УДК 7.036(477)«19»
DOI:1010.31500/1992-5514.18(1).2022.260375

ISSN 1992-5514 (Print) | 2618-0987 (Online) | сс. (pp.) 10–16

Ганна Веселовська
Доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу театрознавства, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Hanna Veselovska
Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Department of Theatre Studies, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: aveselovska@gmail.com | **orcid.org**/0000-0002-4898-5000

Футуристський театр у художньо-політичному просторі України

Futurist Theatre in the Art and Political Space of Ukraine

Анотація. У статті досліджено витоки і художню практику футуристського театру в Україні 1910-х — 1920-х років. Проаналізовано естетичні постулати італійського футуристичного театру у зіставленні з театральними маніфестами українських футуристів. Окреслено коло мистецьких особистостей, причетних до футуристичних експериментів, в Україні та за її межами, чия творча діяльність була взаємопов'язаною і які впливали один на одного. Розглянуто промовисті приклади українських футуристичних вистав різних жанрів: перформативне дійство, драматичні, оперні та балетні спектаклі. Окрему увагу приділено політичній заангажованості футуристів і негативним наслідкам їхнього кон'юнктурного підходу до мистецьких процесів.

Ключові слова: футуризм, театр, маніфест, політична ангажованість.

Постановка проблеми. Аксіомою є те, що чимало творчих процесів початку XX століття були інспіровані потужними соціальними катаклізмами революційного характеру. Значною мірою це стосується мистецтва авангарду, зокрема футуризму — інтернаціонального художньо-пропагандистського напряму, який увійшов у різні сфери людського життя, від політики до розваг і дозвілля. У цьому загальносвітовому контексті український театр не став винятком. Як і практики сцени інших країн, вітчизняні театральні діячі також захопилися футуризмом, хоча й не так широко, як це було, приміром, в Італії.

Однією з ключових мотивацій, що спонукала їх до авангардотворення, була нагальна необхідність революційних естетичних змін у вітчизняному театрі. І в цьому сенсі обґрунтованими є паралелі між подоланням стагнаційних процесів в італійському театрі й консерватизму української сцени. Адже відомо, що до того, як стати проповідником футуризму, Томазо Марінетті написав кілька авангардних п'єс, які не могли бути втіленими на тогочасній італійській сцені через її обмежені художньо-технічні ресурси та орієнтацію театральних труп на смаки широкої публіки [17, с. 57–66]. З іншого боку, загальним місцем стали згадки про несприйняття нової української драматургії, хоч і не такої експериментальної, як у Марінетті, вітчизняними практиками сцени. Таким чином, долучення української артистичної спільноти до футуризму слід розглядати не як копіювання мистецьких тенденцій східних сусідів, а як цілком закономірний процес динамічного художнього розвитку, що дав виняткові творчі результати.

Виклад основного матеріалу. Каталізатором театрального футуризму в Україні, як і багатьох інших авангардистських починань, став митець із ліворадикальними політичними поглядами Михайль Семенко. Його особисте захоплення театром, обізнаність із маніфестами футуристів, що безпосередньо стосувалися театральної творчості, й досвідом театралізованих акцій 1910-х років спонукали поета до активної співпраці зі сценічними діячами. Так, після повернення в Україну наприкінці 1918 року він, познайомившись у Києві з молодими театральними художниками Анатолем Петрицьким і Робертом Лісовським, заохотив їх до створеної ним футуристичної групи «Фламінго» (1919), учасниками якої були поети Ґео Шкурупій, Олекса Слісаренко, Володимир Ярошенко.

Водночас, одну з перших інспірацій футуризмом Петрицький, імовірно, отримав не від Семенка, а від режисера Михайла Бонч-Томашевського — популярного кабаретьєра 1910-х років, який опинився в Україні після 1917 року. З кабаретними театральними формами Бонч-Томашевський експериментував ще в петербурзькому авангардному об'єднанні «Спілка молоді», а переїхавши до Києва, почав працювати в розважальних театрах мініатюр. 1918 року театр Бонч-Томашевський відкрив власний невеличкий «Дім інтермедій», де оформленням сцени опікувався Анатоль Петрицький.

Визначальним у театральних програмах «Дому інтермедій» була відкритість, розкутість та синтетичність сценічних форм, яку акцентував у своєму маніфесті 1913 року «The Variety Theatre» Томазо Марінетті [6]. Воліючи зламати традиції італійського театру, орієнтованого на консервативних буржуа, Марінетті разом із друзями ініціював створення футуристичної Серати (Serata) — Синтетичного театру, Дивовижного театру, який гастролював Італією та всією Європою. Одним з естетичних підґрунть Серати був саме естрадний театр (Variety Theatre), про що йшлося в згаданому маніфесті.

Власне Серата, що остаточно оформилася 1915 року і яка «краще за все визначається як перформативний жанр, що увібрав мистецтво, політику, декламацію й агітацію, повною мірою використовував потенціал театру для пропаганди свого світогляду» [17, с. 59], могла стати зразком для сценічних новацій Бонч-Томашевського. Усе зазначене дає підстави розглядати київський театральний досвід знаного кабаретьєра Михайла Бонч-Томашевського в контексті концепції театрального футуризму. І, вочевидь, наснаги від футуристичної практики під орудою Бонч-Томашевського Анатолю Петрицькому вистачило на кілька наступних десятиліть авангардних експериментів.

Тим часом, Роберта Лісовського, іншого художника, причетного до групи «Фламінго», значно менше пов'язують із футуризмом і через його швидке зникнення з Києва в 1920 році, і тому, що в наступні роки він працював переважно як графік. Однак якщо як автора сценографії до першого варіанту вистави «Гайдамаки» Леся Курбаса (1920) Лісовського навряд чи можна зарахувати до футуристів, то розробка ним брендового знаку авіакомпанії «Люфтганза» — синьо-жовтої пташки — цілком вкладається у футуристичний естетичний код.

Збагачений ідеями кабаретного театру, учасник гурту українських футуристів Анатоль Петрицький, найімовірніше, став ключовою особою, яка сприяла зближенню Михайля Семенка та Леся Курбаса. Відомо, що до моменту знайомства поета-футуриста і режисера-реформатора Петрицький вже тісно співпрацював з Молодим театром, де оформив спектаклі «Горе брехунові» Грільпарцера, «Едіп-цар» Софокла та інші. Водночас завдяки перекладу книжки Віктора Обюртена «Мистецтво вмирає», здійсненого Курбасом, є очевидним його зацікавлення естетичною доктриною, співзвучною футуризму.

Брошура «Мистецтво вмирає» вийшла друком 1918 року у видавництві «Ґрунт» і рецензію на неї подав у журналі «Книгар» Сергій Єфремов. А згодом фрагмент цього перекладу було надруковано в журналі «Мистецтво» поруч із Семенковим маніфестом «Мистецтво переходової доби». І показово, що Семенкова прокламація: «Яке можливе в дану добу мистецтво? Мистецтво розмаху, буяння, сил, мистецтво величезної акції, апогейного напруження» [10, с. 270] звучить таким собі рефреном Обюртенового гасла «Мистецтво вмерло — хай живе мистецтво».

Курбас і Семенко тісно зближуються на початку 1919 року й товаришують аж до 1926 року. Вони разом беруться за видання модерністського часопису «Мистецтво», Курбас планує поставити в Молодому театрі Семенкову футуристичну драму «Ліліт». Їхнє взаємозахоплення досягає піку 1920 року, коли поет пише вірш «Лесь Курбас», а в газеті «Боротьба» друкує статтю «Лесь Курбас і сучасність», завершуючи її словами: «Історія висунула Леся Курбаса на зламі двох світів для творчості і горіння». Восени–взимку 1920–1921 років вони зустрічаються в Умані, де тоді перебував Курбасів театр «Кийдрамте» і до вистав якого Семенко долучився як скрипаль [11, с. 121]. 1922 року Михайль Семенко також узяв діяльну участь у створенні Мистецького Об'єднання «Березіль» (МОБ). Бо, як свідчать сучасники, це за його ініціативи на вулицях Києва було влаштовано справжню перформативну акцію, під час якої гурт театральної молоді вигукував гасла й сповіщав про відкриття нового осередку театрального авангарду.

У першому ж числі журналу «Барикади театру» — виданні, розпочатому МОБом 1923 року — вийшла стаття «Михайль Семенко. Пан-футурист», що влучно характеризувала діяльність поета [8]. Того ж року колектив МОБу підтримав нову футуристську організацію Асоціацію панфутристів (Аспанфут). Разом вони випустили заяву із закликом до мистецьких організацій в Україні об'єднатися в Жовтневий блок мистецтв, яку від МОБу підписали Лесь Курбас, Фавст Лопатинський, Гнат Ігнатович, а від Аспанфуту — Михайль Семенко, Ґео Шкурупій та Олекса Слісаренко. Так, роблячи спільну справу, Семенко і Курбас по-справжньому близько спілкуються, приятелюють, допоки поет-футурист не кинув відкритий виклик режисерові-авангардистові, що той, мовляв, став на шлях міщанського театру. І після цього, з кінця 1920-х, можна натрапити лише на їхні взаємні звинувачення й гостру критику один одного.

Однак попри спільні мистецькі інтереси й тривалу дружбу Михайля Семенка та Леся Курбаса, в режисерських роботах останнього навряд чи можна відшукати щось подібне до відкритого епатування публіки, схожого на те, чим займалася Серата і що намагався здійснити у театральній сфері Семенко. І Кийдрамте, і МОБ Лесь Курбас позиціонував спочатку як «театр акцентованого впливу», а потім як «театр акцентованого вияву» — агітаційний політичний театр, у чиїх виставах не було інтерактивного залучення глядачів, розосередження дії по кількох сценічних майданчиках чи включення естрадних номерів. Тож фактично єдиною режисерською роботою Курбаса, яку можна розглядати крізь призму прийомів футуристичного театру, був його спектакль «Вертеп» у Молодому театрі, здійснений на першому етапі знайомства з Семенком.

Із синтетичним футуристичним театром цю виставу єднає популярна в авангардній творчості ідея використання ляльок, або особливих скафандрових костюмів, які уподібнювали акторів ляльках, що її пропагував художник-футурист Фортунато Деперо. У «Вертепі», чия

прем'єра відбулася в січні 1919 року, домінує сценічний прийом механічної пластики акторів, які ставали схожими на ляльок, — виконавців ролей Козака, Рахілі, Чорта та інших, що уподібнювалися до обмежених у рухах вертепних ляльок. Емоції також демонстрували в штучний «ляльковий» спосіб.

Сценографом і автором костюмів цієї вистави був захоплений футуризмом Анатоль Петрицький, а одним із ключових виконавців (Чорт) — близький товариш Леся Курбаса, актор і режисер Марко Терещенко. Власне, ці обидва, Марко Терещенко і Анатоль Петрицький, які демонстративно дистанціювалися від Курбаса 1920 року, і стали в наступні роки завзятими проповідниками театрального футуризму в Україні. І якщо спочатку Михайль Семенко поміркувано співпрацював із Марком Терещенком, одночасно приятелюючи з Курбасом, то від 1926 року він віддає очевидну перевагу Терещенкові.

Свою активну режисерську діяльність Марко Терещенко розпочав у середині 1920 року, тоді, коли за відсутності Леся Курбаса, він взяв на себе сміливість поновлення його славнозвісних «Гайдамаків» у театрі ім. Т. Шевченка, переробивши там кілька мізансцен. Згодом у листопаді 1920 року Терещенко заснував так звану Центрстудію, яка навесні 1921 року стала ліворадикальним театром ім. Гната Михайличенка, що проіснував до моменту свого директивного урядового знищення в 1925-му. Власне, цей період реорганізації Центростудії в театр і збігається з активним зближенням Марка Терещенка з поетами-футуристами та його долученням до Семенкового Аспанфуту.

Водночас, говорячи про входження Терещенка в середовище футристів, не можна не взяти до уваги його співпрацю з Броніславою Ніжинською у 1920–1921 роках. Свого часу потужний імпульс щодо наснаження футуристичними ідеями руху й кольорів видатна балетмейстерка отримала від київської мисткині Олександри Екстер, яка, як і Михайло Бонч-Томашевський, була причетною до петербурзької «Спілки молоді». Згодом, перебуваючи за кордоном, вона приятелювала з Марінетті й Боччоні, а також мала близькі стосунки з художником-футуристом Арденго Соффічі. Таким чином, Терещенкове причащання до футуризму відбулося одразу з двох боків: від радикально політизованого поета Михайля Семенка та показово аполітичної балетмейстерки Броніслави Ніжинської, для якої колір і рух, не в останню чергу завдяки Олександрі Екстер, стали основоположними перформативними елементами.

1921 року Марко Терещенко оприлюднив свій театральний маніфест «Мистецтво дійства», за стилем викладу доволі подібний до маніфесту «The Variety Theatre» Марінетті. У ньому він окреслив недоліки попередньої театральної епохи й запропонував революційні зміни в театрі, аби той перестав бути «хусткою для витирання поту настроїв». Водночас, текст Терещенка нагадує практичне керівництво до дії в умовах швидкісної радянізації культури. На його думку, треба зробити театр відповідним епосі соціальних зрушень, тобто пролетарським, але не лише за змістом, а й за своєю суттю. Сцена мусить передавати особливості життя представників різних класів, в основі якого лежить ритм їхнього існування [12]. Ключовою у маніфесті стала пропаганда колективного методу творчості, що базувався на так званій ритмічній фіксації, тобто на фіксуванні у графічній формі різного ритмічного напруження виконавців. Терещенко вважав, що виконавці повинні точно відтворювати ритми трудових процесів, і це споріднюватиме характер творчої праці акторів нового типу зі справжніми робітниками і відповідно перетворюватиме їх на таких собі пролетарів.

Гострі ідеологічні прокламації зблизили Терещенка і Семенка. Тому не дивно, що на сторінках чергового Семенкового футуристичного починання «Семафор у майбутнє» прізвище Терещенка з'являється серед підписантів спільної декларації українських панфутуристів, які твердили, що мистецтво є пережитком минулого, футуризація мистецтва — загибеллю мистецтва, а панфутуризм — ліквідацією мистецтва, смертю мистецтва. У цьому часописі Терещенко також опублікував два декларативні тексти. Перший — продовження маніфесту «Мистецтво дійства», який звався так само і містив уточнення в дужках: «Будова й методи роботи». А другий — «Минуле та сучасне мистецтва дійства» — є фактично описом його шляху і мистецької позиції як театрального футуриста, з акцентом на суперечностях із Лесем Курбасом та рекламою власних постановок. Оприлюднені Терещенком маніфести і стали фундаментальним підґрунтям футуристичного театрального колективу — театру ім. Гната Михайличенка.

Сценарну основу перших двох вистав цього театру, здійснених як колективні дійства під керівництвом Терещенка, склали поезії авангардистів. Зокрема композиція «Перший Будинок Нового світу» створювалася на основі віршів П. Тичини «Плуг», «На майдані», «Псалом залізу», поезій В. Еллана-Блакитного, В. Чумака, В. Сосюри, М. Семенка, а також низки епізодів із драми Е. Верхарна «Зорі». Сценограф вистави Анатоль Петрицький розробив для неї лаконічно-абстрактні костюми та сценічне оформлення у криваво-червоних кольорах, а композитор-авангардист Анатолій Буцький написав музику, що її виконував симфонічний оркестр під його диригуванням.

Наступна вистава «Небо горить» 1921 року, лібрето якої разом зі статтями Терещенка було видруковано окремою брошурою видавництвом «Golfstrom», створювалася за поезіями аспанфутівців О. Слісаренка, М. Семенка, Ґ. Шкурупія. «Вистава йшла в архаїчних убраннях, зроблених по шкіцах професора академії Меллера, без декорацій і жодної обстановки, без діалогічної дії, лише на основі ритмічного руху кількох організованих груп, що певними схематичними жестами наслідували процес фабричної, шахтарської праці, боротьби і виявляли колективні рефлекси під час повстання і перемоги… », — писав очевидець події [4]. Таким чином, завдяки колективу Терещенка до гурту театральних футуристів долучився ще один художник-авангардист Вадим Меллер, який на той момент очолював в Українській академії мистецтв майстерню театрального оформлення.

Активне входження Меллера до кола київських футуристів також не є випадковістю. Ще в 1910-ті роки він був одним із найактивніших студійців Олександри Екстер, а свої перші сценографічні ідеї успішно реалізував у співпраці з Броніславою Ніжинською в 1920–1921 роках. Для її студії Меллер розробив винятково ефектні, різнобарвні та концептуальні костюми і можна твердити, що цей сценографічний досвід став для нього точкою відліку в подальшому його розвитку як художника-авангардиста.

Крім «Небо горить» у театрі ім. Гната Михайличенка Меллер оформив масштабну виставу «Карнавал» за п'єсою Р. Роллана «Лілюлі» (переклад Ю. Яновського), яку 8 вересня 1923 року показали на сцені Київської опери в супроводі музики Михайла Вериківського. «Відкинуто психологізм, — писав про "Карнавал" критик, — і його замінив трюкізм, збудований на прекрасній бездоганній техніці. Замість "переживання" висунуто "положення". Замість внутрішньої "глибини" подано несподіваність, що межує з цирком. Сюжет — як логічна будова дійства відкинуто, дійство складається з моментів, зв'язаних з рухом, а не зростанням фабули. Скасовано героїв і героїнь. В основу дійства покладено рух, якого здебільшого взято з виробничих процесів. Це походження руху — доцільність — заступає відкинуту оцінку естетичної краси. Центр дійства не особи, а юрба — колектив — групи» [7, с. 166].

Поданий опис спектаклю, а також картина Вадима Меллера «Карнавал» свідчать, що ідеї футуристської Серати знайшли свій відбиток у спектаклі Марка Терещенка. Дійсно, «Карнавал» був політизованим фрагментарним дійством естрадного типу, де чимало епізодів будувалося лише на танцювальних елементах і пластиці. «Танок в третій картині — технічно переданий прекрасно — занадто йде легко, в тоні беззмістовного балету», — зазначав рецензент [16]. Крім того, як свідчать фото з вистави, гостра сатира на релігійність тут здійснювалася у гротесковому дусі, з використанням великої кількості циркових акробатичних номерів, гімнастичних вправ та клоунади.

Окрім Марка Терещенка, осередок революційного футуристичного театру створив ще один учень Леся Курбаса — режисер-лаборант МОБу Гліб Затворницький. Очевидно, що організація ним групи монтажу дії, яка функціонувала як підвідділ театральної секції «Агітмайстерні ім. 1-го травня» (скорочено Агмас), відбувалася відповідно до задекларованої співпраці футуристів і березільців. Програмною метою Агмасу було об'єднання митців довкола Семенкового Аспанфуту й Комункульту (Асоціація робітників комуністичної культури — АсКК) — фундації, члени якої акумулювали свої зусилля саме в театрі [5]. Відповідно, Агмас гуртував всіх охочих до творчості нового «переходового мистецтва» панфутуристів, що й було продемонстровано в агіт-масовій виставі «МОДР»[1] [1]. Серед інших робіт театру колективне антирелігійне дійство «Нью-йоркський Іскаріот» та соціальна хроніка «Нетерпимість» у трьох частинах «Терор», «Залізна п'ята», «Червона смерть», до оформлення яких долучився член макетної майстерні МОБу під орудою Меллера, березілець Валентин Шкляїв [3].

1924 року в Києві під керівництвом Олексія Каплера виник ще один осередок театрального футуризму — «Агіт-Театр Комункульту». У зв'язку з цим не можна не згадати про те, що Каплер, згодом відомий кінематографіст, на початку своєї творчої кар'єри також був причетний до лялькарського мистецтва. Ще 1919 року він і його друзі Георгій Козінцев та Сергій Юткевич організували невеличкий театр «Арлекін», чиї спектаклі містили чимало естрадних ескапад. У популярному балаганному шоу діяли чотири клоуни, Шарлатан, Поет і Торговка, причому роль останньої виконувала студійка Ніжинської Олена Кривинська, яка потім стала художницею МОБу.

За спогадами Миколи Бажана, «Агіт-Театр Комункульту» підтримав безпосередньо Михайль Семенко. «Каплер поставив п'єсу — не пам'ятаю чию, певне, якогось американського автора — про загибель підводного човна. На сцені була суцільна тьма, і тільки червоними жаринками цигарок (у підводному човні?) позначалися мізансцени дійових осіб, що вимовляли штучними, приглушеними голосами уривчасті й логічно не пов'язані репліки. Здається, вистави Люсиного[2] театру так і закінчилися цією прем'єрою», — свідчив Бажан [2, с. 13]. Утім, з преси відомо, що крім згаданої п'єси в «Агіт-Театр Комункульту» в футуристському дусі деконструкції–конструкції ставилися ще політичні агітаційні вистави «Геть руки від Китаю» та «Чуєш, Москва?».

Назагал треба відзначити, що політизованість українських панфутуристів, яка повною мірою виявилася в 1921–1924 роках, не завадила вітчизняному театральному футуризму розвиватися в кабаретному, гротесковому дусі, тобто відповідно до настанов Томазо Марінетті й практики Серати. І найпослідовніше та найдовше цю кабаретно-естрадну тенденцію підтримував Анатоль Петрицький, який після повернення в Україну 1923 року став реалізувати свої футуристські ідеї спочатку у виставах драматичного театру, а потім в оперних та балетних спектаклях.

Показовою щодо відкритості тогочасного українського театру до найрадикальніших починань та здатності реалізувати найхимерніші футуристичні фантазії стала вистава «Вій» театру ім. І. Франка. Це була інсценізація Марка Кропивницького повісті Миколи Гоголя, яку істотно переробив Остап Вишня, здійснена 1925 року Гнатом Юрою у сценічному оформленні Анатоля Петрицького. При цьому музичний гротеск Остапа Вишні в жодному разі не позиціонувався як футуристичний твір, а був лише популярною на той час ексцентричною пародією на традиційний український театр з багатьма актуальними алюзіями.

[1] МОДР — абревіатура, скорочена назва Міжнародного товариства допомоги революціонерам.

[2] Люся — так ласкаво називали друзі Олексія Каплера.

Критика поставилася до цього шаленого експерименту неоднозначно, відзначивши режисерські хиби Гната Юри та неймовірно барвисту й винахідливу сценографію. «“Вивозить” “Вія” — художник Петрицький та співробітники, що грають бурсаків. Петрицький знає й відчуває театр, як мало хто з сучасних художників. Кольори убрань перекупок так несподівано яскраві, що їх сприймаєш якось по-гурманському — чуєш, здається, їх соняшний запах та ніби особливий присмак. Вдале, по-театральному живе й річеве (не конструктивне) оформлення сцени, що уявляє базар з театром-вертепом, відьмине подвір’я, озеро “Лісової пісні” та покої сотника; не вдався художникові ні в костюмах, ні в оформленні Марс» [15].

Епізод, що його рецензент вважав невдалим, насправді був футуристичною сценою на Марсі, куди потрапляє Хома Брут. Про винахідливість та відповідність засадам синтетичного театру цієї сцени красномовно свідчать враження учнів Леся Курбаса Павла Берези-Кудрицького і Фавста Лопатинського. Побувавши на прем’єрі «Вія» в Харкові, вони захоплено оповідали: «Коли відьма сідає на Хому і вони збираються відлітати, спускається екран. Видно, що вони летять на шнурку і бовтаються на ньому. З’являється куля, яка має означати планету Марс. Машинерія сцени поставлена чудово. Зникає екран, на сцені зовсім інша конструкція. Стоїть великий кут зі сходами і на конструкції чоловік двадцять — двадцять п’ять марсіан. Костюми шикарні, дорогі, схожі на костюми з “Аеліти”. Сценка на Марсі продовжується хвилини три, не більше. І на це витрачено величезну суму грошей. Знову спускається екран, знову вони летять на землю, знову на екрані величезна морда, підіймається екран, на сцені — третя конструкція: величезна тарілка, круглий блат діаметром вісім-десять метрів із написом “Озеро з «Лісової пісні»”. Стоять коло нього мавки і водяник» [14, с. 402].

Крім професійного опису, що дає уявлення про особливості постановки, важливою є невипадкова згадка про знамениту кінострічку Якова Протазанова «Аеліта» — екранізацію фантастичного роману Олексія Толстого, яка вийшла на екрани 1924 року. Нагадаємо, що ключові події фільму відбуваються саме на Марсі і, власне, завдяки костюмам Олександри Екстер марсіанські сцени виглядали неймовірно ефектно та магічно впливали на глядача. Очевидно, Остап Вишня надихався літературним, а Анатоль Петрицький — кінематографічним образом Марсу.

Усе це підсилювалося метафоричним значенням польоту на червону планету, який для пересічної людини середини 1920-х років сприймався як показово утопічна мрія. Саме тому появу українців на Марсі у виставі «Вій» можна розглядати як символічне втілення мрії, і це вказувало на їхню спрямованість у майбутнє, завзятість та окриленість. Ймовірніше за все, у свідомості українського творчого загалу навіть назва червоної планети була знаком утопії, адже недаремно київське літературне об’єднання з примітивною назвою «Ланка» 1926 року перейменувалося на претензійне «МАРС» (Майстерня революційного слова).

Утім, футуристичний ескіз польоту на Марс, створений передовсім майстерним сценографом Анатолем Петрицьким, продовження у подальшій діяльності театру ім. І. Франка не мав. На кінець 1920-х років цей колектив повернувся до побутових сценічних форм, як, власне, Хома Брут повернувся до традиційного українського життя-буття на Полісся, що у «Вії» відтворювалося через пародіювання сцени з вистави «Лісова пісня» того ж театру ім. І. Франка в режисурі Є. Коханенка.

Надалі свої футуристичні фантазії Анатоль Петрицький реалізовував переважно в оперних та балетних спектаклях. Обійнявши посаду головного художника Харківської опери, він та інші сценографи розробляли авангардистське сценічне оформлення, що стало одним із найяскравіших явищ театрального життя України другої половини 1920-х — початку 1930-х років. Показовими у цьому сенсі є харківські вистави «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф’єва (1926, режисер Й. Лапицький, оформлення О. Хвостенка-Хвостова, нездійснена), «Принцеса Турандот» Д. Пуччіні (1928, дир. А. Маргулян, реж. Л. Лабер, худ. А. Петрицький) та «Князь Ігор» О. Бородіна (1929, дир. А. Маргулян, реж. М. Фореггер, худ. А. Петрицький).

Відмінні за своєю стилістикою твори, що належали до різних музичних епох, завдяки режисерським концепціям та сценографічним рішенням набрали футуристичного характеру. А спільним об’єднавчим моментом, що надавав їм футуристичного забарвлення, стала казковість. Адже три згадані вистави були не чим іншим, як притчами про неземне життя, що красномовно відтворювалося на футуристичних ескізах Петрицького і Хвостенка-Хвостова, де зображены фантастичні істоти та неймовірні за колоритом пейзажі.

Крім того, всупереч популярній на тогочасній російській сцені психологізації опер, режисери в Україні вдавалися до показової фантасмагорійності опер, де головним було бажання втекти від сірої реальності. Власне тому навіть змістовно занурені в минуле опери, як, наприклад, «Князь Ігор», поза законами лінійного часу завдяки казковості проєктувалися у майбутнє. Все це дозволило Анатолю Петрицькому і Олександру Хвостенку-Хвостову перетворити доволі консервативний оперний жанр на справжній футуристський Дивовижний театр.

Менше з тим, згодом фантазійність і відстороненість від реальності поступилася на оперній сцені спектаклям з актуальними на той час концепціями урбанізму та індустріалізації, ідеологічно близькими футуристам. Так, 1929 року в Києві представили найсучаснішу оперу молодого австрійського композитора Ернста Кшенека «Джонні награє» (дир. Л. Брагінський, реж. М. Дисковський, худ. О. Хвостенко-Хвостов). Постановник цього спектаклю вибудовував дію динамічно, рвучко, наче покадрово, а виконавці представляли своїх героїв плакатно-яскравими, акцентуючи їхні риси промовистою пластикою, гримом. Футуристичне оформлення мало діяти, за словами Хвостенка-Хвостова, через «рухомі кольористичні площини-характеристики»,

що акцентували, посилювали драматичну дію й обмежували, звужували та одночасно розширювали сценічний простір. Відповідно, замість мальованих задників Хвостенко-Хвостов спорудив багатоповерхові конструкції, розмістивши на сцені й над нею щось подібне на літальні апарати та місяцеходи, а також прикрасив усе це агресивною ілюмінацією.

Стереоскопічна сценографія, яка акумулювала чимало кінетичних прийомів та механічних елементів, перетворювала українські музичні постави на видовища фантастичні, спрямовані у незвідане прийдешнє. «П'ятилітка прагне індустріалізації, — писав Анатоль Петрицький, намагаючись бути співзвучним ідеологемам часу, — зміна складних процесів виробництва й економіки істотно змінить форми побуту, мистецтва… виразом нашого часу є конструкція і механізація, тобто та ж характеристика, що її мають усі галузі життя, механізація дає підвалини новому будівництву, новій роботі, новим накопиченням і новому побутові, нові джерела для найсміливіших ідей і форм» [13, с. 40].

У зв'язку з цим, показ індустріалізації став одним із кульмінаційних епізодів балету «Футболіст» В. Оранського, поставленого Миколою Фореггером у Харкові 1930 року в оформленні Анатоля Петрицького. При всьому скептичному ставленні мистецького загалу до цього заідеологізованого твору, об'єднання футуристів «Нова генерація» демонстративно підтримувало «Футболіст». На сторінках журналу з однойменною назвою друкували світлини вистави, де на сцені височіли залізні башти-ферми, що утворювали основу величезного мосту. Таку сценографію можна вважати промовистою реалізацією футуристичної образності, базованої на культі машинізації та індустріалізації.

Висновки. Цілком очевидно, що цей культ повною мірою відповідав пропагандистським завданням радянської влади, яка використовувала Михайля Семенка і підпорядковану йому «Нову генерацію» в своїх агітаційних цілях. З іншого боку, сам Семенко цьому не опирався, а з усією затятістю підігрував владним директивам, чимдуж критикуючи на сторінках «Нової генерації» Леся Курбаса та називаючи «Березіль» міщанським театром. Назагал поет-футурист проповідував ті ж гасла, що їх проголошував Марінетті, згодом використавши їх для обґрунтування фашизму. І приблизно так само на початку 1930-х років робив Михайль Семенко, рекламуючи на сторінках «Нової генерації» «Диктатуру» І. Микитенка в режисурі Г. Юри й оформленні Г. Цапка у театрі ім. І. Франка — побутову, далеку від авангардної образності виставу, яка чітко проповідувала диктатуру радянської влади.

Таку саму потужну підтримку зі сторони Семенка отримували і тогочасні спектаклі Марка Терещенка, що їх можна вважати яскравими прикладами войовничої радянської пропаганди. Тобто з початку 1930-х років ідеологи радянського тоталітаризму певною мірою використовували футуристичні гасла, що вказує на спорідненість цього з тим, що футуристські інвективи ставали базовими для італійського фашизму. В цьому сенсі мистецько-пропагандистська діяльність Михайля Семенка і його найближчого оточення ще вимагає глибинних досліджень. У той же час мистецьку діяльність Анатоля Петрицького і Марка Терещенка — заручників своїх художніх мрій і складних мистецько-політичних процесів, які захопилися футуризмом в ранні двадцяті і щиро вірили в продуктивність його естетичної доктрини, — варто розглядати саме в контексті футуристської концепції Синтетичного, Дивовижного театру, якої вони намагалися щиро дотримуватися.

Література

1. Асоціація Комункультовців (панфутуристів) // Червоний шлях. 1924. № 4/5. С. 279.

2. Бажан М. Майстер залізної троянди. Пам'яті Юрія Яновського // Лист у вічність: Спогади про Юрія Яновського. Київ: Дніпро, 1980. С. 3–61.

3. В агіттеатрі Комункульту // Більшовик [К.]. 1924. 4 листоп.

4. Д. Театр. «Небо горить» // Вісті [Х.]. 1922. 21 лип.

5. Затворницький Г. «Комункульт» // Барикади театру. 1924. № 4/5. С. 16.

6. Маринетти Ф. Т. Музик-Холл. Футуристический манифест // Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов Маринетти. Боччьони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сент-Пуанъ. Москва: Типография русского товарищества, 1914. С. 72–77.

7. Меженко Ю. Театр Михайличенківців // Червоний шлях. 1923. № 9. С. 163–166.

8. О. Б. Михайль Семенко. Пан-футурист // Барикади театру. 1923. № 1. С. 5.

9. О. Інсценізація «Гайдамаків» // Вісти Губернського Революційного Комітету [К.]. 1920. 3 лип.

10. Семенко М. Вибрані твори. Київ: Смолоскип, 2010. 686 с.

References

1. Asotsiatsiia Komunkultovtsiv (panfuturystiv) (1924). [Comuncult association (panfuturists)]. *Chervonyi shliakh, 4/5*, 279.

2. Bazhan, M. (1980). Maister zaliznoi troiandy. Pamiati Yuriia Yanovskoho [The master of iron rose. In memoriam of Yuriy Yanovskyi]. In *Lyst u vichnist: Spohady pro Yuriia Yanovskoho* (pp. 3–61). Kyiv: Dnipro.

3. V ahitteatri Komunkultu (1924, November 4). [In the propaganda theatre of Comuncult]. *Bilshovyk*.

4. D. (1922, November 21). Teatr. "Nebo horyt" [Theatre. "The shy is on fire"]. *Visti*.

5. Zatvornytskyi, H. (1924). Komunkult [Comuncult]. *Barykady teatru, 4/5*, 16.

6. Marinetti, F. T. (1914). Muzik-Holl. Futuristicheskiy manifest [The futurist manifesto]. In *Manifestyi italyanskogo futurizma. Sobranie manifestov Marinetti. Bochchoni, Karra, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Sent-Puan* (pp. 72–77). Moscow: Tipografiya russkogo tovarischestva.

7. Mezhenko, Yu. (1923). Teatr Mykhailychenkivtsiv [The theatre of Mykhailichenko followers]. *Chervonyi shliakh, 9*, 163–166.

8. O. B. (1923). Mykhail Semenko. Pan-futuryst [Mykhail Semenko. The panfuturist]. *Barykady teatru, 1*, 5.

9. O. (1920, July 3). Instsenizatsiia "Haidamakiv" [*Haidamaky* staging]. *Visty Hubernskoho Revoliutsiinoho Komitetu*.

11. Сулима М. Лесь Курбас і Михайль Семенко // Курбасівські читання. 2007. № 2. С. 118–132.

12. Терещенко М. Мистецтво дійства. Київ: Державне вид-во, 1921. 15 с.

13. Петрицький А. Оформлення сцени сучасного театру // Нова генерація. 1930. № 1. С. 40–42.

14. Протоколи засідання режисерського штабу «Березоля» 1925 рік: Протокол № 20 // Курбас Л. Філософія театру / упор. М. Лабінський. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.

15. Чужий І. «Вій». Театр ім. Франка в Харкові // Знання. 1925. № 17. С. 20.

16. Я. С. [Яків Савченко]. «Карнавал» // Більшовик [К.]. 1923. 23 верес.

17. Kellen C. S. Futurism and Propaganda: Manifestos, Theatres and Magazines. Dissertation of Doctor Philosophy. Chapel Hill, 2016.

10. Semenko, M. (2010). *Vybrani tvory* [Selected works]. Kyiv: Smoloskyp.

11. Sulyma, M. (2007). Les Kurbas i Mykhail Semenko [Les Kurbas and Mykhail Semenko]. *Kurbasivski chytannia, 2*, 118–132.

12. Tereshchenko, M. (1921). *Mystetstvo diistva* [The art of drama]. Kyiv: Derzhavne vyd-vo.

13. Petrytskyi, A. (1930). Oformlennia stseny suchasnoho teatru [Stage design of modern theatre]. *Nova heneratsiia, 1*, 40–42.

14. Protokoly zasidannia rezhyserskoho shtabu "Berezolia" 1925 rik: Protokol No. 20 (2001) [The protocol of the meeting of the directorial board]. In Kurbas L. *Filosofiia teatru*, ed. by M. Labinskyi. Kyiv: Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy."

15. Chuzhyi, I. (1925). "Vii". Teatr im. Franka v Kharkovi [*Viy*. Ivan Franko Theatre in Kharkiv]. *Znannia, 17*, 20.

16. Ya. S. [Yakiv Savchenko] (1923, September 23). "Karnaval" ["Carnival"]. *Bilshovyk* [K.].

17. Kellen, C. S. (2016). *Futurism and Propaganda: Manifestos, Theatres and Magazines* [Dissertation of Doctor Philosophy, University of North Carolina].

Veselovska H.

Futurist Theatre in the Art and Political Space of Ukraine

Abstract. The paper examines the origins and artistic practice of futuristic theatre in Ukraine during the 1910s and 1920s. Aesthetic postulates of the Italian futuristic theatre as compared to theatrical manifestos of Ukrainian futurists were analyzed. The study allows to draw a circle of artistic personalities involved in futuristic experiments in Ukraine and abroad, whose creative activity was interconnected and who considerably influenced each other. Also discussed are eloquent examples of Ukrainian futuristic performances of such various genres as performative action, dramatic, opera and ballet performances. Particular attention is paid to the futurists' engagement in politics and the negative consequences of their opportunistic approach to artistic processes.

Keywords: futurism, theatre, manifesto, engagement in politics.

Стаття надійшла до редакції 17.02.2022