд із класичними мистецтвами швидко стверджував власні позиції новонароджений кінематограф. Ламаються вікові канони відносин між чоловіком і жінкою, відкриваючи шлях свідомо впроваджуваної емансипації.

Руйнація трьох імперій — Російської, Австро-Угорської, Османської — призводить до сутнісного переформатування Європи, виникнення на історичній мапі нових країн. Початкові кроки демократії викликають до життя і виводять на перший план інститут виборів, роблячи з політиків борців та глашатаїв нових історичних віх. Намагаючись повернути загублений статус-кво (*lat. status quo ante bellum* — положення, що було до війни) глави урядів, керівники політичних партій ставали на чолі владних органів країн, гарячково налаштовували контакти. Відпрацьовувались канони закулісної дипломатії, відточувалось мистецтво інтриги та міждержавного шпигунства, вдосконалювалась здатність вибивати преференції за будь-яку ціну. Загострення економічних проблем ввергло

країни у хаос, що незмінно призводило до військових (малих/великих) конфліктів. У хід вступала ідеологічна машина преси, народи запалювались патріотичною риторикою.

У виставі «Джиммі Гітінс» за романом відомого американського письменника Е. Синклера (1923) український режисер із європейськими пріоритетами Лесь Курбас знайде гротескний хід, який дозволить йому відтворити стан агресивної збудженості політиків, їхню підозру до друзів та ворогів. Працюючи у єдиному контексті з режисером, сценограф Вадим Меллер сформував у просторі змістовні модулі — конструкції-майданчики. Біля кожної трибуни телеграфні стовпи, що оповивали простір дротами. Актори, одягнені у політичний дрес-код — трійки з циліндрами, відзначалися стрічками відповідних державних кольорів. Вступ героя у переговорний діалог знаменувався променем софіту, що вихоплював з темряви постать політичного діяча, шаржований портретний грим якого миттєво вгадувався сучасниками. На тлі монологів та пластичної гри з означеного майданчика нісся вихор телеграф-повідомлень, директив, наказів. Циркулярна ритміка миттєво поширювалась від країни до країни, вмикаючи/вимикаючи телеграф-точки конкурентів. У кульмінаційні точки політичних суперечок на сцені «тріщали телеграфи, бряжчало залізо. Зміни світла і голоси партнерів підкреслювали й доповнювали напружену ситуацію між “державами” та їхні політичні претензії, і врешті-решт дипломатичні переговори переходили в “дисонансний” концерт національних гімнів, що скидався на котячий вереск» [4, с. 145].

Результати Першої світової не призвели до розв’язання загострених політичних та соціально-економічних проблем Європи, відклавши їх на невизначений час. Еліти Франції, Англії, Італії користувались перемир’ям для вирівнювання економічних парадигм власних економік та нарощування військового потенціалу. На політичну арену стрімко виходили США. Виникнення СРСР, соціальні, економічні та психологічні протиріччя Німеччини, удавані параметри дружніх відносин між країнами, що претендували на домінування на європейському просторі, окреслювали конфігурації майбутніх зіткнень. Затягувалися вузли наступних протистоянь, вимальовуючи подальші перспективи Другої світової.

Українці, які на початку сторіччя були розділені між декількома політико-географічними формациями (Російська та Австро-Угорська імперії), спирались на мову, виборюючи право на повноцінне існування національних культурних кодів. Для української культури національна спадщина, втілена у творчих експериментах традиційно-реалістичного або авангардного пошуку, завжди ставала джерелом життєдайної творчої сили, виміром істинності справжніх культурно-етичних цінностей. Відчуваючи за плечима дихання століть, національні митці активно екстраполювали її елементи у власні проекти, промальовуючи контури нових мистецьких форматів.

Підйом національної свідомості 1920-х років, впроваджений у реальні мистецькі практики, перетворював художнє життя України на пульсацію

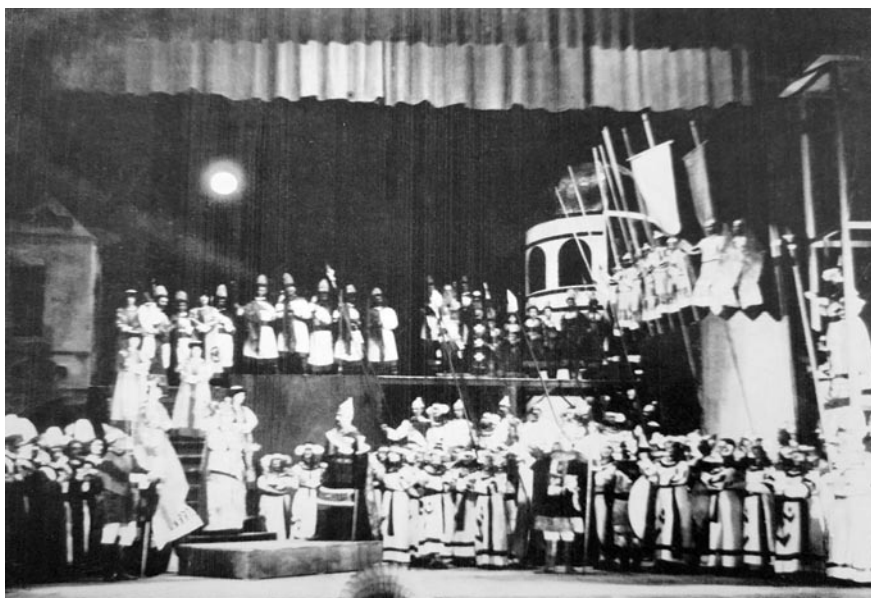
нових творчих ідей. Звернення до національної історії, її воєнно-історичного контенту — характерна ознака періоду. Висуваючи на перший план гасла сміливих експериментів, художники, актори, режисери бралися за відкриття іноваріативних можливостей творів, намагалися по-новому осмислити епізоди трагічної боротьби українців за самоідентифікацію. Відтворюючи на сцені сюжеттику героїчної драми «Гайдамаки» за Т. Шевченком, Лесь Курбас прагнув до широкомасштабного охоплення сутності історичних подій, досліджував основи героїзму бунтівного народу, його незламну волю до боротьби, мужність та душевну красу (1920). У сценічному рішенні переважали масові композиції, тому сценографічне рішення зводилося до умовно-лаконічної форми (художники — К. Єлева і В. Лісовський).

Простір сцени лишався практично відкритим. Його композиційна ритміка позначалася станком — майданчиком, що складався з трьох частин. З обох боків горизонтальну ритміку урівноважували полотняні вставки, позначені українськими візерунками. Емоційно-образна алюзія простору — блакитний задник. У масових епізодах на сцені одночасно діяли від 30 до 40 осіб. Задана пластична композиція дозволяла режисерові вибудовувати характерні пластичні мізансцени, наповнюючи простір багатоцвіттям українських костюмів. Змінюючи оптику на камерність, Курбас вводив у дію формат античного театру — «десять слів поета» — емоційний нерв постановки, що надавало можливість відокремити епізоди, зосередитись на внутрішніх станах героїв. У виставі «Лесь Курбас працював як скульптор, творячи найцікавіші мізансцени, відтинаючи усе зайве, даючи виразні об’єми, просторові рішення. Гнітючі, важкі ритми в зображенні поневоленої України і грізна, велична тема наростання протесту зливались у єдиний діючий образ з чіткою пластикою людських постатей» [4, с. 96].

У сміливих процесах українізації 1920-х років Анатолій Петрицький відкриває свій фронт боротьби за оновлення підходів до історичної сюжетики. У сценографічних проектах до «Князя Ігоря» О. Бородіна чи «Тараса Бульби» М. Лисенка він ламав застарілі канони театральної стилістики; включав національні підтексти у історію трагічних походів князівських часів чи посилював драматичні нюанси визвольної боротьби українського народу.

Нова образна стилістика надавала широкі можливості для нових пластичних експериментів. На сценічних майданчиках панували ідеї свободи та волі із козацьким присмаком, щира непримиренність до ворогів. На сценах театрів Одеси, Харкова чи Києва комбінувалися рівновеликі майданчики, вигадувалися варіації з подіумів та склепінь. У сценічних конструкціях проглядалися архітектурні елементи візантійських часів або періоду українського бароко. Охоплюючи оформленням глибини та вертикаль сцени, Петрицький займався режисеруванням масових сцен. Згадуючи прийоми іконопису, впускав у простір дієву ритміку списів. Плануючи зорові композиції батальних сцен, художник римував дію пульсаціями світла.

Практична монохромність архітектурно-про-



Сцена з вистави «Князь Ігор» О. Бородіна.
Сценографія, костюми А. Петрицького. Державна опера Одеси. 1926

сторових елементів компенсувалася багатобарвністю костюмів. Посилюючи національну ідею, сценограф поєднував елементи довгих візантійських сорочок із українськими орнаментами, прикрашав голови чоловіків козацькими оселедцями. «Виконані в біло-червоно-золотавій гамі костюми, — зазначали критики, — ефектно виділялися на тлі суворих контурів великої умовної дерев'яної конструкції з численними різновисокими площинами, оздобленими деякими достовірними етнографічними деталями старовинного українського побуту» [9, с. 176–177]. Свобода, творчий драйв, сила емоцій, соковитий гумор — ключові ознаки експериментів національно-оптимістичної сцени 1920-х років.

На початку 1930-х років сталінська політична та ідеологічна машина починає довгострокову підготовку до війни. Експериментальні процеси у мистецтві будуть зупинені. У Москві вибудовується жорстка вертикаль влади із міцним репресивним апаратом, під контролем якого опиняються всі ланки політичного, економічного життя. Виношуються плани світової перемоги червоного інтернаціоналу, відпрацьовується ідеологічна доктрина щодо звільнення зарубіжного пролетаріату з-під гніту світового капіталу. Кується незламна віра у геній вождя та мудрість комуністичної партії. Відпрацьовуються нормативні кліше культурних програм, що стають обов'язковими для виконання в усіх братніх республіках.

Україна сталінського періоду проходить через кардинальні ідеологічні чистки, у результаті яких фізично знищено, замінено або заґратовано активну частину політичної еліти нації. Процеси, що проходять у культурному просторі — не менш знакові. Пресом репресій показово розчавлені найкращі представники української інтелігенції. Мистецтво України переформатовується під ідеологічні парадигми соцреалізму. Національне зводиться до кліше, що декларуються з трибун партійних з'їздів. Звинувачення митців у формалізмі гарантовано призводять до репресій. Культивується страх і покора, заохочується вірогідна ідеологічна ініціатива.

Довершенням усього є голодомор, нищівне знищення селянства як ґрунтовної основи національного менталітету, зберігача споконвічних традицій землеробства, носія ґрунтовних історичних кодів (побут, ставлення до навколишнього світу, родинні стосунки). Кого не вбив голодомор, відправилися на заслання. Тих, що лишилися — отаборили у колгоспах, зрізавши коріння споконвічного господарського ставлення до землі і до того, що вона народжує (тваринний та рослинний світ).

Ідеологічна машина запрацювала на повну міць. З екранів, театральних сцен, виставок художників починає випромінюватися соціальний оптимізм. «Жити стало краще, жити стало веселіше» — одна з настанов, що відпрацьовує сталінське мистецтво. Країна охоплена ініціативами соціалістичних змагань. Серед молоді культивуються цінності загальносоюзного добровільного суспільства сприяння армії, авіації та флоту (ДОСААФ), хлопці та дівчата виборюють право на носіння ознаки «Ворошиловський стрілець».

Кінематографічні марення захоплюють населення. Справжній герой екрана — героїчний військовий, переважно льотчик. Персонажі «несли в зал воєнізований, спортивний стиль одягу. У ньому виразився бадьорий дух часу, закарбувалася гордість своєю країною, що стала великою морською та авіаційною державою. Моряки, льотчики, фізкультурники найповніше втілювали здоровий, чоловічий ідеал 1930-х років. Морякам, льотчикам, фізкультурникам намагалися наслідувати у костюмі. І хоча у воєнізованих формах екранного костюму вже відчувалось наближення війни, майбутня війна часто сприймалася тоді тільки як святковий переможний марш» [10, с. 92]. Думки зразкових громадян країни рад налаштовані на майбутні випробування, захист батьківщини, самопожертвування заради неї. Тривожна віршованість рядків «Якщо завтра війна, якщо завтра у похід» легкою тінню проступають крізь суцільний оптимізм радянського мистецтва. Так заґартувався сталінський червоний комунізм міцністю у п'ятнадцять

братніх республік, що загрозово поглядав у бік нестійких європейських демократій.

На протилежному боці, у нетрях політичних інтриг та вмілої гри на больових проблемах національного менталітету, відбувається поступове згуртування ідей гітлерівського чорного нацизму. Ідеологеми партії, що густо замішані на глибинно-метафізичних підтекстах, вміло культивувались та зростали у нетрях національної верхівки. У свідомість німців наполегливо вводилась міфологема величчя арійських предків, їх захоплювали ідеї нордичної обраності, тішила парадигма панування над іншими. Деякі нації підпадали під поняття меншовартості, деякого взагалі виводили за рамки закону, позбавляли права на життя. На обрядах вже майоріло гасло Бухенвальду — «Jedem das Seine» («Кожному своє»).

Доведені до зубожіння німці із ентузіазмом сприйняли новий культ, що компенсував болюче відчуття національного приниження — рефлексії Першої світової війни. Мільйони людей жадали історичної «справедливості», підтвердження величчя нації, розкриття та знищення зрадників. Пропаганда доктора Геббельса не знущалась найбрудніших форм брехні. З легкістю дезактивувалися європейські пріоритети та християнські цінності нації, яка протягом XVIII–XIX століть дала світу великих філософів і музикантів. Фашистські ідеологеми зуміли вплинути на підсвідомість, активувати бойові змісти підсвідомого однієї з найвойовничіших націй європейського простору. Саме німці і швейцарці були остовами отрядів-найманців (кондотьєрів), що зголошувались воювати у Європі (Середньовіччя, Ренесанс).

У країні результативно йшла боротьба із «дегенеративним мистецтвом», палали у багаттях книжки. Німецький кінематограф 1930-х, не менш за радянський, випромінював соціальний оптимізм. Гітлер любив комедійні фільми, які йому неодноразово прокручували у приватному кінозалі. З екрана впроваджувався соціальний типаж молодих, відданих партії чоловіків, які мали завойовувати світ. Вони з легкістю підкорювали альпійські траси, вправно тримались за кермом, чудово виглядали як у військових одностроях (Хуго Босс), так і у вечірніх фраках.

З жінками було складніше. «Kinder, Küche, Kirche» було проголошено ще за часів Отто Бісмарка. Гітлер, розвиваючи ідею, декларував, що світ німецької жінки — її чоловік, родина, діти, дім. Надаючи дозволи на шлюби, держава контролювала чистоту майбутніх поколінь. Втім, молоді німецькі дівчата були активними учасницями суспільного життя. Вони вміли дивувати та підкорювати, бути спортивними, випромінювати азарт й завзяття.

Пріоритети жіночих акторських типажів були не випадковими. «У Третьому рейху був уже поширений типаж дівчини, який з кіно зробив крок у реальність. Якщо подивитися на портрет загиблої небоги Гітлера Гелі Раубаль, на якому вона втілена із зачіскою а-ля хлопчик, чи на світліну Юніті Валькїрії Мітфорд, на якій вона знята у чорній фашистській уніформі і шкіряних рукавичках, рівно як і на численних зображеннях Єви Браун, то в тих образах можна легко впізнати типаж спортивної

дівчини. Саме цей типаж у 30-ті роки переважив образ світської дами, який перш за все був притаманний 20-м рокам. Дівчини 30-х мали чудову статуру, були стрункими, з дещо різкуватими рисами обличчя, які підкреслювала коротка зачіска. Їхній одяг не можна було назвати дорогим і вишуканим. Вони вважали за краще причаровувати за рахунок своїх форм, які “загартовувались” заняттями по плаванню та катанням на лижах. До числа подібних можна було віднести і Лені Ріфеншталь. Вона танцювала, підкорювала горні вершини, <...> справно командувала трьома десятками операторів під час зйомок Олімпійських ігор 1936 року» [3, с. 103–104].

Активно проявляє себе тіньова сторона німецького життя — міцний репресивний апарат. Для перекодування незгодних та виправлення невдоволених відпрацьовано систему концентраційних таборів. Проводиться мілітаризація економіки та усього суспільства, розроблена ідеологічно-виховна робота із молоддю (гітлерюгенд). На вулицях міст, з трибун — знаки, символи та коди, що унаочнювали у свідомості широких народних мас парадигми глибинної доктрини чорно-магічного кола нацистських культів (свастика, літерна символіка).

Незважаючи на декларування дружби та наявність актів про анексування територій, конфлікт був неминучим. Для європейців його унаочнювало сусідство двох павільйонів — Німеччини та Радянського Союзу на Всесвітній виставці у Парижі, що відкрилася 25 травня 1937 року. Занадто знаковим було протиставлення німецького імперського орла та радянської скульптури «Робочий і колгоспниця». Поруч, у павільйоні республіканської Іспанії, Пабло Пікассо виставив свою «Герніку». Мистецьке попередження було явлено світу, переважна більшість населення континенту його не сприйняло. Готуючись до повномасштабних дій, Німеччина проводить мобілізацію заради рішучого наступу. Запалала Центральна Європа та частина Східної. До неминучого зіткнення двох хижацьких доктрин, що на перевірку виявляли схожість, лишалося небагато часу.

Очікувано-неочікувана війна розпочалася червеного ранку 1941 року. Київ, Україна практично одразу опиняються у епіцентрі подій. Війна проти фашистських загарбників мобілізує суспільство. Республіка стає невід'ємною частиною єдиної коаліції. Художники не лишаються осторонь. У липні 1941-го Анатолій Петрицький вступає до лав народного ополчення. На передову він потрапить у травні 1943 року, пройшовши із діючою армією від Курська до Харкова. «Шість місяців перебування на фронтах серед бійців-героїв, що визволяли Україну від фашистської погани, збагатили художника новими спостереженнями, новими переживаннями, новими глибокими почуттями» [16, с. 18]. Ескізи, замальовки, безпосередні спостереження, які потім будуть покладені у основу станкових (графіка, живопис) творів.

У театру — своя мова. Для відображення теми війни, її страждань та злиднів українські театри обирають історичні сюжети. Роботу над виставою «Лілея» К. Данкевича у Київському театрі опери і балету Петрицький розпочинає у 1944 році. У спектаклі, за задумом постановників, мав пану-

вати дух великого Кобзаря. Працюючи над твором Т. Шевченка, театр узагальнював реалії воєнного сьогодення, підтексти якого глядачі могли зчитувати у перипетіях музично-драматургічної дії. На сцені панувала праведна лють, велика любов до України та жага до перемоги. Забобони соцреалістичних догм неначе відступали на другий план.

Основи образів сценограф черпав з народних легенд та зразків старовинного живопису. Він працював у класично-образотворчих параметрах театральньо-декораційного мистецтва, вихльоскуючи на сцену емоційну палітру барв. Працюючи над ескізами до балету, сценограф зробив десятки етюдів з натури. На сцені панувала блакитна безодня неба та різнобарвний безкрай степ. Глядачів захоплював палаючий червоними відтінками небосхил, фантастичні кольори циганського вбрання, чарівна загадковість лісу та сцена «русалчиної ночі». Петрицький психологізував природу, живописні картини сценічного оформлення ставали виразником переживань героїв, камертоном їхніх внутрішніх станів. На тлі звучання музичних тем кольорові тональності оформлення задавали емоційні параметри дії. Трагічні події різко змінювали інтонації: колористична гама темнішала, відтінки набували різкості, наповнюючи простір неспокоєм. Чорний шулика закривав небо, немов відгукуючись на тему поневолення. Одухотворяючи сценічний простір, художник стверджував ідею непереможності життя, що відповідало бажанням глядачів та тенденціям естетики театру воєнних років.

Наприкінці війни у Потсдамі відбувається зустріч трьох глав країн-переможниць — Й. Сталіна, Т. Рузвельта, У. Черчилля. Європу розділено на зони політичного впливу. Німеччина знаходить себе по різні боки берлінської стіни. До СРСР «приєднано» країни майбутнього Варшавського договору. Затвердження доктрин червоного інтернаціоналу у форматах більшої частині Європі не відбулося. Вгамовуючи апетити, Сталін не вважав результат війни перемогою, за його часів 9 травня в країні не святкували.

Незважаючи на появу військово-патріотичних творів, у багатьох театрах України повоєнних часів неодноразово повертались тематики «Князя Ігоря», «Богдана Хмельницького» або «Тараса Бульби». Історичні сюжети, втілені на сценах національних театрів 1950-х років, презентували глядачам силу національного духу, нерідко явлену за вкрай скрутних обставин. Працюючи над образним рішенням вистав, Петрицький повертався до трагічних епізодів історії, шукав джерела стійкості країни, яка за більшості європейських конфліктів незмінно опинялася у епіцентрі подій. У вступі до опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича на сцені «спалахували вогнища — місця страт, плакали жінки, яких гнали в неволю. Трагедія на землі сягнула неба, і розколось воно від гуркоту і криків. Але ось уже збираються звідусіль повсталі селяни, несуть палаючі свічки. Світло розгоряється все яскравіше. Музика набирає темпу і сили. Стихія виходить з берегів» [6, с. 7]. У кожній роботі Петрицький шукав нові нюанси для втілення характеристик героїчної сили українства. Навіть практика соцреалістичних догм не змогла приборкати відвертості й щирості митця.

Хрущовська відлига ламала канони сталінської політичної системи. Країна починала дихати вільно, плекаючи надії на майбутнє. Повертались з таборів в'язні, оживали поезія, живопис, кінематограф. В Україні заговорили о реабілітації героїв «розстріляного відродження» 1920-х.

Сила пристрасті цього періоду потребувала Шекспіра, тому «Король Лір» на франківській сцені стане справжнім творчим відкриттям 1959 року. У брутальності сценографічного рішення вцілілого курбасівця Вадима Меллера відчуватиметься дихання часу, віра у можливість розгорнути справжню емоційну гру в умовах сценічного простору. Молодого режисера В. Оглобліна цікавила можливість зануритись у розв'язання морально-етичних проблем державної влади у її невідворотній відповідальності за вчинене. Дослідженню піддавалося вміння людини протистояти братовбивчим обставинам, суцільній дегуманізації, що активувала людську ницість, схильності до брехні та зради.

Образний формат декорацій — живопис із елементами об'ємно-монументальних форм. На сцені — зорова стихія раннього середньовіччя. Розмах ритмів варварства та величі художник задавав фрагментами масивних архітектурних деталей: башти, склепіння, величезний камін, відсутність вікон. Композиції тяжіють до асиметрії, вносячи у дію настрої ворожості, посилюють негативні емоції. Відкидаючи театральні штампи, Меллер прибирав зі сцени вишуканість інтер'єрів та дорогих посуд. Простір насичували грубі меблі, стіни прикривали хижачькі «розгіяті» шкури тварин. У дії працювало протиставлення світла й темряви, софіти вихоплювали з простору «уламки житла, камені, людей в сяянні блискавок» [14, с. 188–189]. Непереджений глядач, прихильник авангардних практик 1920-х років, майбутній режисер Лесь Танюк запише у щоденнику: «Це не Меллер доби Курбаса, не конструктивіст і не умовник, але старий шлейф тут відчутний: він ілюструє не географію дії, він живописує грубою театральною фактурою (звірячі шкури, величезні предмети, неотесаний камінь, шкіра й метал), що діється, а не де, — принцип, якого я хотів би дотримуватися неодмінно. „Яке на сцені століття?“» [14, с. 667]. Актори, вдянені у натуральні шкіри та хутра, відігравали агресивні зіткнення, вправно володіючи зброєю. На сцені вихльостувалась стихія нічим не стриманого варварства, панувала природа нелюдськості вчинків, жаги вбивати за владу і трон. «М'ясо тут їли напівсирим, билися до смерті, проти меча йшли не тільки з мечем, а й з дубиною. На афіші вистави — міцна лев'яча лапа» [14, с. 188–189]. Прощаючись із жорстокістю сталінських часів, театр ставив запитання, надаючи глядачам право самим робити висновки.

На початку 1960-х політичними зусиллями було вирішено гостро-конфліктну ситуацію «карибської кризи» між США та СРСР. Світ пройшов по краєчку сталевого леза. Людство відкриває для себе формати холодної війни і розпочинає гонку озброєнь. Радянський Союз відправляє першого космонавта у космос і міцно зачинає кордони.

Культивується образ ворога, відпрацьовуються деталі ідеологічної доктрини, на щит піднято проблематику Великої Вітчизняної війни. З екранів те-



Д. Боровський. Сценографія до вистави «Четвертий» К. Симонова. 1961

левізорів, на урядових святкових концертах постає проникливо питання «Хотят ли русские войны?». 9 травня стає святковим днем і знаменується великими військовими парадом у Москві та столицях союзних республік. Вшанування пам'яті загиблих героїв, спілкування з ветеранами, почесні варти — невід'ємна частина виховання шкільної та студентської молоді. Перемога починає трактуватися як результат дружньої єдності, нівелюючи національне, Державна ідеологія зосереджується на відпрацюванні доктрини нової спільноти: єдиний радянський народ.

Мільйони глядачів дивилися талановиті фільми, нерідко зняті режисерами-фронтовиками. З екранів кінотеатрів мільйонними переглядами оживали особисто пережиті воєнні реалії, гинули молоді герої, віддаючи життя за батьківщину («Летят лелеки» М. Калатозова, «Балада про солдата» Г. Чухрая, «А світанки тут тихі» С. Ростоцького). Арт-проекти ярили душі, чіпляли всіх: й тих, хто війну зачепив фактором свого дитинства, й тих хто народився пізніше. Щемливо-національне проявлялось крізь больові точки у душі кінорежисера, який не встиг стати льотчиком («У бій йдуть тільки старі» Л. Бикова).

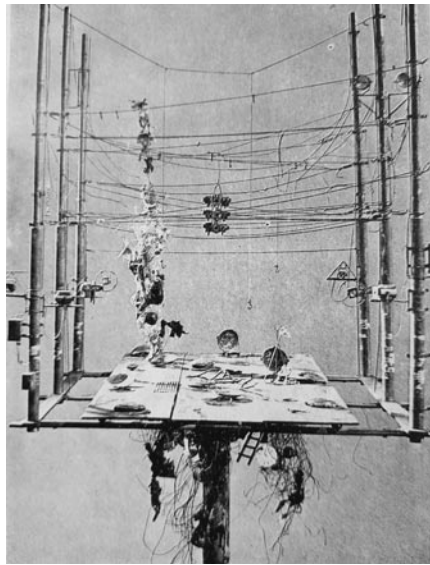
У покоління, яке активно входило у мистецький простір на зламі 1950–1960-х років — Давид Боровський, Д. Лідер — засновники умовної, психологічно-сценографічної форми із режисерсько-філософськими підтекстами. В їхній творчості осмислення теми війни та супутніх до неї тем відбувалося на рівні глибокого осягнення морально-етичних категорій та впровадження їх у стилістику театральньо-пластичної форми.

У 1960–1980-х роках були поширені драматургічні твори, у яких воєнне минуле сусідувало із сучасністю, визначало корнові імпульси життєвих пріоритетів, детермінувало категорії моральних вподобань. У виставі «Четвертий» за К. Симоновим (1961) Давида Боровського, чие дитинство проходило у повоєнному Києві, захопили морально-етичні перипетії сюжету. Боровський ретельно підбирав речовий світ умовного простору. Він ритмі-

зував його архітектурними елементами, виміряв глибинними ритмами пандуса, прокреслював стрімким рухом електродротів, урівноважував зустрічним рухом металевих перил. Над сценою зависало коло повного місяця, світло якого дозволяло вмикати простори пам'яті.

Визначаючи розвиток сюжетних ліній, Боровський вмикав енергію глибинно-образних підтекстів. Предметна архітектура простору лишалась незмінною. Дивлячись на настільний вентилятор, герой згадував, і «м'яке дзиччання обертових вентиляторних лопатей переходило у гуркіт моторів. У глибині сцени відкривались рими візуальних образів: контури крила літака, злітна смуга. Майданчик стрімко здіймався у темне небо. На ньому із небуття виникали освітлені контражуром постаті загиблих товаришів «Четвертого» [2, с. 23–24]. На обговоренні макету сценографії Боровський обігравав смужку паперу: «доріжка в руках художника ставала дибки, перетворюючись на пагорб. Пізніше у виставі з-під нього з'являлися тіні героїв Борисова, Анурова, Філімонова — тіні загиблих пілотів, друзів «Четвертого». Світло встановили таким чином, що друзі винятково виникали з-під гори та зворушливо зникали» [5, с. 17]. Історія диктувала морально-етичні цінності, визначала реалії сучасності.

Працюючи над класичним для радянської драматургії сюжетом п'єси М. Горького «На дні», режисер Леонід Варпаховський не ставив на меті у черговий раз підняти проблеми московських жебраків початку століття. Теми його роздумів — брутальна дегуманізація суспільства, право насильства держави над людиною. Він, колишній в'язень сталінських таборів, на власному досвіді знав силу людської гідності, її здатність чинити опір, виживати у найскрутніших обставинах (1963). Створюючи образ нічліжки, Боровський апелював до свідомості глядачів, що пройшли війну. Першооснова його пластики — геометрія бараків нацистських концтаборів. За визначенням кінорежисера Р. Балаяна, «Його декорації, навіть і без акторів, вмщували в собі зміст та філософію вистави» [7, б/с]. У компо-



Д. Лідер. «Кар'єра Артура Уї» Б. Брехта. Макет сценографії до вистави. 1975
«Енеїда» І. Котляревського. Сценографія А. Чечика. Сцена з вистави. 1986

зиційній чіткості розташування нар митець закладав ідею нелюдської унормованості життя, номерний порядок, що знищував людину. Обживаючи простір, актори заповнювали невеликі метражі особистими речами, стверджуючи право людини на життя та індивідуальність.

Тема війни у творчості Боровського буде продовжена у роботі над оформленням вистави «Київський зошит» В. Собка (1963). Відтворювати на сцені реалії зруйнованого Києва не входило у плани художника. Працюючи у параметрах образної умовності, митець розташовував у просторі чорний пандус, оточуючи його стовбурами дерев. «Безумно просте, лаконічне рішення: сценічний станок та обпалені каштани. І в цьому був незвичайний образ», — визначить актор Микола Русшковський [7, б/с].

Древо — глибинний архетип всесвіту Д. Боровського. Графічні композиції на сторінках його книги «Убегающее пространство»: могутні стовбури тягнуться гіллям угору, відкриваючись новим реаліям життя. При зміні глядацького ракурсу вони перетворюються на шляхи, стають відгалуженням невідомого майбутнього. Сценічні дерева Боровського — обгорілі, їх обрубані гілля ніколи не дадуть пагонів. В них зчитувались підтексти людських долі, котрі ніколи не відродяться у вічності. Умовність поетичного образу художник конкретизував екранними фрагментами давніх київських фресок, світлинами міста, заплямованим кров'ю аркушем зі шкільного зошиту. «У його сценографії тоді, несподівано для всіх, виникла якась “оголеність” — не просто сценічна. Оголеність думки. У цьому був присутній нерв», — визначав актор Юрій Мажуга [7, б/с].

Тема війни у творчості Д. Лідера, який за сталінських часів був репресований (німецьке походження), завжди розглядалась у системі широкого кола філософсько-моральних концептів. Зазнавши нищівну силу репресивного апарату сталінських часів, він осмислював трагічні події ХХ століття в усій глибині їх причинно-наслідкових зв'язків, піднімаючи питання на рівні людських архетипів.

Художник вдивлявся у людину, яка волею долі втягнута у жерла жорсткої історичної гри, його цікавив морально-етичний вибір героя (добро/зло), його право на вчинок, здатність проявляти власну сутність у надскладних випробуваннях. У результаті на сцені поставав пластичний образ — квінтесенція психологічної міфологеми автора.

Метал стає головною фактурою його сценографії до вистави «Коли мертві оживають» І. Рачади (Київський театр ім. І. Франка, 1968). Сценограф закриває сцену іржавим залізом, чия фактурність практично пропечена війною, позначена шрамими грубого зварювання, обвуглена дірками дрібних розсипів куль. За допомогою деталей Лідер уточнював нюанси сюжету, переключаючи реалії зі ставки Гітлера на бараки Маутхаузена. Встановлені на вишках софіти-прожектори не лише освітлювали простір, а й ширяли залом, засліплюючи глядачів. Коментуючи образ, Лідер зазначав: «Тут неможливо на щось сподіватися, чогось очікувати <...>. Тут все мертво. Оформлення взагалі елементарне за конструктивним принципом: жодним чином не змінена коробка сцени, де звичні фактури замінені металевими, плюс відкритий освітлювальний парк — народжує в цій своїй елементарності інтенсивні й широкі асоціації. Найпростіші з них і безпосередні — залізний ящик, залізна камера, бункер, іржава металева труна. Це те, що йде від фактури, від її впливу, те, що можна відчутти вже в макеті» [9, с. 49]. Лідер виводив глядачів на широкую палітру роздумів про п'ятьм, що поглинула Європу середини ХХ століття.

Маючи чітко визначену громадянську і людську позицію, митець вважав, що «художники мають передбачати, відчувати, насторожувати суспільство за двадцять, п'ятдесят, сто років до того, як проблема ставала очевидною навіть для незрячих. <...> Передбачати, робити розвідку — от що повинен робити театр і мистецтво в цілому. <...> Мистецтво ніколи не повинно констатувати — це завжди виявляється запізнілим. Не треба напучувати, — треба застерігати. А коли зло вже розквітло пишним цвітом, його не зупиниш» [8, с. 22].

Над природою зла, сутності сил інфернальності Лідер замислювався неодноразово. У середині 1970-х на сцені Хмельницького музично-драматичного театру ім. Г. Петровського було поставлено дві вистави: «Кар'єра Артура Уї» Б. Брехта (1975) та «Макбет» В. Шекспіра (1977). Різномасштабні за дією історичні лінії (історія/сучасність) розігрувалися в одному пластичному просторі: перехрестя сучасного міста, каналізаційні люки, електродроти, світлофори, дорожні знаки. Мостова — три рухомі полоси, ігрова варіативність яких могла бути змінена в залежності від поворотів сюжету. Середньовіччя / сучасність, свідоме / підсвідоме, висота духу / його розбещення. Постійне лідерівське вивчення людини на перетині часів і просторів.

Художник хотів, щоб «Кар'єру Артуро Уї» грали на вулиці просто неба, у дію мала включатися ігрова природа театру. Художник досліджував політично-соціальні наративи середини ХХ століття. У брехтівському контенті нейтральність звичайного міського перехрестя порушувалась алюзіями на кшталт Третього рейху. Під важкими кришками каналізаційних люків визрівала справжня клоака людських душ, підсвідомість цивілізації, її тваринність, що випускала на поверхню естетику помийної ями, мерзотність людського дна. Два світи існують досить близько, практично разом, нічого не заважає відкинути кришку люку та порушити рівновагу.

Крізь відкриті люки на поверхню виповзали покидьки, з них гангстери палили з автоматів, воєнізовані бойовики кроюками витягували на поверхню предмети, що позначали простір та «заплямували» костюми акторів. Небезпека перетворювалась на буденність. Вона ставала деталями ресторанных меблів, блюдами на столиках. Мілітаризація суспільства проходила через судові кафедри та ораторські трибуни, ставала надгробками на кладовищах. Червоно-іржавий бруд, витягнутий з нетрів клоаки, позначав кущі алей, обертався на кошик квітів. На очах глядачів відбувалось вивертання змістів, розкриття прихованих сутностей. З мирних 1970-х років Лідер попереджав: «Треба розвивати в собі передчуття біди, передчуття проблеми задовго до її появи у суспільній свідомості. <...> брати нетипове, особливе, нове, ледь помітне» [8, с. 10].

Перехрестя у виставі «Макбет» нічим не відрізняється від брехтівського варіанту: перетини шляхів, світлофори, каналізаційні люки, дорожні знаки. Людство немов знову стоїть перед необхідністю обирати шлях. У шекспірівському сюжеті вибір детерміновано сутінками духу, хибно визначеними цілями, що зав'язують у міцний вузол сутнісно-наслідковий ряд. Війни, зіткнення, конфлікти нерідко починаються від зведення темряви людських бажань у державницький абсолют. Підземні люки віддавна були закриті важкими кришками, презентуючи чисте мудре бажання захиститися від внутрішніх нечистот. Герой, не зумівши приборкати темні сили, випускає у простір відьом власної підсвідомості. Виринаючи з безодні, вони зависають над сценою. За задумом Д. Лідера, «пластика вистави — численні просторові композиції шлейфів відьом — матеріалізувала низькі пориви душі Макбета, боротьбу його думок, нездатність вирватись зі світу власних пристрастей» [11, с. 194].

Їхні мертві маски, довгі металеві спідниці-

сітки визначають ритміку дії, мотивують вчинки героїв. Простір варіювався на очах, ставав полем боротьби. Трансформація металево-сітчастої пластики народжувала «природні» рельєфи, визначало шатро військового намету, форми замку Макбета, склепіння печери. Паріння відьом над тронним залом задавало ритм колон, фіксувало наявність скалтертин на столі. Відкинуті кришки люків стають військовими щитами, перетворюються на блюда, з яких беруть їжу та миють руки, що заплямовані кров'ю. Художник знімав історичну конкретність у костюмах, лишав щось на зразок уніформ. Історія виходила за межі географічної локальності, набувала ширших ознак. На початку вистави перехрестя мив двірник. Він мав приходити і в фіналі, змиваючи брудні сліди кровавих злочинів. Темрява відступала, таїлась у безоднях цивілізаційного розвитку, щоб розгорнутися при потребі, викликаній чимось хибним вибором.

За останніх років існування СРСР театри брали на інсценізацію знакові для радянських читачів романи про війну. У виставі «Вибір» за Ю. Бондаревим (Київський театр ім. І. Франка, 1984) тема війни, пам'яті, морального вибору, зраженого кохання вирішена Д. Лідером за допомогою світлового мольберта-екрана. У сучасності на сцені — майстерня відомого художника. Тут все як годиться: естетично-творчий безлад, фарби, пензлі, картини у стін, розкішна екібана у кутку. У центрі композиції величезна «картина» на мольберті, її образність ще не проявлена, знаходячись у процесі творення.

На сцені — сюжетні лінії, що пов'язують фронтову молодість із сучасністю, і творчий процес, що сплітається із спогадів, роздумів, осяянь. Будь-якої миті художник проводив рукою по поверхні, рами роз'їжджалися, відкриваючи насичені імлістим світлом простори. Там, у форматах сценічних глибин проступав «простір спогадів, ніби одухотворена його художницьким баченням дійсність, буде вихоплювати з лабіринтів пам'яті найважливіші моменти життя» [15, с. 312]. Герої молодшали, переживаючи перипетії битви за Берлін, робили моральний вибір, піднімаючи людське над вузьконаціональним, відстоювали право на кохання. Поєднуючи часові контенти, художник моделював емоційні стани героя, деталями означав контури відомих європейських міст. Тонко-образна пластика Лідера, виводячи на новий рівень морально-етичні компоненти Великої Вітчизняної війни, немов підсумовувала значний пласт великої ідеологічної програми СРСР, презентувала вичерпаність її змістів.

Історичні кульбіти кінця 1980-х — початку 1990-х шокували багатьох. Вирішувалися історичні проблеми всеєвропейського масштабу. Міжнародні успіхи горбачовської перебудови призводять до потепління відносин між СРСР, західним світом та США. Прибираючи стіну, об'єднується Німеччина. З політичної карти Європи зникає Радянський Союз. Країни Варшавського договору звільняються від обов'язків, нав'язаних розподілом за результатами Другої світової. Колишні п'ятнадцять республік стають самостійними. Історичні шляхи України та Росії починають розходитися.

В Україні відбуваються тектонічні зсуви. Вибух Чорнобиля пролунав немов вирок про розвал Ра-

дянського Союзу. 1991 рік — проголошення Незалежності, період формування надскладного шляху відбудови нації в оновлених реаліях. Почався процес пробудження національної свідомості. Йшли у минуле старі ідеологічні доктрини. Від великодержавно-шовіністичних заборон звільнялися національно-визвольні пласти національної історії, переглядалися змісти значних для України історичних подій.

Проходили багатолюдні вечори пам'яті, присвячені репресованим героям національного відродження 1920-х років. Тисячі людей збиралися для вшанування пам'яті видатних діячів національного театру — Леся Курбаса, Миколи Куліша, Михайла Бойчука та ін. Відкривалися знакові виставкові проекти, що повертали українцям вагому міць національної культурної спадщини. Заявляла про себе молода національна драматургія, на сцені повертався заборонений політичною кон'юнктурою західний репертуар.

Виходячи з великодержавної тіні, Україна повертала собі західні культурні цінності. Зникали багатолітні заборони на експеримент, стверджували себе можливості вільного творчого пошуку. Створювалися малі театральні сцени, відкриваючи шлях у мистецтво молодому поколінню драматургів, режисерів, акторів. Активно заявила про себе група «седнівської» молоді, представляючи сміливі модерністичні проекти.

Коло художників театру оновлює молода генерація митців, переважно учнів Д. Лідера: Л. Безпальча, В. Карашевський, С. Коштелянчук, М. Левитська, І. Несміянов, А. Александрович-Дочевський, І. Білецький, С. Маслобойщиков та ін. Нерідко вони — головні художники провідних сцен країни, відкривачі пошукових сценографічних програм. Оптимізм історичного періоду, віра у можливості новонародженої країни формують своєрідну оптику щодо тем національної історії, особливо періодів боротьби нації за самостійність. Їх ваблять драматичні реалії козацьких сюжетів, досягнення таємниці вільного духу українства.

Театральне життя Києва, України та ближнього зарубіжжя сколихне перша українська бурлеск-опера «Енеїда» за І. Котляревським (1986). За задумом режисера С. Данченка, письменник створював сюжетуку відомого твору, події якого розгорталися перед глядачем. Франківська сцена жила історично-божественними парадоксальностями дії (Олімп / козаки), стрімкою динамікою, іскрометним гумором.

Яскраво-видовищну виставу, насичену музикою і співами, оформлював Анатолій Чечик. Його конструкція — три українські вози, що, доповнюючись вертикалями з рей та палями з вітрилами, перетворювалися на козацьку чайку. Вона є наскрізним мотивом сценографічного образу, квінтесенцією національної сутності у сценічній дії. Поєднання сходів, пандусів, фактур дозволяли акторам обігравати стрімку реальність пригод, залучати до дії предмети, які за потреби набували нових якостей. «Божественна» лінія знаменувалась появою на сцені української хати на колесах та під стріхою, з даху якої Зевс у вишиванці керував подіями. У інтригу вступали гоноровиті олімпійські богині, в одязі яких давньогрецькі тоги органічно

сусідували з українськими плахтами (художник по костюмам М. Глейзер).

На сцені панувала команда Енея, в яку режисер набирив чоловіків-акторів на зріст не менш ніж 185 см. Стрімка дія набувала героїчних ознак, презентуючи глядачам невмирущий оптимізм нації, вміння знаходити вихід з будь-якого становища. «У кінці 1986-го вистава вибухнула справжньою героїкою, чудовим гумором персонажів, міцною фактурою чоловічого козацького складу» [1, с. 116]. Акторів вчили вправлятися із справжніми шаблями. Сцени бойових екзерсисів викликали справжній захват у глядачів. З небувалою силою музична природа українського театру проявляла себе у виставі через неповторність національної самотності, гумор та нічим не зупинну життєву силу нації.

Згадуючи власну історію, Театр ім. І. Франка повертається до знакової події: у 1928 році Гнат Юра вперше вийшов на сцену в образі головного героя у виставі «Пригоди бравого солдата Швейка» за Я. Гашеком, зробивши з нього театральну легенду. У 1999 році театр презентує нову інсценізацію відомого роману, демонструючи глядачам основи швейкування, що так вигадливо відпрацювали чехи для маленької людини, котра потрапляє у безжальні лещата війни.

Для роботи над сценографією вистави «Швейк» запрошено Ярослава Нірода. Ігровий модуль, запропонований художником — вагончик-теплушка — є символом мобілізованої на війну країни. Його наскрізна присутність на сцені чітко фіксувала реалії подій. Ігрові імпровізації доповнювалися проєкціями, що посилювали трагікомедійні підтексти. Працюючи з освітленням, художник змінював емоційні акценти: висвітлена з середини деревина вмикала у дії ліричні нюанси, чергове перемикання світлових реєстрів стрімко повертало героїв у побут воєнних подій. З нагр вагону герої витягували / ховали необхідний антураж (буржуйка, сколочені з рейок примітивні меблі, дерев'яний подіум-сходи). У фіналі кумедний Бенюк-Швейк щосили намагався наздогнати вагон, який стрімко «набирив швидкість». Сtribнувши у «останній» вагон, вдихаючи дим невидимого для глядачів паровозу, щасливий герой рушав у вічність.

При розпаді імперій практично ніколи не вдавалося уникнути кровавих зіткнень. У виставі «Король Лір» (постановка С. Данченка / сценографія А. Александровича-Дочевського) велика географічна мапа вкривала простір сцени (1997). Нею головний художник театру позначав контури королівства, що чітко відмежовують його від сусідів. Фіксація кордонів — символ усталеного буття, запорука мирного існування громадян. Обдаровуючи дочок, король розриває мапу, ламаючи закони *status quo*. Історичні координати зсунуто, розчехнуті глибині простору являють світові неприглядну картину залишків руїн, металеві конструкції позначені слідами колишніх баталій. У середовищі пробудженого зла, в'язнучи у піщовому ґрунті, герої зійдуться у смертельному батлі, шукаючи справжню істину буття ціною власних страждань та втрат. Пристрасті бушували на сцені, лишаючи оптимізм у житті. Здавалося, СРСР назавжди пішов у минуле, не залишивши по собі слід кровавого розриву.



Д. Боровський. Макет сценографії до вистави «Наполеон і корсиканка» І. Губача. 2004

Наприкінці ХХ — початку ХХІ століття, маючи позитивні економічні перспективи та можливість вийти на новий етап історичного розвитку, Росія робить хибний вибір, балансує між проектами повернення величі держави у кордонах Російської імперії або СРСР. Розпочато процес втягування у історичні контури Молдови, Чечні, Грузії, України. Граючи на удаваних образах, націю починають готувати до зовнішньої агресії.

У сценографії до вистави «Брати Карамзови» за Ф. Достоевським А. Александрович-Дочевський посилював акценти (2004). На сцені поставав образ справжньої, сірачинної Росії — збита вручну дерев'яна стіна, що доверху закривала сценічний простір. За допомогою світла, нюансів музичного супроводу, предметів у просторі презентувалась дієва послідовність роману: житлові / партикулярні приміщення, скит, в'язниця. Емоційно-асоціативні зв'язки змінювались у широкій гамі від відчаю та любові до каяття. Ритм збитих вручну дошок / балок лишався мертвенно-глухим, байдужим до людських долі. Виходу не було, єдина надія на спасіння — лик Богородиці, що зрідка з'являвся у просторі. Образ, створений митцем, презентував споконвічні проблеми російського суспільства, вибір власної несвободи у визначених рамках православ'я, самодержавства, народності, тяжіння до замкненості, самоізоляції, що завжди відрізняло цю територію від Європи, яка ще за часів Великої французької революції підняла на прапор гасла Свободи, Рівності, Братерства. Унаочнюючи глибинні архетипи російського великодержавництва, сценограф доторкався до глибинних характеристик нації, якими можна маніпулювати, активуючи широку гаму поведінкових характеристик від злочинництва до каяття.

2004 рік. В Україні збирається перший Майдан як виклик на відверте небажання влади звертати увагу на волю громадян. Центр Києва вибухає помаранчевими стрічками, дійством, що нагадує карнавал. Народ делегує нових політиків до влади, не знаючи, що вони схиблять. За висновками аналітиків, саме у цей період сусідня країна почала підготовку плану по захопленню України.

На початку ХХІ століття для постановок обирається драматургія, що виводить авторів на осмислення ролі Героя у історичних реаліях. Сюжет «Наполеона та корсиканки» І. Губача — про найвпливовішу військово-політичну постать на європейській мапі кінця ХVІІІ — початку ХІХ століття (Київський театр ім. Лесі Українки, 2004). Геніальний полководець незнатного походження, він стрімко злетів соціальними сходами. Очолити революційну Францію, кинув виклик монархіям, розгорнув війну. Дія п'єси: фінальні епізоди його життя.

Простір Давида Боровського насичений історичними алюзіями. На сцені дві фактури: дерево і цегла. Обидві активно позначені у європейській історії. Деревина — вагомий компонент фахверкових будівель середньовіччя, камінь, цегла — презентант архітектури Ренесансу і Нового часу. У еволюційних ритмах Європи вони сутнісні елементи цивілізації, образні носії її пріоритетів та цінностей.

Крізь знаки простору Боровського проглядають історико-політичні підтексти. Тон сценічної композиції рішуче завдає лівий ритм дерев'яних балок, схожих на стайні. Історичні перегони розпочато не тепер, втім, на момент дії партію практично закінчено. Гравці визначились у виборі, всі проти одного. Простір, що колись працював на парадний вхід-вихід, сьогодні перекрито — лишився тільки вхід, що скритий від глядачів. Оточуючи простір, стіни несуть свою долю інформації. Поверх старої дерев'яної основи почали будувати муровану вертикаль. Ритміка її елементів — стиль ампір, провідний стиль імперії, яку герой, попри величезні бажання й талант, добудувати не зміг. Пряме цитування відсутнє. Боровський любить грати деталями, вловлювати у фрагментах ознаки історичного цілого. У ілюстраціях до книги «Убегающее пространство» митець розшифровує деталі обраної гри, презентуючи образ шекспірівської Англії фахверками Страдфорда, а ідею імперської величі Риму — віковою міцністю сполучень арок та стін. У цегляній недобудові Боровського зчитуються ознаки неокласицизму.

Парадний вхід до стайні грубо забито дерев'яними дошками. В своїй основі він є парафра-



«Каріолан» В. Шекспіра. Художник-постановник П. Богомазов. Сцена з вистави. 2018

зом Триумфальної арки, яку за часів Наполеона повернули з давньоримського небуття. Серед нечисленних вікон головує англійське. Його характеристики зчитуються неспроможністю відкриватися назовні, як у більшості європейських країн. Проблема провітрювання англійці вирішують підйомом рами догори. Художник кодує змісти наполеонівського життя, презентуючи Англію — головного тюремника Наполеона. У темі круглого вікна праворуч вгадуються форми сицилійських башт — реалії його дитинства. Витриману на початку вистави чистоту приміщення порушує сіно, що невпинно вповзає у простір. За стінами, у зовнішньому світі відбувається судилище над ув'язненим. Чим сильніше активується у дії тема ницості переможців, їхнє лицемірство і страх, тим більше захаращується сцена, заплямовуючи мундир Наполеона, визначаючи пластику персонажів.

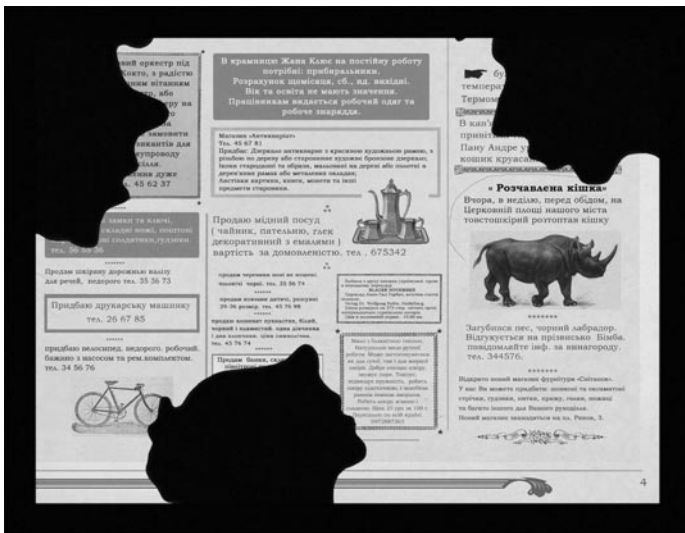
Розвитку змістів сценічної дії допомагають предмети — стіл, на якому можна розкласти мапи чи прибори для вечері. За потреби його перетворюють на ліжко. Окремий центр сценічної композиції — крісло, практично останній свідок минулої слави, на його верхній кут напнуто бойову двокутну шляпу імператора. Трон Героя стоїть на тлі рельєфної стіни, в пластиці якої проглядається тема великоформатних сходів — образ висхідної, яку він стрімко долав. Ритми вертикалі сходження не відповідні можливостям смертних, у Богів — свої масштаби. У костюмах сценограф зберігає історичні акценти. У просторі панують тони французького триколюру: синій, білий, червоний — у деталях на військових одностроях тих, кого запрошують на аудієнцію, на мундирі Наполеона, який «розіпнуть» немов для відлякування гав. Влаштувавши судилище, «переможці» пішли у відрив. Втім, забитий сучасниками парадний вхід для людини його рівня — не більш ніж історична умовність. Ламаючи старе і виводячи європейську історію на новий щабель, він заклав фундаментальні цеглини у архітектуру її майбутнього.

Втім, історичні події почнуть стрімко закручуватись. На міжнародній арені Росія кине у бік України зневажливе failed state, відкриваючи внут-

рішній ідеологічний марафон, із проясненням необхідності виправлення «історичної помилки» щодо розвалу СРСР, дискусією про обиранисть та особливо-об'єднуючу роль російського народу, про ворогів (сусідніх/закордонних), що претендують на історичні землі, про другу армію у світі. У речах та діях російських керівників чим далі, тим більше проступала знайома калька наративів Німеччини середини ХХ століття.

Політична верхівка України, на відміну від сусідки, своєї істини в історії не шукала. Країна скніла у тенетах олігархічних кланів, які не мали планів щодо розвитку національної ідентичності; спостерігала за політиками, що розгортали мас-медійні шоу, густо засіваючи обіцянки, які ніхто не збирався виконувати. Глядачі, активно аплодуючи у телестудіях, практично не відчували задухи від розважальної заангажованості мас-медіа. З телевізійних екранів у свідомість українців стрімко вливалась політична попса, густо приправлена ідеологічними інтересами сусідньої країни. Учасники популярних політичних шоу активно випасали свій електорат. Під загрозою реального розвороту на Схід, Україна схаменулася, вийшла з гіпнотичного стану. Повстав другий Майдан, заплативши за власну сміливість, зухвалість та непокору владі численними смертями. Лець оговтавшись від трагедії, більшість українців не могли повірити у підступність Росії, що хутко відхопила Крим і, прикриваючи крадіжку, розгорнула побоїще на Донбасі. Благополучна Європа, повторюючи політичні помилки середини ХХ століття, висловлювала власні занепокоєння.

У 2018 році на франківській сцені відбувається прем'єра «Коріолана» В. Шекспіра. У міцному клубку протиріч розгорталася історія злету й падіння доблесного полководця Гая Марція, людини, що наділена чеснотами. Перед глядачами розгорталась гостра політична драма, трагедія харизматичного воїна. У послідовностях сюжету є все: перемога, що уславлює героя; входження на верхівку політичної кар'єри; нездатність героїчно-відкритої душі вписатися у реалії залаштункової гри; підступність «гросмейстерів» політичних інтриг, які,



О. Поліщук. «Носоріг» Е. Йонеско. Фрагмент сценографічного оформлення. 2014

дотримуючись власних інтересів, вправно маніпулюють масами; енергія розпачу доведеного до зубожіння народу, що вправно підігріта провокаторами, легко спрямовується у необхідне русло. Невдалий герой проголошується ворогом народу та засуджується на вигнання. Зраджуючи батьківщину, він починає відлік власного падіння...

Шукаючи авторську тему у п'єсі, постановники прагнули до встановлення високої планки образних узагальнень. Режисер Д. Богомазов намагався творити на сцені метафори, особливі образні ходи, що здатні пробуджувати у свідомості глядачів процеси глибинних осмислень. У просторі скульптура давньоримського героя — єдиний натяк на історичне джерело сюжету, критерій вимірювання героїчно-історичної істини. Позаду — сучасна і абсолютно ігрова двоповерхова конструкція. Критики визначали: «Простір сцени художник Дмитро Богомазов <...> розділив величезною скляною перегородкою. Це нагадує сучасний аеропорт, де ти крізь скло бачиш, як злітають чи приземляються літаки. Все в цій конструкції добре продумано, припасовано, передбачено. Цією сценографією чулується, як добре сконструйованим механізмом мусашного дизайну. Власне «аеропорт» тут не один, на фасаді щоразу міняються написи: «Roma», «Coriolae» чи ще щось. Це зроблено дуже по-шекспірівськи: за його часів не будували декорацій для різних місць дії, просто ставили таблички з потрібним написом» [13, с. 222].

Спроба осучаснити шекспірівський «Каріолан» — не нова. У однойменному фільмі актор та режисер Рейф Файнс розгортає бойові дії на Балканах, вдягаючи героїв у натовський камуфляж (2012). Сенатори (парламентарі) відпочивають за бокалом виски. З плазми екрана безперервно викидаються у простір новини. Серед величезної кількості інформації увагу привертає відео із публічною стратою заручників, тривають розповіді про голодні бунти всередині і ворогів під стінами Міста. Автор кінопроекту вдався до осмислення питань Героя та влади, політики і народу — тези, що століттями не втрачають актуальності.

На українській сцені — своя історична оптика. Осучаснений варіант сценографії вимагає костю-

мованих коректив. Для режисера не важливо, хто веде інтригу — українці, англійці, римляни. Генеральською формою героя є чорний мундир із червоними лампасами на штанях, аксельбантами та підтяжками. У бойовому варіанті — деталі камуфляжної форми із майкою, що заплямована кров'ю. Одяг інших стилізовано під чітко пізнавані соціально-класові акценти. Чорні костюми політиків: білі сорочки, краватки, капелюхи — визначають видову приналежність до «офісного планктону», що ще у 1964 році чітко таврував у власному творі бельгійський сюрреаліст Рене Магрітт. Амплітуда історичних паралелей — від Уїнстона Черчіля до сучасних українських політиків. Те ж вміння мімікрувати, плести інтриги, зраджувати, продаватися, тобто виживати за будь-яких обставин. Народ — одноманітна сіра маса, що живе у злиднях, легко заводиться і вірить у звинувачення, підкинуті приплаченими провокаторами. Сіра маса несвідомих людей — міцна сила, що діє як один персонаж. Боягузлива та заздрісна, вона швидко починає ненавидіти рятівника вітчизни.

Образні функції пластичної будови Петра Богомазова посилені величезним екраном, проєкції якого визначають образність та ігрову ритміку дії, що максимально зберігає баланс ігрових варіацій, можливість поєднання епічного і камерного. Зорові змісти його тем — дієвий інструмент, мислеформа, активний елемент трагедії. Її завдання — образно-просторова активація енергетичних вимірів. Сценограф переборює інерцію красивості декоративного фону. Охоплена відеорядом конструкція немов оживає, і діючі на сцені актори стають учасниками медіа-ефектів. Працює зорова визначеність тем: жорсткі реалії військових битв, що пронизані стоп-кадрами із включенням рапідів, замінюються демонстраціями морських панорам із сонцем, що сідає за обрії, ізольована затишність інтер'єрів зберігає таємниці заколотників. Виліплюючи мізансцени, режисер практично скульптурно відточує пластику акторів, обіграє контексти нечисленного речового світу, посилює образну енергетику сцен світловими нюансами, голосовим супроводом.

Еволюційна траєкторія образу героя прокреслена його костюмними трансформаціями. Деталі

парадного мундира змінюються на «камуфляж» політика, щоб перетворитися на форму зрадника. Наближення до кордонів небуття позначається на тілі актора сірим розчином, що заплямовує колишнього переможця, поступово ототожнюючи його зі встановленою на його честь скульптурою тріумфатора. Перетинаючи межу вічності, воїн урівнюється в правах із визначеним заздалегідь кам'яним прототипом. Мертвий герой влаштовує всіх, і громадяни, «відтявши» голову монументального ідола, влаштовують на його честь урочисто-поховальну ходу. За перипетіями давньоримського сюжету категорично проглядали українські реалії і не лише вони.

Виправдання національної зверхності та вседозволеності, роздмухування шовіністичних настроїв серед росіян, викривлення духовних орієнтирів, що свідомо культивувались політичною верхівкою, вели до підміни засадничих основ націобудівництва, дегуманізації свідомості її громадян, нарошування сліпої віри у велич вождя, якому надається право «виправити» історичну «несправедливість». Обкрадання власного народу, небажання вирішувати внутрішньо-назрілі проблеми, ідеологія мас-зомбування накопичували енергію незадоволення, призводили до необхідності пошуків зовнішніх ворогів. У європейській історії ХХ століття вже обкатувалися подібні технології. Зі старих шухляд діставалися формати, зкальковані з програм нацистської Німеччини.

Втрачаючи морально-духовні орієнтири, Росія практично отруюється колишньою перемогою. Її наслідки шовіністично приватизувалися і у знаменне для радянської історії 9 травня, країною рушили нащадки «безсмертних полків», впевнених у ексклюзивному праві ексклюзивних переможців. Процеси, що зароджуються у глибинах свідомості мас, накопичуються послідовно, щоб одного дня спалахнути.

Ще у 2014 році на сцені театру ім. І. Франка з'явилася вистава «Носороги» Е. Йонеско — п'єса представника «театру парадоксу», що пережив страхіття війни і знайшов образну форму для відтворення процесів дегуманізації суспільства, позбавлення свідомості людини властивих їй ознак.

На початку дії на сцені — інтер'єр кафе. Молодий сценограф Олена Поліщук, завдаючи емоційну тональність дії, створює на сцені атмосферу безтурботного життя, унаочнюючи її столиками з білими скатертинами, декоративними вазами та елегантними стільцями. Відвідувачі — у світлих сукнях/костюмах із парасольками від спеки. Блакитний небосхил затьмарює поодиноким хмаринкою, а безтурботність вихідного дня порушується викриком «Носоріг!». Простір заповнюється лячними звуками і димом. Схвильовані відвідувачі навіть стають на стільці, щоб роздивитися осторонь та знайти відповідь на запитання, що насправді відбулося. Вдивляючись у глядацьку залу, вони неначе помічають ознаки вищезгаданих істот. Процес розпочато.

Література

1. Хостікоєв А. Головна роль / Упорядник Н. Сумська, Г. Шерман. К.: Антиквар, 2013. 376 с.
2. Березкин В. Открытая сцена Давида Боровского. Летопись творчества в контексте сценографии мирового театра второй половины XX — начала XXI века. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 348 с.
3. Васильченко А. В. Прожектор доктора Геббельса. Кинематограф Третьего рейха. М.: Вече, 2010. 320 с.
4. Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса: Навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтва. К.: ДЦТМ ім. Леся Курбаса, 2005. 316 с.

У наступній дії авторка змінює масштабність подання матеріалу: на сцені — завеса з намальованою панорамою міста. На перший погляд суттєвих змін не відбулося. Омана зникає при її піднятті, перед глядачем — спалена бібліотека (вони завжди починали із палаючих багать). Ніхто вже не ховається. Емоційні фарби згущуються, темрява замикає світ, хаотичність інтер'єрів посилюється, одяг героїв несе ознаки буденності/зубожіння. За покликом власного ентузіазму чи примусово населення прямує у бік носорогізації.

Завеса наступного епізоду — газетна сторінка. На її шпальтах оголошення про купівлю-продаж, дрібні місцеві новини. На повний формат транслюються елітні нормативи тварин, контуром висвітлюються фізіономії людей, які обговорюють якості обраних істот. Лишитися осторонь не вдається нікому, простір глядацької зали окуповують «справжні» носороги (виготовлені з м'якої фактури носороги-конструкції, скеровані акторами). Вони перекривають двері, займають панівні позиції на сцені.

Намагання схватитися у квартирі не рятує: інтер'єр квартири означено стіною (остання спроба відгородитися), вікнами та дверима. Захисту від доволі лиха не залишилося: назовні — пожежі, у приміщенні — дим. Піддавшись острахам, героїня підпадає під стадний рефлекс. Решітчастий простір практично не лишає вибору. У костюмах з'являється тема відомих смугастих роб. Втім, намагання героя вставити себе у стадні нормативи лишаються нереалізованими. За задумом сценографа, у нації лишається шанс на відродження, якщо хоча б одна людина зможе протистояти загарбницькому насильству.

З кінця лютого 2022-го Україна відкриває для себе ще один варіант театру — театр бойових дій, його справжніми учасниками стають влада, армія, народ, тероборона. Під снарядами у розбомблених містах, кулеметними вистрілами, спрямованими у бік заручників, евакуаційними потягами, що рятували жінок та дітей, у партизанському спротиві на тимчасово окупованих територіях, всі українці, ламаючи встановлені кимось правила гри та дивуючи світ справжнім козацьким драйвом, прописують свій варіант реальної історичної драми, спрямовуючи її у бік невідворотної перемоги.

Висновки. У тексті розглянуто сценографічні проекти військово-тематичні, створені на українських сценах протягом ХХ — початку ХХІ століття; закладено нові підходи до розгляду широкого спектра політичних, психологічних та морально-етичних проблем, що призвели до невідворотності загострених конфліктів; проаналізовано образно-змістовні характеристики сценічних творів у контекстах відповіді на виклики історичних ситуацій, аспектах єднання/протиставлення влади й суспільства, важливості ідеологічної складової та її ролі у загостренні ситуації, фактору військового генія у взаємодіях/суперечках з державою.

5. Вергилис О., Журавлева Л. Портрет художника в юности. Боровский. Итог сезона. Зеркало недели. 2006. № 23 (602). С. 17.
6. Горбачов Д. Шлях художника // Анатолий Петрицкий: Спогади про художника / Упоряд.: Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов. К.: Мистецтво, 1981. С. 3–8.
7. Киевская тетрадь Давида Боровского: Буклет. К.: Логос, 2009. Б/с.
8. Клековкин А. Ю. Даниил Лидер: Человек и его пространство / Из воскресных бесед с Даниилом Даниловичем Лидером, записанных в его белой мастерской в 1994–1999 годах Александром Клековкиным / ИПСИ НАИ Украины. К.: Арт Економи, 2012. 88 с.
9. Ковальчук О. Сценічна практика у просторі ХХ століття: Київські реалії. Київ: Видавництво «Фенікс», 2019. 270 с.
10. Кузнецова В. Костюм на экране. Л.: Искусство, 1975. 118 с.
11. Лидер Д. Размышления художника. В кн.: Советские художники театра и кино 79: сб. статей / сост. В. Кулешова. М.: Сов. художник, 1981. С. 193–200.
12. Станішевський Ю. Режисура в українському радянському оперному театрі. К.: Наукова думка, 1973. 227 с.
13. Сценографія. Пошуки власної естетики. 1920–2020 / Упорядн.: А. І. Александрович-Дочевський; текст О. В. Ковальчук. К.: ВД «Антиквар», 2019. 304 с.
14. Танюк Л. Твори. В 60-ти томах. IV том. Щоденники 1960–61 рр. К.: Альтерпрес, 2004. 823 с.
15. Фіалко В. Театр України другої половини ХХ століття: образна лексика / Фіалко В. О. Видавничий дім «Антиквар», 2016. 430 с.
16. ЦДАМЛМ України. Фонд 237, справа 2, опис 349. 20 арк.

References

1. Xostikoyev A. Golovna rol` / Uporyadny`k N. Sums`ka, G. Sherman. K.: Anty`kvar, 2013. 376 s.
2. Berezkin V. Otkryitaya stsena Davida Borovskogo. Letopis tvorchestva v kontekste stsenografii mirovogo teatra vtoroy polovinyi HH — nachala NHI veka. M.: Knizhnyy dom «LIBROKOM», 2009. 348 s.
3. Vasilchenko A. V. Prozhektor doktora Gebbelsa. Kinematograf Tretego reyha. M.: Veche, 2010. 320 s.
4. Veselovs`ka G. Dvanadcyat` vy`stav Lesya Kurbasa: Navch. posib. dlya vy`shh. navch. zakl. kul`tury` i my`stecztva. K.: DCzTM im. Lesya Kurbasa, 2005. 316 s.
5. Vergilis O., Zhuravleva L. Portret hudozhnika v yunosti. Borovskiy. Itog sezona. Zerkalo nedeli. 2006. # 23 (602). S. 17.
6. Gorbachov D. Shlyax xudozhny`ka // Anatol` Petry`cz`ky`j: Spogady` pro xudozhny`ka / Uporyad.: L. M. Petry`cz`ka, D. O. Gorbachov. K.: My`stecztvo, 1981. S. 3–8.
7. Kievskaya tetrad Davida Borovskogo: Buklet. K.: Logos, 2009. B/s.
8. Klekovkin A. Yu. Daniil Lider: Chelovek i ego prostranstvo / Iz voskresnyih besed s Daniilom Daniilovichem Liderom, zapisannyih v ego beloy masterskoy v 1994–1999 godah Aleksandrom Klekovkinyim / IPSI NAI Ukrainyi. K.: Art Ekonomi, 2012. 88 s.
9. Koval`chuk O. Scenichna prakty`ka u prostori XX stolittya: Ky`yivs`ki realiyyi. Ky`yiv: Vy`davny`cztvo «Feniks», 2019. 270 s.
10. Kuznetsova V. Kostyum na ekrane. L.: Iskusstvo, 1975. 118 s.
11. Lider D. Razmyishleniya hudozhnika. V kn.: Sovetskie hudozhniki teatra i kino 79: sb. statey / sost. V. Kuleshova. M.: Sov. hudozhnik, 1981. S. 193–200.
12. Stanishevs`ky`j Yu. Rezhny`sura v ukrayins`komu radyans`komu opernomu teatri. K.: Naukova dumka, 1973. 227 s.
13. Scenografiya. Poshuky` vlasnoyi estety`ky`. 1920–2020 / Uporyadn.: A. I. Aleksandrovyy`ch-Dochevs`ky`j; tekst O. V. Koval`chuk. K.: VD «Anty`kvar», 2019. 304 s.
14. Tanyuk L. Tvory`. V 60-ty` tomax. IV tom. Shhodenny`ky` 1960–61 rr. K.: Al`terpres, 2004. 823 s.
15. Fialko V. Teatr Ukrayiny` drugoyi polovny` XX stolittya: obrazna leksy`ka / Fialko V. O. Vy`davny`chy`j dim «Anty`kvar», 2016. 430 s.
16. CzDAMLMLM Ukrayiny`. Fond 237, sprava 2, opy`s 349. 20 ark.

Kovalchuk O.

Reflections on the war theme in Ukrainian scenographic content of the XX — early XXI century

Abstract. The article deals with the main projects of Ukrainian theater artists, which are related to a wide range of war/military issues and topics. The author presents the material in historical contexts of the XX — early XXI century. The author analyzes the appearance of iconic works of art, their figurative components as response of art to the aggravation of political situations, excessive society ideologization, and the cultivation of morally aggressive doctrines. The discussed issues include the analyzes of theatrical issues related to the questions of dehumanization of society, unity and opposition of power and nation, moral and ethical aspects of military genius in his interactions/disputes with the state and the ‘people factor’ in critical moments of history and conflicts.

Keywords: Ukrainian scenography of the XX–XXI centuries, military themes in the Ukrainian theater, A. Petrytsky, V. Meller, D. Lider and D. Borovsky.

Стаття надійшла до редакції 18.07.2022