

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ
КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ
І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО
Кафедра театрознавства

Реєстраційний номер _____
Дата «__» _____ 2024 р.

Мисник Юлія Дмитрівна

**«ЕДІП ЦАР» СОФОКЛА В КОНТЕКСТІ СЦЕНІЧНОЇ ПРАКТИКИ
ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Кваліфікаційна робота бакалавра

Спеціальність 026 – Сценічне мистецтво
(спеціалізація «Театрознавство»)

Допущено до захисту:
завідувач кафедри театрознавства
докт. мист., проф.
Владимирова Н. В.

Науковий керівник:
докт. мист., проф.
Владимирова Н. В.

Київ – 2024

Зміст

Вступ	3
Розділ I Трагедія Софокла «Цар Едіп» та її характеристика у «Поетиці» Аристотеля	9
Розділ II Європейський досвід постановки трагедії Софокла	
II.I. Особливості сценічного втілення образу Едіпа Ж. Муне-Сюллі	19
II. II. Режисерська концепція трагедії Макса Райнгардта	25
Розділ III Знакові постановки трагедії Софокла «Цар Едіп» на сцені українського театру	
III.I. Входження у досвід: осмислення античного твору Л. Курбасом	30
III.II. Особливості сценічного прочитання «Царя Едіпа» на київській сцені Р. Стуруа	37
III.III. Контраверсійне рішення образу Едіпа Д. Петросяном	41
Висновки	46
Список використаних джерел	50

Вступ

Актуальність дослідження. Історія та розвиток українського театру, як і багатьох країн світу, суголосні з державотворним процесом та соціокультурним життям суспільства. Театр у цьому процесі акумулює у собі досвід минулих століть, виступає відзеркаленням сьогодення, передвісником прийдешніх подій, інструментом у дослідженнях, лакмусовим папірцем конфліктних ситуацій, трибуною, з якої можуть бути виголошені соціальні зміни.

Аналіз окремих історичних періодів засвідчив, що доволі часто за відсутності національного лідера у державі, або ситуації невизначеності її подальшого стратегічного розвитку, в театральній культурі спостерігається звернення до однієї із найбільш значущих античних трагедій – «Цар Едіп» Софокла. Нагадаємо, що в цій трагедії по особливому виразно проступають не стільки соціально-політичні проблеми, скільки внутрішні пошуки особистості та тема неминучої долі — фатуму.

Ще на початку ХХ століття чималий резонанс серед театралів найбільш крупних міст України – Києва, Харкова та Одеси спричинила гастрольна вистава «Цара Едіпа» Софокла німецького режисера М. Райнгардта. А в контексті розвитку української театральної культури першим досвідом постановки софоклівської трагедії стала вистава Леся Курбаса на сцені Молодого театру «Едіп-цар» 1918 року.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття на сценах провідних академічних київських театрів відбулася декілька «етапних» постановок за трагедією Софокла «Цар Едіп», а саме: у Національному академічному драматичному театрі ім. Івана Франка (режисер Роберт Стуруа, 2003 року) та у Київському академічному драматичному театрі на Подолі (режисер Давид Петросян, 2022 року).

Кожна із зазначених вистав, завдяки концептуальному режисерському баченню, що, безсумнівно, спиралося й на сценографічне та музичне оформлення, майстерності акторів, ставала винятковим мистецьким явищем, на якому була зосереджена увага, як професійних критиків і журналістів, так і пересічного глядача.

Перед тим, як розглянути основні концептуальні режисерські рішення постановки трагедії Софокла у європейському просторі, вважаємо за доцільне зупинитися на тлумаченні термінологічного визначення самого поняття концепції. Пам'ятаючи, що театр — синтетичне колективне мистецтво, де у створенні художнього продукту задіяні всі інші види мистецтва, а уявлення про кінцевий результат та шляхи його досягнення народжуються під час роботи над виставою, висловимо думку, що концепція сценічного твору зазвичай будується на розумінні кінцевого результату, який буде досягнений за допомоги усіх учасників процесу. На розумінні режисерської ідеї, акторської гри, сценографічного та музичного оформлення, загальної стилістики вистави.

Наведемо окремі визначення та трактування цього терміну, що розповсюджені у гуманітаристиці. «Концепція» (від лат. *conceptio* – осягати, сприймати) – система поглядів, понять про ті чи інші явища або процеси, спосіб їхнього розуміння, тлумачення; основна ідея будь-якої теорії, головний задум; ідея чи план нового, оригінального розуміння; конструктивний принцип художньої, технічної та інших видів діяльності» [33].

«Структура концепції включає: ключові ідеї; систему їх аргументації; простір і час, у межах яких функціонують висунуті положення тощо. <...> Найпоширеніші концепції сценічного мистецтва йдуть від античності і «Поетики» Аристотеля» [30 с. 75], вказує ще один автор.

Зауважимо, що робота актора передбачає вибудовування власної концепції щодо художнього образу. Такий процес потребує всебічного розуміння персонажа та його ідейного наповнення, що розкривається через

художній образ, розуміння, що саме він має втілювати. Важливе і розуміння конфліктів між персонажами, їхні переживання, характери, соціальний статус. Усвідомлення цих чинників допомагає під час втілення сценічного образу, виправдати його вчинки, дії, рухи.

Ще донедавна, а саме – в середині ХХ століття поняття концепції мало негативне забарвлення, що, насамперед, було пов'язане з діяльністю режисера. Представників цієї професії часто звинувачували у формалізмі, дотриманні лише зовнішньої форми на шкоду виявленню внутрішніх конфліктів. Проте, не зважати на концептуальні режисерські рішення, уникати визначення загальної концепції вистави просто не можливо. Вважаємо, що саме вона, не зважаючи на те, що часто навіть може змінюватися у ході роботи над виставою, слугує своєрідним орієнтиром досягнення мети. Концепція потрібна й для того, щоб ідеї і меседжі у театральному (і не тільки) мистецтві доносились зрозуміло, виправдано і сучасною мовою.

Драматичні твори потребують актуалізації — «адаптація тексту старої драми через її осучаснення, з урахуванням нової театральної ситуації» [29 с. 85]. В сучасному театрі концепція не є «шкідливою». Як драматичний текст може адаптовуватись до режисерської концепції, так і концепція може вибудовуватись навколо драматичного (або прозового) тексту. Це все є режисерський задум — «образне уявлення режисера про зміст і форму майбутньої вистави. Як частина постановочного плану містить такі компоненти: трактування драматичного твору — надзавдання і наскрізна дія майбутньої вистави; образ вистави — метафора основної дії вистави; єдиний режисерський прийом; жанр вистави; композиція вистави — режисерські епізоди (їхня назва, зміст, атмосфера, темпоритм, завдання й дії персонажів); режисерські акценти; характеристики персонажів» [29 с. 234].

На межі ХІХ-ХХ століть у різних європейських країнах починають з'являтися експериментальні театральні колективи, де особливо чітко

прочитується концептуальне режисерське рішення того чи іншого драматичного твору. Це пояснювалося тим, що поява нової драми потребувала й новаторських форм її втілення – новітню акторську пластику, сценографічне і музичне оформлення. Зміна парадигми призводить до зміни концепції театру та остаточного утвердження професії режисера – творчої особистості, яка повинна об'єднати всі елементи постановки. А одним із найбільш важливих завдань режисера стає вироблення і втілення концептуального бачення рішенням вистави. Як зазначено у праці одного із сучасних дослідників, режисерський задум переростає в його «образне уявлення про зміст і форму майбутньої вистави» [29 с. 234].

Повертаючись до тих сценічних творів, які були здійснені на сцені українського театру і, які ми обрали для аналізу, вважаємо за необхідне підкреслити той факт, що важливим аспектом у їхньому осмисленні є те, що звернення до тексту трагедії Софокла відбувається в умовах глибокої соціально-політичної кризи країни, чи навіть втрати її державності. Трагічні події супроводжували постановку трагедії Софокла Л. Курбасом, за півтори роки після прем'єри вистави Роберта Стурра в Україні, на тлі громадянського невдоволення через фальсифікацію виборів, відбувається «Помаранчева революція». Прем'єра вистави Давида Петросяна мала відбутися в лютому 2022 року, проте цьому завадило повномасштабне вторгнення росії в Україну, показ вистави був перенесений на грудень того ж року.

Всі ці вистави є надбанням української театральної культури, проте комплексного аналізу з окресленням, як їхніх особливостей, так і врахуванням суспільно-політичного та історичного контексту, в якому вони були здійснені, не було проведено.

Об'єктом дослідження є західноєвропейські та українські постановки трагедії «Цар Едіп».

Предметом – концептуальні особливості режисерського рішення.

Мета дослідження — виявити та сформулювати концептуальні особливості режисерського бачення трагедії Софокла «Цар Едіп» на сцені українського театру в контексті досвіду європейської театральної культури.

Реалізація поставленої мети досягатиметься шляхом виконання наступних **завдань**:

- проаналізувати драматичний текст з точки зору теорії драми;
- висвітлити історичний і суспільно-політичний контекст часу у який були поставлені вистави;
- критично проаналізувати низку вистав, що були здійснені на європейській та українській сцені;
- окреслити та сформулювати особливості режисерських та сценографічних концепцій вистав;

Методи дослідження, що були застосовані у роботі:

- емпіричний — збір інформації та артефактів, за допомогою яких здійснювалася реконструкція вистав;
- історичний — при зверненні до історичних постановок і впливу часу на трактування античного тексту;
- аналітично-критичний — виокремлення особливостей, що вказують на концепцію вистав.

Наукова новизна бакалаврської роботи полягає у тому, що вперше здійснено послідовний критичний аналіз українських вистав за трагедією Софокла з урахуванням як їхніх концептуальних особливостей, так й того історичного контексту, в якому вони існували або існують.

Хронологічні межі дослідження зумовлено зверненням української театральної культури до трагедії Софокла, яке має відлік з початку ХХ століття і триває дотепер. У дипломну роботу увійшов також матеріал про окремі постановки зарубіжних митців, що дозволяє підкреслити та увиразнити значущість українських вистав у контексті європейського театрального процесу.

Теоретичну базу дослідження складають наукові статті, дисертаційні роботи, публіцистичні твори та монографії таких науковців, як Г. Веселовська, Н. Владимірова, М. Гринишина, О. Клековкін, Б. Козак та інших.

Джерельною базою є театральні-критичні публікації на сторінках періодичних професійних мистецьких видань, мемуари, записи вистав, інтерв'ю з акторами та режисерами, фотографії з вистав, а також фотосесії акторів у костюмах з архівів та театрів.

Структура дослідження складається зі вступу, трьох розділів з підрозділами, висновків та списку використаних джерел.

Розділ I Трагедія Софокла «Цар Едіп» та її характеристика у «Поетиці» Аристотеля

На початку вважаємо за доцільне нагадати, що перша літературна драма з'явилася в архаїчний період розвитку давньогрецької держави і пов'язана з іменами поетів Феспіда, Аріона, Фрініха. Втім, в цей час перевагу мали епос та лірика, а також філософська проза. Справжній розквіт драми та інших жанрів літератури відбувається у класичний період. Пов'язано це з економічним розвитком та розквітом культури, а також новим політичним устроєм — встановленням демократії, що передбачала публічне відстоювання думки. Відбувається розвиток наук, зокрема філософії, яка займається питанням визначення місця людини у світі. Фундатором поняттєво-категоріального апарату філософії та трактату, як жанру філософської літератури, вважають Аристотеля. В своїй «Поетиці», написаній між 336 і 322 рр до н. е., мислитель виклав естетичні концепції античного світу, диференціював різні теоретичні і літературні категорії, як наприклад, поділ поезії на три окремі жанри: епос, лірику та драму. Драму Аристотель досліджує як жанр у літературі і театрі і характеризує її основні форми: трагедію і комедію та механізм їхнього впливу на глядача.

Перш за все, Аристотель зазначає, що мистецтво за своєю природою є наслідуванням, перейняттям людиною ознак, які властиві іншим істотам або людям. І дає цьому явищу визначення — *mimesis* (з грецької «наслідувати», з латини «імітувати»).

Природу комедії Аристотель визначає як імпровізаційну, яка народилася з фалічних пісень і потрапила до Греції з Сицилії. «Комедія, <...>, є зображення всього порівняно поганого в людині, але вади відтворюються не в усій повноті, а лише в тій мірі, в якій смішне є частиною неподобного; бо смішне — це яка-небудь помилка або неподобство, тільки не

шкідливе і не згубне. Так, наприклад, комічна маска є щось неподобне і потворне, але без виразу страждання» [12 с. 46].

Трагедію, на відміну від комедії, було прийнято вважати, вищою формою театру, через те, що вона більш глибоко апелювала до людських почуттів і викликала сильні переживання. Трансформувалась трагедія з дифірамбів. Її метою (так само, як і комедії) було «очистити» душу. І, якщо вдавалось досягти цього відчуття, то спостерігався такий стан, що отримав назву — катарсис (грец. *katharsis*, *kathakois*, *katharmos* — пророцтво, цілительство, очищення) [29 с. 273]. «Трагедія є відтворення прикрашеною мовою (причому кожна частина має саме їй властиві прикраси) важливої і закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань. <...> трагедія є відтворення дії, а діють ті або інші особи, які обов'язково мають певні властивості характеру і мислення»,— вважав Аристотель. І далі: <...> трагедія є відтворення не людей, а подій та життя, щастя і нещастя. А щастя і нещастя полягають в дії, і мета трагедії — дії людей, а не їх властивості. За своїм характером люди бувають такі чи інші, а в залежності від подій бувають щасливі чи навпаки» [12 с. 47-48]. Філософ також виокремлює головні ознаки трагедії: « <...> в кожній трагедії повинно бути шість складових елементів, що від них залежить, якою саме буде трагедія. Ці елементи — фабула, характери, мислення, сценічна обстановка, спосіб вислову і музична композиція» [12 с. 48]. В наведеній цитаті термін фабула вживається у значенні послідовного викладу подієвого ряду, драматичної основи, міфу.

Існують цілі цикли античних міфів, що заклали уявлення про модель світу. Науковці виділяють декілька їхніх основних циклів: троянський, фіванський, та про аргонавтів. У троянському циклі викладені оповідки про події у місті Троя, їхніми головними героями виступають Пелей, Федіта, Паріс, Єлена — донька Зевса і Леди, Менелай, Ахілл. Тут порушуються проблеми важливості людського життя, відданості, кохання та героїзму.

Фіванський цикл — це серія з чотирьох епічних оповідей, які не збереглися до нашого часу, про місто Фіви та долю його правителя – Едіпа. Головними проблемами, порушеними у цьому циклі є: людська доля, милосердя, сім'я та релігія. Міфи про аргонавтів прийнято вважати відображенням ранньої грецької колонізації. «Первісно міф вважався літературним або мистецьким джерелом, міфічною історією <...>, до якого зверталися драматурги, пишучи трагедії, – вказує сучасний французький дослідник П. Паві. «Міфи безперервно міняли й комбінували. Старогрецькі драматурги черпали в них мотиви і теми для нового використання» [41 с. 257].

В історії класичної Греції є три найважливіші драматурги-трагіки: Есхіл, Софокл, Еврипід.

З точки зору хронології та еволюції стильових ознак Софокл (496 р. до н. е. – 406 р. до н.е.) займає місце між Есхілом та Еврипідом. Він так само, як Есхіл, удосконалював структуру драматичного твору. Ввів третього актора, збільшив хор з дванадцяти до п'ятнадцяти чоловіків. Драматург також збільшив можливості розвитку конфліктів, зробив розвиток персонажів більш динамічним і глибоким, що надало перевагу акторам, а не хором. Аристотель записує на рахунок Софокла започаткування сценографії (або тодішньої сцениграфії). До нашого часу збереглося сім трагедій Софокла, які прийнято вважати його пізнім етапом творчості: «Аякс», «Антигона», «Троянки», «Цар Едіп», «Електра», «Філоктет», «Едіп у Колоні». Три з них, а саме: «Едіп», «Едіп в Колоні» та «Антигона» належать до фіванського циклу. Проте фіванська трилогія у Софокла не є канонічною, адже три розповіді не є послідовними і мають хронологічні невідповідності. Всі три п'єси стосуються долі міста Фіви під час та після правління царя Едіпа (ще відомого як Едіп тиран, через форму правління). Софокл написав їх з достатньо великим проміжком часу, для різних театральних змагань. Відомо, що драматург отримав першу відзнаку за «Філоктет» та другу за «Царя Едіпа». Оскільки Софокл був обраний стратегом у 440 до н. е., ймовірно, це відбулося завдяки

«Антигоні», що була удостоєна першого місця. Трагедіям Софокла притаманна неминучість долі, уникнути якої просто неможливо, адже це й є, так званий, фатум або сила року. Тут вважаємо за доцільне нагадати, що античні міфи та твори наскрізно пронизані філософським вченням — телеологією, коли всі події ведуть до наперед визначеного богами результату. Дуже часто головний герой, на якого чекає та сама невідворотна, доленосна подія, хоче уникнути її і тим самим скоює ненавмисну трагічну помилку — гамартію, що змінює хід подій і запускає процес конфлікту героя з оточенням і порушенням соціальних моральних норм. Аристотель зазначав, що ця помилка не є обов'язковим художнім елементом, проте наявна у найкращих трагедіях. Трагедія «Цар Едіп» є вдалою ілюстрацією, де дотримані всі вище перераховані художні принципи.

Композиція трагедії складається з: переліку дійових осіб; прологу; пароду який у свою чергу складається зі строф і антистроф; епісодію першого; стасиму першого де так само задіяний хор і є строфи і антистрофи; епісодію другого; комосу зі строфами і антистрофами; стасиму другого зі строфами і антистрофами; епісодію третього; стасиму третього; епісодію четвертого; стасиму четвертого зі строфами і антистрофами; ексода; комосу зі строфами і антистрофами.

Структура трагедії, за визначенням Аристотеля, є класичною. В тексті п'єси пролог виступає експозицією твору, де читач знайомиться з головним героєм — Едіпом. У місті Фіви, де Едіп є правителем, панує страшна буря і моровиця. І вже у пароді, який «<...> є першим виступом цілого хору» [12], цей колективний герой – хор звертається до богів і просить їх порятувати містян від страшною згуби. Таким колективним зверненням вже з самого початку на читача навіюється відчуття жаху, яке панує у місті.

Едіп відправляє свого названого брата Креонта, який є братом його дружини – Йокасти, запитати поради у богів. Креонт, повернувшись у місто, має звістку, що їхні муки припиняться «Через вигнання або змивши кров'ю

кров, Бо кров'ю вбивства місто все обурене» [47] попереднього царя міста Фіви — Лая.

В епісодію першому Едіп звертається до містян, яким відомий вбивця Лая, і наказує їм видати його. За порадою Креонта та провідника хору він також звертається до Тіресія (сліпого віщуна), який в свою чергу вмовляє Едіпа відмовитись від розкриття особи вбивці. А на вмовляння і погрози Едіпа відповідає, що тим вбивцею є сам Едіп. На гнівні звинувачення та нападки розлюченого Едіпа Тересій додає, що, хоч Едіп і зрячий, проте не бачить правди, бо нічого не знає про власний рід і те, хто він насправді. Наостанок каже, що вбивця народжений у Фівах і для власних дітей він брат, одружений із матір'ю і вбивця власного батька.

У першому стасимі хор розмірковує над словами Тіресія, хто ж вбивця і як його варто покарати. І нагадує читачу або глядачу, що тільки боги знають всі справи смертних і від їхніх всебачучих очей нікому нікуди не дітися. І, що Едіп своїм вчинком довів містянам свою мудрість і не варто накидати на нього сумніви, поки немає прямих доказів.

В епісодії другому Креонт обурений звинуваченнями у злочинах проти Едіпа. В свою чергу, Едіп не тямлячись від люті, відкидає всі Креонтові виправдання, звинувачує у зраді і прагне його смерті. З'являється Йокаста, дружина Едіпа і заступається за брата Креонта, благаючи чоловіка повірити її братові у його невинуватість.

Комос. Хор звертається до Едіпа і просить не гніватись на Креонта, простити його, не створювати нового лиха, а шукати того, хто здійснив злочин, за який розплачуються містяни. Йокаста також запевняє Едіпа у непричетності Креонта до пророцтва. Вона згадує про процтво, яке Лаю принесли слуги Феба, про те, що за доленосних обставин той має вмерти від руки власного сина. Едіп був розтривожений цією історією, він уточнює обставини смерті Лая, дізнаючи місце та час його смерті. Дізнавшись ці подробиці, його охоплюють страшні здогадки і він починає припускати

найгірше. Саме тому Едіп просить покликати єдиного свідка тих подій — Лаєвого пастуха.

У другому стасимі Хор нагнітає обстановку тим, що каже, що віщування можуть бути хибними, правду легко приховати. А через це – шана до богів ставиться під сумнів.

У третьому епісодії прибуває гонець і сповіщає, що Поліб, якого Едіп вважав батьком, помер, і жителі Коринфу чекають коли син його стане новим правителем. Спочатку Едіп радіє, що не став батьковбивцею, проте гонець відкриває подробиці його появи у Поліба. З великим розпачем Йокаста слухає цю оповідь.

У третьому стасимі хор співає пісню на честь Едіпа та дякує Кіферону за те, що той не вбив Едіпа. Він також звертається за ласкою до Аполлона і розмірковує, хто є матір'ю Едіпа.

У четвертому епісодії у Едіпа відбувається розмова з пастухом, він дізнається, що той отримав наказ від Лая вбити власну дитину, бо боявся пророцтва богів загинути від рук сина. Коли Едіп дізнається, що пастух не зміг вбити невинне дитя, то усвідомлює, що пророцтво здійснилося.

У четвертому стасимі Хор співчуває тому, як трагічно склалась доля Едіпа. Оплакує його падіння з висоти щастя і слави до жахливих страждань. Хор наголошує та тому, яким може бути оманливим відчуття щастя, тож не варто заздрити комусь.

У ексоді відкриваються наслідки всіх гріхів, скоєних Едіпом. Йокаста не витримавши натиску таких трагічних подій, вчиняє самогубство через повішення. Едіп, знявши матір з зашморгу, виколує собі очі застібками, знятими з її одягу.

У космосі хор жаліє Едіпа і співчуває йому, а також також застерігає, що будь яке щастя може бути не тривким. Едіп розкаюється у скоєному і прагне вигнання до Коринфу де його мали вбити, щоб уникнути страшного пророцтва. Просить Креонта подбати про його дочок.

У цьому творі гамартія, або трагічна провина, помилка була здійсненна ще батьками Едіпа — царем Лаєм та його дружиною Йокастою. Таким чином розкривається фатум — наперед визначені події.

Важливо, що фабула у сюжеті викладена Софоклом не послідовно. Не останню роль у цьому відіграє попередник Софокла — Евріпід, бо у своєму доробку має сюжетно споріднену драму «Семеро проти Фів». Можна припустити, що глядач був обізнаний у злочині Лая. Через це Софокл змінює і пропонує власну точку зору відомого міфу. Лай отримує не застереження, а пророцтво власної долі. У Софоклівській трагедії глядач знайомиться з Едіпом — головним героєм в той момент, коли той вже скоїв власний доленосний злочин і несе за нього відповідальність. Тут підступність богів полягає у тому, що Едіпа не повідомили, ким є справжні його батьки, згодом він сам себе називає «проклятим богами». Дізнавшись про смерть удаваного батька, Едіп зітхає з полегшенням, адже так сильно намагався не стати його вбивцею. Зміщення акцентів Софоклом, з попередження Лая богами на пророцтво йому, розкриває головну ідею твору — кожен має нести відповідальність за власні вчинки, не зважаючи на те ким він є і, за яких обставин ці вчинки були скоєні.

Літературознавець Еміль Шнайгер інтерпретує бажання Едіпа дізнатись про своє походження, як не просту цікавість, а обов'язок правителя Фів. А сутичку, що відбувається на роздоріжжі, як самозахист Едіпа, адже той не мав попереднього умислу завдати шкоди, що означає відсутність злочину. Підкреслемо, що такий погляд є суто сучасним трактуванням трагедії Софокла і кардинально різниться від античного. От як, наприклад, мислить у цьому напрямку дослідник О. Радченко: «Відповідь на питання: «У якій *ἀμαρτία* полягає провина Едипа?» – намагалось дати німецьке Просвітництво. У листуванні німецьких письменників Ф. Ніколая (1733–1811) та Г. Е. Лессінга (1729–1781) звучать припущення про «*Neugier*» («допитливість», з якою Едип проводить розслідування) чи «*Heftigkeit*»

(«різкість», яку Едіп проявив при зустрічі з Лаєм). Такі трактування Е. Штайгер називає яскравими прикладами хибної інтерпретації, базованої на теоретичних спекуляціях, і пояснює, що «допитливість» була не помилкою Едіпа, а його обов'язком, адже він як цар прагнув з'ясувати істину і врятувати Фіви від мору, а «різкість» у ситуації на роздоріжжі взагалі можна витлумачити як перевищення самооборони, тобто через відсутність попереднього умислу не може вважатись злочином» [Staiger, 1079, с. 18–19] [43]. Загалом же літературознавець свідомо підкреслює необхідність розрізнення античного і сучасного світобачення.

Композиція твору викладена в жанрі детективу, коли спочатку ми дізнаємось про скоєний злочин, а вже потім, – яким чином і ким саме він був скоєний. Тож перипетія стається тоді, коли злочин оприлюднено (відбувається впізнавання) і виявлено винних. За перипетією слідує патетика (або пафос, патос) — тобто зображення страждань, як наприклад, коли Йокаста вчиняє самогубство, а Едіп завдає собі фізичних каліцтв. Герої завдають собі страждань, як самопокарання, які зумовлені попередніми вчинками. У цих стражданнях показується усвідомлення вчиненого, розкаяння, чим підкреслюється масштаб біди. Завдяки цьому переживанню героя і каяттю він отримує шанс на зменшення його винуватості і очищення. Коли читач або глядач стає свідком таких подій, він відчуває глибокі переживання, що є першочерговою метою трагедії. На думку Аристотеля, «<...> трагедія викликає у глядача почуття жалю та жаху і через те справляє на нього «очищаючий» (катарктичний) вплив» [12 с. 21].

В трагедії порушено багато тем, які роблять її не тільки взірцевою за Аристотелівською Поетикою, але актуальною і для сьогодення. Образ Едіпа складний і багатогранний. Він — рятівник міста, справедливий правитель, але, в той же час, геть засліплений своєю владою. Він починає сумніватися там, де немає підстав, важко сприймає поради, переконаний у своїй правоті, яка підкріплена визнанням народу. Хоча він і шляхетний чоловік, але в силу

свого характеру запальний і не розсудливий, що підштовхує його поспішних вчинків. Кожен його крок наближає до неминучої долі, посланої богами, проте він цього не знає і не хоче чути. Едіп виявляється сліпішим за сліпого. В цьому полягає антична мудрість – в розмежуванні зовнішнього і внутрішнього світів людини. Часто в житті мета полягає не в буденному, а у чомусь неосяжному, що знаходиться глибоко в нетрях душі. Щоб це досягнути, щоб досягнути своє вище призначення у цьому світі, Едіп позбавляє себе фізичного зору. Через таку метаморфозу — позбавлення матеріального він досягає смисл свого буття. З цього прикладу виходить, що людська доля неминуча, непередбачувана і часто болюча, проте це не означає, що вона не має сенсу. Ти можеш бути правителем, але все одно мати глибокі внутрішні переживання і пошуки.

Додамо, що Йокаста — не просто жертва обставин, а активна учасниця трагічних подій. Толерування вбивства — це також злочин, а покарання цьому – тяжкі випробування долі — народження дітей від власного сина, усвідомлення цього і врешті-решт – самогубство.

Пізніше любовні (еротичні) почуття (стосунки) сина до матері (або дитини будь-якої статі до одного з батьків) австрійський психолог Зигмунд Фройд сформулює як «Едіпів комплекс» і розглядатиме це явище, як універсальне для дітей у ранньому віці.

До речі, сюжети, побудовані на передбаченні богами долі людини, зустрічається в античному мистецтві досить часто, зокрема, у поемі Гомера «Іліада», де загибель Трої є заздалегідь відома, у трагедії того ж Софокла «Антигона», де цар Фів — Креонт отримує пророцтво богів про смерть власного сина.

Доволі активне звернення до античних сюжетів відбувається у часи Відродження. У творчості таких французьких митців, як П'єр Корнель, Жан Расін, Жан-Батіст Мольєр з'являються твори за античними сюжетами. Часто

дія в таких творах відбувається в античному світі, проте їхні ідеї скеровані у сучасність.

В українській літературній традиції також присутній досвід драми на античну тематику. Це, зокрема, п'єси Лесі Українки «Касандра», «Руфін і Прісцилла».

Розділ II Європейський досвід постановки трагедії Софокла

II.1. Особливості сценічного втілення образу Едіпа

Ж. Муне-Сюллі

Кінець XIX століття стає для Франції періодом значних соціально-політичних змін, спричинених різними як зовнішніми, так і внутрішніми подіями. Це, насамперед, французько-пруська війна, яка скінчилась 1871 року поразкою для Франції, а згодом – Паризька комуна, що залучила до своїх ідеалів й чимало людей мистецтва. Відлуння цих подій відчувалося у французькому суспільстві ще досить довго. Країна була поділена соціальними розбіжностями, тому їхні рефлексії розтягнулась на десятиліття.

При всіх цих катаклізмах французьке суспільство не переставало цікавитися мистецькими подіями. В цей час у літературі та живописі відроджується неоромантизм, відбувається утвердження символізму. В Парижі відкриваються і починають функціонувати театри різноманітних форм, репертуар яких дивує різножанровістю: від історичної драми до декадансу.

Театр Комеді Франсез (французькою *Comédie-Française*, *Théâtre-Français*), схвалений декретом короля Людовика XIV 1860 року, від моменту заснування втілював у собі національну традицію постановки драматичного твору. Труппа театру сформувалася з двох окремих, а саме: з труппи Мольєра, яка лишилась без наставника після його смерті, та труппи Бургундського готелю. Театр отримував значну фінансову допомогу від держави та був визнаний єдиним академічним державним театром, що робило його монополістом навіть у часи складних політичних процесів. В театрі сформувалися певні традиції, як у репертуарній політиці, так і в

організації постановочного процесу. На сцені ставили найкращі п'єси Лесажа, Реньяра, Маріво, Вольтера, Дідро, Бомарше, а також представників високої комедії та високої трагедії: Мольєра, Расіна та Корнеля. Загалом театр наслідував принципи акторської школи, сповідувані Мольєром, а згодом, розбудувавши музейну частину, став гордо називатися «будинком Мольєра». Організаційною особливістю театру стало те, що він позиціонував себе як товариство, де подальшу долю театру, а також розподіл прибутків вирішували актори-«сосьєтери». З часом колектив театру розширився, з'явилась ще одна філія Комеді Франсез — Другий французький театр, також відомий як «Одеон». Тут сформувалась акторська школа зі своїми педагогами та сценічними традиціями. Згодом при театрі була організована Консерваторія, де безкоштовно здійснювалось навчання молоді, яку почали задіювати у виставах Комеді Франсез та Одеоні. Ще однією з традицій театру був розподіл ролей за акторськими амплуа. Загальна естетика сценічного виконання залишалася у межах класицизму.

Муне Сюлі (справжнє ім'я Jean-Sully Mounet) походив з буржуазної сім'ї і мав стати адвокатом, проте вирішив йти за покликом власної душі і обрав акторство. Він закінчив паризьку консерваторію і з 1868 року почав працювати в театрі Одеон. Після повернення з війська, за допомоги майстра з консерваторії, отримує місце у трупі Комеді-Франсез. Його першою роллю стає Орест з «Андромахи» Расіна. Втілений ним образ, отримав надзвичайну прихильність і захват публіки. Критики ж відмічали надто нетрадиційну гру митця. Актор вважав, що на сцені має відмовитись від власної особистості, щоб повною мірою втілити задум ролі, що суперечило славнозвісному «Парадоксу про актора» Денні Дідро.

У 1874 році Ж. Муне-Сюллі став почесним 297-м сосьєтером Комеді-Франсез, а згодом його навіть називатимуть однією з опор театру. Він виконував головні трагедійні ролі в репертуарі цього колективу. Це: Рюї Блаз в однойменній драмі Гюго, Ахіл в «Іфігенії» Расіна, Дон Родріс у «Сіді»

Корнеля. Проте його найвидатнішою роллю стала і на довгі роки залишалась роль Едіпа у трагедії Софокла. Прем'єра вистави відбулась на сцені Комеді-Франсез у 1881 році. Театральний критик Франциск Сарсе, високо оцінюючи майстерність актора, відмічав величність і монументальність його поз і пластики у цій ролі, яка була вирішена митцем у класицистичній традиції. І вже тоді багато хто зрозумів, що цей сценічний образ у виконанні Ж. Муне-Сюллі – вершина гармонійного поєднання художніх засобів театального мистецтва. Вистава залишалася у репертуарі Комеді Франсез протягом 10-ти років. Відомо, що режисура належала мсьє Кларті, він займався постановкою масових сцен, визначав місце хору та співвідношення до нього образу Едіпа. З часом, темою для дискусій у середовищі критиків і театральної спільноти, стають саме ці елементи вистави, адже в кінці ХІХ століття відбуваються суттєві зрушення у пошуку нових сценічних постановочних форм.

У 1888 році ця вистава була зіграна на сцені амфітеатру Оранж у містечку Воклюз в рамках фестивалю вистав просто неба, який було організовано того ж року. Глядачі розміщувались на сходинках амфітеатру, який налічував близько восьми тисяч місць. Для Жана Муне-Сюлі ця вистава стала його першою режисерською роботою, він прагнув відтворити естетику античного театру і жанру класичної трагедії. Митець наказав прибрати усі елементи сучасних декорацій. Прагнув, щоб вистава починалась до восьмої години вечора, щоб у фінальній сцені для посилення видовищного ефекту фізичних страждань героя та його трагічної долі, Едіп постав перед глядачами у кривавому полум'ї заходу сонця. Саме так була реалізована перша частина діалогії Софокла – «Цар Едіп». А от друга частина – «Едіп у Колоні» розпочинали пізніше. І тоді, під блідим світлом місяця та мерехтінням зірок у темному небі, історія фіванського правителя справляла на публіку особливо незабутнє враження. Ж. Муне-Сюллі поставав гордливим античним правителем – з довгим волоссям, зібраним у зачіску на

кшталт античних статуй. Його декламація тексту, підсилена витонченою пластикою, була ідеально відточена, а голос вільно долинав до глядачів. Такий величний образ царя Едіпа, створений актором, розкривав цілу гаму героїчних почуттів. Виставу з захватом сприйняли як глядачі, так і критики. Додамо, що у цій виставі брав участь і молодший брат Ж. Муне-Сюллі – Поль Муне.

Згодом відомий французький модельєр Поль Пуаре доволі показово висловився у своїй автобіографії «Король моди» не тільки з приводу гри Ж. Муне-Сюллі у ролі Едіпа, а й підсвідомо підкреслив неабияке значення мистецтва актора у формуванні духовного життя цілого покоління: «Я часто запитую себе: як сучасна молодь може позбавляти себе духовних радощів? Перед моїми очима завжди буде сцена з «Едіпа-Царя», коли Муне-Сюллі, який грав сліпого Едіпа, спускається сходами храму і говорить своїм дивовижним голосом: «Діти старого Кадма, юні нащадки...» [3].

Відомо, що образ Едіпа, втілений Ж. Муне-Сюллі, мав трансформацію протягом свого сценічного життя. На переосмислення цієї ролі впливали, як нові археологічні відкриття з культури античного світу (зокрема – остаточне підтвердження фактів використання масок у театрі), так і палкі дискусії і зауваження критиків, що доволі часто поверталися до обговорення цього сценічного героя актора. З найбільш відомих трансформацій, що торкнулися цієї вистави є те, що під час гастрольних виступів спочатку була скорочена чисельність хору, а згодом його було прибрано. В той же час митець, за допомогою гриму, ще більш увиразнює акторську міміку, наближаючи її до гримас античних масок.

Втім, концепція вистави, що полягала у зазначеному вище трактуванні образу Едіпа Ж. Муне-Сюллі, залишалася незмінною. Глядача вабив саме образ монументального античного правителя, який так сильно потребував духовного провідника у власному житті.

У 1912 році був випущений фільм Гастона Рудаса «Цар Едіп» з Муне-Сюллі у головній ролі. Ця кінострічка не є загальнодоступною і зберігається у приватних університетських колекціях. Фільм складався з чотирьох частин, кожна з яких була приблизно 15-17 хвилин екранного часу, а загалом фільм триває трохи більше, ніж годину. В одній з частин була проілюстрована сцена зустрічі Едіпа зі сфінксом. В інших частинах події розгортались у Фівах. Також містились кадри з Едіпом та Йокастою, коли герой дізнається правди. В останній частині було показано сліпого Едіпа та його двох дочок незадовго до того, як герой відправляється у вигнання. Останній кадр з Едіпом та дочками був розтиражований по всьому світу на обкладинці французького театрального журналу *Le Théâtre*.

Наприкінці 1880-х-початку 1890-х років Жан Муне Сюлі гастролював в Україні. Зокрема, його виступи відбулися у Києві, Харкові та Одесі. Як писала преса, «трупа знаменитого французького трагіка Муне Сюллі у лютому 1894 р. виступила в київському драматичному театрі “Соловцов”. Представлена ними трагедія “Гамлет” – переробка О. Дюма та П. Меріса однойменного шекспірівського твору – не здобула високої оцінки глядачів. Натомість інтерпретація французькими акторами п’єси “Цар Едіп” Ж. Расіна викликала у публіки справжнє захоплення: глядачі довго аплодували, кидали на сцену квіти, шапки, хустинки та вигукували “Vive la France” (“Хай живе Франція!»)» [55 с. 191].

У цьому контексті нам особливо цікаво звернутися до спогадів про виступи французького митця в образі Едіпа під час його гастролей у Києві у лютому 1894 року. Перше, на що звернули увагу кияни – дивовижне співпадіння, гармонія зовнішнього образу актора з образом, змальованим у трагедії Софокла. Велично-спокійна постать, мужні риси обличчя, рухи, сповнені благородства. Здавалося, що на сцені ожила давньогрецька фігура із мармуру. Дивували й величні інтонації, з якими герой Ж. Муне-Сюллі звертався до своїх підлеглих та до народу. Це були саме ті інтонації, що

характеризували його і як батька, і як мужа, і як царя, який відповідає за свій народ. Таке акторське трактування давало розуміння діям Едіпа-Муне-Сюллі у наступних сценах, коли він – могутній правитель і мужня людина не хотів вірити пророцтву богів, а отже – і самим богам. Але поступово страшні передчуття охоплювали все єство цієї мужньої людини і, здавалося, що надалі його вчинками починає керувати якась невідома страшна сила. Герой Ж. Муне-Сюллі піднімався сходами у внутрішні покої палацу, щоб наступного разу вийти назовні вже зовсім іншою людиною – з розірваною на шматки душею, з закривавленим обличчям і чорними зіницями замість очей.

Цікаво, що київські глядачі могли спостерігати ту версію софоклівської трагедії, коли Ж. Муне-Сюллі відмовився не лише від статистів, а й від присутності на сцені хору. Такий підхід був зумовлений не тільки гастрольною версією вистави, а й за для того, щоб ніщо не відволікало глядачів від центральної фігури постановки – трагічного образу Едіпа. Підтвердження цього факту знаходимо у праці Д. Антоновича «Триста років українського театру»: «Французький трагік Муне-Сюллі на гастролях у Києві просто цей хор строф та антистроф відкидав» [10 с. 213].

А один із київських театральних критиків залишив вельми цікавий відгук, що містить визначення та характеристику акторської школи митця. Звертаючись до аналізу фінальної сцени трагедії він зазначав, що всі події у ній «зображені напрочуд реально. Втім, не зважаючи на весь жах, яким вона просякнута, у вас виникає бажання побачити її ще раз. Отже ви відчуваєте ті почуття, які викликає у вас справжній високохудожній твір – твір поета, художника чи то актора» [27].

Майже через двадцять років після цього в Одесі Лесь Курбас з колективом Молодого театру почне репетиції «Едіпа-Царя». Існує припущення, що в свої студентські роки молодий український режисер бачив знаменитого трагіка, коли той гастролював у Відні на весні 1908 року [13].

II. II. Режисерська концепція трагедії Макса Райнгардта

Творчість Макса Райнгардта на початку ХХ століття сформулювала естетично-теоретичні засади нового виду театру – синтетичного. Його концепція полягала у тому, що усі види мистецтва, які задіяні у виставі, повинні бути виявлені і задіяні у повній мірі і спрямовані на те, щоб підсилюючи одне одного, утворювати ансамбль. Лише таким чином, вважав режисер, можливо досягти максимального впливу на глядача. З 1894 року Макс Райнгард був задіяний як актор у трупі «Німецького театру» Отто Брама, який «сповідував» напрям натуралізму. Натомість надалі він буде прагнути не стільки зображувати буденність, а, насамперед – дарувати глядачам відчуття свята.

«Театр, про який я мрію, це той театр, який знову приносить людям радість. Який виводитиме їх із сірої буденної вбогості до безхмарного й чистого повітря краси. Я відчуваю, як людям обридло знову й знову стикатися в театрі зі своєю ж нужденністю і як вони прагнуть світліших барв і величнішого життя» [37 с. 49], – декларував німецький режисер.

Втім, варто зазначити, що Макс Райнгард не повністю відкидав принципи натуралізму, все ж у його виставах залишалась акторська гра і сценічне оформлення, що створювало відповідну атмосферу, притаманну цьому напрямку. Режисер також вважав, що драматичний текст диктує і простір, в якому має ставитись вистава. Тому часто послуговувався приміщеннями цирків для своїх спектаклів і створив концептуально новий театр, що, врешті-решт, спричинив і розбудову нової театральної будівлі. Це був Камерний театр у Берліні, який було відкрито 8 листопада 1906 року. Його зала, за різними даними, вміщувала від 200 до 400 глядачів. Режисер був переконаний, що давати вистави щодня не є доцільним, бо навіть у

такому місті, як Берлін, з мільйонним населенням, не може знаходити щоденно таку кількість глядачів-однодумців, які налаштовані на один текст, на одну хвилю.

Найбільш виразно погляди М. Райнгардта щодо місії театрального мистецтва проступають у його роздумах з приводу постановки саме трагедії Софокла.

«Завдання режисера, на моє переконання, полягає здебільшого в тому, щоб кожний твір народжувався у тих умовах, які вимальовував собі його автор. Коли для свого «Царя Едіпа» я обрав циркову арену, то, звісно ж, не тому, щоб суто зовнішньо скопіювати античний театр. Для мене було важливо відродити трагедію Софокла в душі нашого часу, пристосувати її до умов і обставин нинішніх часів. Мені б не спало на думку відновлювати античну сцену просто неба, де актори грали в масках. Суттєвий зв'язок між нинішньою і тодішньою сценою я, зі свого боку, вбачав у тому, щоб спробувати відновити ті виміри, з якими так тісно був поєднаний великий вплив античного театру на публіку. Ця моя перша спроба виявилась неоціненним скарбом, чітко й виразно продемонструвавши одне: твори, в яких декоративні деталі відходять на задній план, дають акторові ту омріяну нагоду звільнитись від ілюзій декорацій і знову бути посеред публіки» [37 с. 85-86].

Прем'єра вистави «Цар Едіп» відбулася в Музичній фестивальній залі у Мюнхені 25 вересня 1910 року. У ній виразно прочитувалася тема фаталізму, нікчемності людини перед невідвратною силою року. Натопв у спектаклі було наділено символістичними елементами, що перетворювали його на нестримне стихійне лихо, якому неможливо було запобігти. Натопв унаочнював ту силу року, яка завжди поруч, за кілька кроків. У масових сценах, коли сотні рук підіймались одночасно, а голоси звучали як один, натопв сприймався як одне ціле. Для підсилення масових сцен використовувались музичні інструменти, що були налаштовані на низькі

ноти: органи та барабани. Під час декламації окремих текстів натовп розділявся на відповідні групи, використовувалися прожектори, що підсилювали єдність цих груп. Загальну атмосферу вистави підсилювали також за рахунок пересувних модулів: адже при потребі у зал висувалися пересувні платформи, сходинок, пандуси, і, таким чином, відбувалося максимальне наближення акторів до глядачів.

Таке концептуальне рішення режисера, що не залишало поза уваги навіть технічний бік вистави, а саме: сценічна площадка у формі арени без звичної сцени-коробки, свідомо руйнація кордонів між виконавцями та глядачами, – все це, на думку окремих дослідників «... Інтерпретувалося у контексті вчення про “діонісійське дійство”» [21 с. 260-261].

Текст трагедії Софокла «Цар Едіп» для режисера опрацював Гуго фон Гофмансталь, автором художнього оформлення виступив Франц Гайгер, костюмів – Ернст Штерн, музичного оформлення – Ейнар Нільсон. З 7 листопада 1910 року виставу показували в Берлінському цирку Шумана. Виконавцями ролі Едіпа виступили двоє акторів: Пауль Вегенер і Александер Моїссі.

Едіп у виконанні Пауля Вегенера був людиною, яка відчула жорстокий удар долі, а Едіп Александра Моїссі — насамперед, шукав правди. Сам Макс Райнгард надавав перевагу другому виконавцеві. А от критики, коли оцінювали роботу Моїссі у ролі Едіпа, казали, що це не його роль, адже за природою він більше відповідає амплуа героя-коханця.

Вистава була видовищною і монументальною, мала шалений успіх. Гастролі відбувалися всією Європою, частіше за все виставу грали в приміщеннях цирку. У квітні 1912 року Макс Рейнгардта з театром відвідав з гастрольями Київ, показавши виставу Гуго фон Гофмансталя «Цар Едіп» з Александром Моїссі в головній ролі, про що свідчать афіша й рецензія Миколи Ніколаєва. Непересічний факт київських гастролей (і досить успішних — був аншлаг) модерністського театру М. Рейнгардта у

приміщенні цирку П. С. Крутікова за участю більше ніж 300 осіб, безперечно, може стати відправною точкою для дослідження впливу цієї вистави на розвиток українського театрального мистецтва 20–30-х років ХХ століття.

Макс Райнгардт був не тільки талановитим режисером, але й вправним антрепринером. Він вмів, як то кажуть «продавати» власні вистави, і навіть поразку часто-густо обертав на успіх. Цікаві факти і спостереження наведені у спогадах київського репортера О. Дейча, який зазначає, що навіть тоді, коли газети майоріли про загибель «Титаніка». «...видовище, запропоноване Райнгардтом у цирку на Миколаївській вулиці, було поза всякою конкуренцією. Від вистави, масштаби якої вражали вже в анонсах, очікували дива». І далі: «Глядач, який прийшов на спектакль, потрапляв у напівтемряву величезного амфітеатру і поступово звикав до незвичної декорації. Але тут починалась дія. Десь у далині звучала музика, на арену виходили учасники хору і розташовувалися біля жертovníка. Музика зливалася з гуркотом голосів... Гуркіт посилювався, тривожно звучали духові та ударні інструменти, на арену вливався нестримний людський потік і заповнював увесь простір між глядачами й жертovníком. Натовпові не вистачало місця, він займав сходи́нки і піднімався до фасаду палацу. Величезна кількість людей у хітонах глухо стогнала, простягаючи догори руки. Макс Райнгардт надавав величезного значення цій симфонії піднятих рук, що виражала молитву фіванських громадян, звернену до свого царя. Так створювався важкий настрій тривоги, звукові та зорові образи виражали страх і страждання народу» [15 с. 193—194].

У квітні того ж року Макс Райнгардт відвідав і Харків з цією виставою. Грали її на сцені театру-цирку Муссурі по вулиці Благовіщінській, 28. Приміщення було побудовано за проектом архітектора Бориса Корнієнка 1908 року у стилі модерн. Спочатку у приміщенні розміщувався цирк, а згодом воно було перероблено в оперний театр. Сама зала архітектурно нагадувала амфітеатр, де арена була нижче рівня землі. Підготовка і сама

вистава висвітлювались у газетах «Южный край» (південний край) і «Утро» (ранок), які видавались російською мовою. Газети попереджали, що тривалість вистави півтори години і, що після третього дзвоника до зали нікого не впускають, бо актори працюють не лише на сцені, але і у проходах.

Вистава на гастролях отримувала різні відгуки критиків — від схвальних до таких, що містили доволі критичні зауваження. Причинами цьому слугували різні контексти, що по різному зчитувались глядачами, а також непідготовлений технічний персонал і масовка. Останні набирались у місті, де зупинялася трупа і доволі часто просто не справлялися з поставленими задачами. Але, що було незмінним, це те, що вистава вражала своєю масштабністю і величністю. Без перебільшення можливо стверджувати, що М. Райнгардту вдалося цією виставою суттєво розширити можливості сценічного мистецтва, запропонувати рішення «вагнерівської концепції загального твору мистецтва, що пристосовує всі види мистецтва для служіння драмі» [49 т. 3, с. 99]. У даному випадку текст софоклівської трагедії був перекладений режисером на рух, ритм і навіть настрої драматичної музики і танцю, що стало проривом у контексті розвитку режисури початку ХХ століття.

Розділ III Знакові постановки трагедії Софокла «Цар Едіп» на сцені українського театру

III.1. Вхідження у досвід: осмислення античного твору Л. Курбасом

Робота Молодого театру у Києві офіційно розпочалась 24 вересня 1917 року виставою «Чорна Пантера і Білий Медвідь» за п'єсою В. Винниченка, але заснування студії Лесем Курбасом, з якої згодом виріс цей колектив, відбулось ще навесні 1916 року. Членами студії були актори театру Миколи Садовського, учні Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка та актори-аматори. Вже протягом першого сезону відбулося чимало прем'єр, у колектив прийшли нові виконавці.

У вересні 1917 року Лесь Курбас опублікував статтю «Молодий театр: генеза — завдання — шляхи», де виклав основні ідейно-художні засади колективу. Тут були прописані й програмні завдання з оновлення репертуару, що були насамперед орієнтовані на високі європейські художньо-естетичні зразки.

Ключовим чинником у роботі колективу була студійність. Актори також глибоко занурилися й перейнялися процесом самоосвіти. Вивчали художні стилі та напрямки, під керівництвом Л. Курбаса експериментували з акторськими техніками та пластикою, відвідували музеї та брали участь у мистецьких дискусіях. Вже восени 1918 року Курбас оприлюднює новий маніфест «Театральний лист», у якому викладає новітні принципи модерністської акторської роботи, що узагальнилася під визначенням «розумний арлекін».

Влітку того ж року колектив театру відправляється на гастролі в Одесу, де на березі моря готує прем'єру, якою відкриватиме 16 листопада 1918 року другий сезон у новому приміщенні по вулиці Прорізній. Йдеться про виставу «Едіп-цар» за трагедією Софокла у перекладі І. Франка. «У виставі немає Софокла, — зазначав згодом один зі свідків тогочасних подій,

— але тут є щось надзвичайно революційне, є сміливість, переходяча в протест, є дуже цікавий спробунок цілком малярського підходу до старої трагедії. Лінії, фарби, рухи — ось такий зміст вложив у “Едіпа” талановитий шукач» [24].

Робота над виставою тривала майже три роки, бо Лесь Курбас вважав античну драматургію складною і був переконаний, що акторам не вистачає техніки. «У статті «“Молодий театр”. Генеза — завдання — шляхи» Курбас писав: «Працювали довго серед неймовірно важких обставин. Але праця йшла гаряче. Були хвилини, коли здавалось, над нами тихо пролетіло мистецтво. Були сльози зворушення, вибухи захоплення, розпука, що нічого не вміємо, зневіра в одиниць, змагання з більш нетерплячими, дрібні суперечки. Всяке бувало. Але праця йшла і дала нам більше, чим ми самі сподівалися» [24].

В роботі над виставою були теоретична і практична частини. В теоретичну частину входило відвідування музеїв за для споглядання античних творів мистецтва (сюжети розпису на різних елементах побуту), прослуховування лекцій про античну культуру і дискусії на цю тему, а також вивчення літератури. Підчас практичної частини відбувались репетиції, які були новаторськими для української сцени за своїми принципами. У своїх спогадах актор Степан Бондарчук, який був задіяний у Хорі, згадував: «Курбас ввімкнув метроном, подав знак усім приготуватись, і за другим сигналом ми мали всі читати текст в унісон. Спочатку це нам не дуже далось, але невдовзі слова звучали ритмічно, злагоджено. Потім ми читали цей текст кожен зокрема, потім у різних тональностях. Незабаром ми настільки звикли до тихенького цокання метронома, що зовсім не помічали його, але він тримав нас у своєму ритмі» [54 с. 155-156]. Курбас не дозволяв акторам зайвих рухів взагалі і тільки потім дозволив у тих місцях, де потрібно було підсилити текст фізичною дією. Режисер висував високі вимоги до акторів і зовсім не давав поблажок, бо вважав майбутню виставу ключовим моментом

для історії української сцени. Згодом на фінальному етапі підготовки запросив фахівці з руху, хореографа М. Мордкіна та майстра сценічної мови М. Лунда.

Постановка за софоклівським текстом була досить ризикованим рішенням. З причини заборони в російській імперії перекладів зарубіжних творів українською, глядачі на той момент ще не мали змоги побачити цей твір в україномовній версії. Правда були ще кияни, які пам'ятали і Ж. Муне-Сюллі у цій ролі, а також виставу 1912 року Макса Райнгардта з О. Моїссі в образі Едіпа. Дехто з учасників Молодого театру навіть був переконаний, що Л. Курбас прагне наслідувати М. Райнгардта. Проте це було просто неможливо, бо, хоча український режисер й був знайомий з творчими засадами свого німецького колеги, але його вистави за трагедією Софокла, скоріш за все, він не бачив. Подальший аналіз дописів дослідників доводить, що художні засоби у виставах двох митців були абсолютно різними. Тут найбільш показовим є той факт, що, звернувшись до небажаного у попередні часи твору, Л. Курбас прагнув, як справедливо зазначає дослідниця Н. Єрмакова, «...докорінно змінити цю ганебну ситуацію, створити важливий культурний прецедент» [26 с.71].

Над сценічним простором спектаклю Лесь Курбас працював з художником Анатолем Петрицьким. Вистава відбувалася на основній сцені театру і була оформлена за принципом «умовного середовища». Оформлення сцени було простим і лаконічним, але залишало повітря і простір для епічної трагедії. У глибині й по боках сцени стояли античні колони, загалом їх було вісім, а в центрі просценіуму — жертovníк. Були також розміщені три ряди сходів перед палацом. Поміж двох середніх колон висіла червона завіса, оздоблена золотим давньогрецьким орнаментом. Хор був одягнений у короткі хітони з бязі, головні герої у більш пишні хітони з оздобленими плащами. Кольорова палітра була біло-сіро-червона. У виготовленні декорацій та костюмів відіграли певну роль фінансові можливості театру. Головними

матеріалами в оформленні стали мішкковина і фанера. Проте умілі руки художника перетворювали непринадні прості матеріали на вишукані. Бажаного ефекту вдалось досягти — на глядача було справлено враження. Актори також були задіяні у створенні оформлення, були його своєрідною складовою. Пари акторів та акторок постійно перебували на сцені і створювали звукові ефекти своїми вигуками, зойками, нашіптуваннями, що були розписані режисером, виходячи з тембрів їхніх голосів. Пластичний малюнок вистави став частиною візуального образу спектаклю. І, хоча у виставі не було музики, вона все одно виглядала музичною за своїм темпоритмом, адже актори внутрішньо тримаки його протягом усієї дії.

Ролі виконували: Лесь Курбас (Едіп), Віра Щепанська (Йокаста, його жінка), Володимир Леонтович (Креон, її брат), Семен (Терезій, сліпий віщун), Марко Терещенко (Жрець Зевса), Йона Шевченко (Посланець з Коринфа), Гнат Юра (Старий пастух), Володимир Калин (Слуга), а також хор: жіночі пари: Антоніна Смерека, Галина Прохоренко, Антоніна Дорошенко, Рита Нещадименко, Олена Рокитянська, Ганна Ігрець, Ольга Городиська, Софія Мануйлович; чоловічі пари: Василь Василько, Лев Пясецький, Олександр Юрський, Павло Долина, Степан Бондарчук, Фавст Лопатинський [24].

У виставі першочергово глядачем зауважувався хор, який мав різноманітні функції: від уособлення народу до резонування іншим персонажам. Хор виглядав напрочуд виразно і пластично, підсилюючи глибинні переживання головних героїв та справляючи на глядачів сильне естетичне враження.

Тема сліпоти здебільше розкривалась через образ Терезія, який, як відомо, вже від початку був незрячим. Трагедія Едіпа була для Курбаса трагедією особистості, яка не спроможна протистояти фатуму. Програмною ідеєю режисера стала ідея втілення духовної сліпоти рівнозначної фізичній. Навколо цієї ідеї й вибудовувалась концепція вистави.

Згодом, у статті «Нова німецька драма», яка була опублікована у щомісячнику «Музагет» 1919 року, ще одним важелем впливу на загальну естетику цієї постановки Л. Курбас назве напрям експресіонізму. Розмірковуючи над новим стилем мистецтва — експресіонізмом, витoki якого простежуються на той час у Німеччині, український митець вказує на те, що цей напрямок виник і формується разом з новим поколінням мистецької молоді, яка переосмислює власний досвід і життя після війни. Він так характеризує цю мистецьку течію: «В обривках програмів, <...> в котрих чувається дике стремління до необмеженого, необнятного; чоловік у вселенній, величній у своїй трагедії, сам на гльобі, з рукою, що вплилась в небо і рве його до стіл своїх; міць і воля —хаотична, гаряча, що ломить те, що досі звалось „стиль-ність“, щоб нічим незв'язаній одбити на небесах яскраве, небувалоколірне пятно свойого сілуету. В цих навіть обривках я бачу нашу мистецьку молодь. <...> Хіба не його ця поривистість, протест, і молода захопленість незнайомістю нових доріг, необмежування себе дряхлими канонами?» [31 с. 115-116].

Порівнюючи настрої молодого покоління з рухами, що стають характерними у площині розвитку мистецтва, а саме – «порванням зі всякими традиційними, естетичними умовностями», український митець вигукує: «Геть умовність реальної можливості льогіки життя, геть умовність вимог старих понять про стиль. Жагучий пал екстазу горіючої душі, горіючої думки повинен їх порвати, бо не істотне в мистецтві всі ці milieu, історичні, побутові, звичаєві прикраси і умовности. Про себе говорить дух і думка. Нове відчування»[31 с. 118].

І хоча дослідниками прийнято вважати «як прояв експресіоністично-конструктивістської тенденції української сценічної культури 1920-х рр» [22 с. 203] більш пізні вистави Леся Курбаса, а саме «Газ» та «Джиммі Хіггінс» 1923 року, все ж таки виставу «Едіп цар» можна вважати ранньо-експресіоністичною саме за тими ознаками, які режисер наводить у

своїй статті. Звісно, у такому ствердженні існують й полемічні аспекти, але, у будь-якому разі, «Л. Курбас не міг не розуміти важливості застосування оригінальних концептуальних підходів до сценічного розв'язання трагедії Софокла» [26 с. 71].

Образ царя Едіпа у виконанні Л. Курбаса увиразнював душевний неспокій самого митця. Особливо у виставі вражала поява Едіпа-Курбаса з вичавленими очима, коли з провалів на обличчі текли криваві потоки. Найбільш трагедійні сцени у виставі підсилювало й професійно виставлене світло, що спрацьовувало на стилізацію античного твору. Окремі мізансцени відверто нагадували ті античні малюнки і фрески, що так ретельно вивчали актори, готуючись до постановки. «Хвалили Леся Курбаса в ролі Едіпа, але інтерес вистави був не в окремих виконавцях, а в масових сценах і особливе хорох. Справляла велике вражіння мальовнича і пластична шеренга дівчат в грецьких хітонах з гармонійними, але не монотонними рухами, цікавою тонацією, особливо на закінченнях, коли кілька чоловіків хору давали згук, як тисячі люду на великому просторі, і при тому той весь хор, в якому кожна постать зберегла індивідуальність пози і рухів, в цілому робив вражіння одного дванадцятиголового живого організму. Ці хори з Едіпа царя були новим словом в мистецтві, яке сказав український театр без огляду на те, що він як новий театр тільки починав своє життя» [10 с. 213]. Таким чином, можна припустити, що Л. Курбас, насамперед, створював стиль античної трагедії, спираючись на гармонійне єднання музично-пластичних форм. Особливим виразником таких форм у виставі став хор, який Курбас. «... Зробив надзвичайно гарним. Біле вбрання, продумані рухи, то боязкі, то сміливі, та навіть жагучі, чудова й оргиніальна читка, дивне наростання основного трагедійного почуття, навіть освітлення, передають із хоровими рухами душевні рухи самого героя – це все робить враження справжньої великої краси. І тому трагедія Едіпа не є тільки його особистою трагедією, а й трагедією величезної юрби, страждаючої у своїх переконаннях певної

правди» [17 с. 41]. На нашу думку, ця цитата сучасника Л. Курбаса найбільш точно передає концепцію спектаклю «Цар Едіп» Л. Курбаса.

III. II. Особливості сценічного прочитання «Царя Едіпа» на київській сцені Р. Стуруа

Грузинського режисера Роберта Стуруа у київський національний академічний драматичний театр імені Івана Франка запросив його тодішній художній керівник і актор театру — Богдан Ступка. Ступка зізнавався, що він запропонував запрошеному митцеві для постановки ряд творів на вибір, серед яких був «Пер Гюнт» Г. Ібсена, «Вчитель історії, або самотній солдат» Л. Первомайського, або будь яка антична драма на смак самого митця. Роберт Стуруа зупинив свій вибір на трагедії Софокла «Цар Едіп», яка для театру імені Івана Франка вже була знаковою.

Раніше, а саме у 1920-тих роках, двічі відбувалась постановка цієї трагедії під керівництвом Гната Юри. Олеся Нагірна у своїй статті «Цар Едіп» Софокла — національна рецепція» зазначає наступне: «Якщо Курбас не намагався прив'язати театр до політичних подій, то Юра — навпаки, проводив роботу в театрі невіддільно від революції, що прогриміла в країні. <...> Документальних свідчень про постановку царя Едіпа режисера Гната Юри у порівнянні з виставою Курбаса зовсім небагато. Цей факт може свідчити про її мистецьку цінність. Напевно, постава не була настільки важлива і помітна в українському театральному процесі, щоб театрознавці займались її детальною реконструкцією, так як це відбувалось у випадку Леся Курбаса» [39 с.41-42].

У 2003 році Р. Стуруа поставив трагедію-притчу, яка, до речі, була основним сценічним жанром у його творчості. Для режисера було притаманно переосмислювати класичні тексти, пропускаючи їх крізь власний досвід. Тож Едіп у режисерській концепції Роберта Стуруа та виконанні Богдана Ступки поставав доволі приземленим правителем, який зовсім не був жертвою обставин. Античний текст був зведений до історії тирана, який дійсно винуватий у бідах власного народу. В ньому можна було розгледіти

аналогію на всіх можливих можновладців попереднього століття, від Сталіна до Гітлера. Едіп у виконанні Б. Ступки був земною людиною, наділеною усіма можливими негативними рисами, які, зазвичай, супроводжують тих, хто отримав безмежну владу. Практично без емпатій, без емоційний, він переймався виключно власною долею. А в той час його збіднілий маргіналізований народ не наважувався навіть заперечити тиранові. Все навколо Едіпа рухалося по колу, а його посіпаки-челядинці, які тільки й чекали на нові накази, постійно набридали своєму володарю. Театральний критик Сергій Васильєв вважає, що робота Ступки над роллю Едіпа не стала особливою у творчому доробку актора, бо ним вже був створений схожий образ Короля Ліра. І, що віковий дисбаланс головних героїв, що суттєво різнився у порівнянні з софоклівським текстом, пішов не на користь виставі. (з особистої бесіди в рамках семінару з театральної критики 8.03.2022)

На протигагу правителю-батькові виступав Креонт, образ якого у виставі втілює Ступка-молодший. Він виглядав підступним, нервовим, навіть істеричним, ніби рефлексував до образу з ще однієї софоклівської драми — «Антигона».

Роль Йокасти, матері Едіпа виконувала у виставі вдвічі молодша за Ступку акторка Наталія Корпан, яка, на перший погляд, скоріше годилася Едіпові в доньки. Режисер ділився таким своїм рішенням в інтерв'ю кореспондентці Т. Поліщук для газети «День»: «Коли я вперше побачив мікеланджелівську “П'єту Рондінані”, то мені впало в очі, що на картині Марія, яка тримає на колінах свого сина (мертвого Христа — дорослого 33-річного чоловіка), сама виглядає 17-18-річної дівчиною. Це мене приголомшило. Мучило: чому? Ідею великого художника я втілює у “Царі Едіпі”, доручивши роль Йокасти молодій актрисі Наталії Корпан. У виставі у мене є сцена, коли героїня раптом розуміє, що її вінценосний чоловік одночасно є її сином. Саме в цей момент вона починає старіти»[39 с. 44]. Дійсно, молода Наталія Корпан була прекрасною античною героїнею, проте

їй не вистачало материнської мудрості, а її «старіння», що відтворювалося протягом сценічної дії, все ж таки виглядало непереконаливо і не наближало акторку до зорового образу матері Едіпа.

Іншими виконавцями були: Олексій Зубков (Жрець), Степан Олексенко; Олексій Зубков (Тіресій), Вікторія Спесівцева (Йокаста), Володимир Горобей, Анатолій Помилуйко (Гонець), Станіслав Станкевич, Віталій Розстальний (Пастух Лая), Олександр Білозуб (1-й челядинець) Валерій Дудник, Євген Шах (2-й челядинець), Анатолій Чумаченко, Ярослав Гуревич (Охоронці Едіпа).

У виставі брали участь також Ніна Гіляровська, Тамара Горчинська, Ірина Дорошенко, Інна Капінос, Любов Кубюк, Леся Липчук, Наталя Перчевська, Єлизавета Слуцька, Людмила Смородіна, Валентина Ілляшенко, Тетяна Шляхова (Фіванський хор).

Наведемо цікаву думку науковця О. Клековкіна, який вважає «...що, хор за задумом режисера, — не жінки у їхній жіночності і материнстві, вони більше — безстатеві істоти. Жінки, які залишились без чоловіків у повоєнному, змученому нападами і нашествиями хвороб місті. “Щось” провокує мітингову суєту хору — не “індивідуалізованого” хору мейнінгейців, не “синхронного” хору Рейнгарда, не стилізованого хору Курбаса, і не “музейного” хору античності, Це, як завжди у Стуріа, — маски. Цього разу — люмпенізовані маски демократії, котра у давніх греків була послідовною радше у виголошення намірів, аніж на практиці, оскільки спиралась на зображений хором чудернацький люд: міських божевільних, суфражисток-екстремісток, німфоманок, істеричок, епілептичок» [39 с. 44].

Події у виставі розгорталися у сценічному оформленні Маріана Швелідзе, який вибудував конструкцію схожу на оглядовий майданчик з розбитою поржавілою автівкою. Такий відеоряд доповнювався композиторським рішенням Гія Канчелі і, на перший погляд, зовсім не навіював згадку про античний світ. Чоловіки носили сорочки, костюми у

чорно-біло-синьо-сірих тонах, військові кітелі, довгі пальта, чоботи та туфлі. В той же час, жінки хору були вбрані у схожий одяг або прості жіночі сукні. Атрибутами Едіпа слугували позолочений лавровий вінок та біла парасоля, яка не захищала від дощу. У фіналі сорочка Едіпа була заплямована кров'ю, а на очі він вдягав темні окуляри.

Українська критика схилилась до того, що вистава не стала винятковим мистецьким об'єктом. А, можливо, занадто завищеними були очікування від роботи грузинського митця, які не дали бажаного ефекту. На наш погляд, український глядач вже відчував, що стоїть на порозі нової революції, яка стане визначальною подією у житті країни, а режисерська концепція Р. Стуруа не містила такого передчуття, а отже з омажем на відомий твір залишилась незрозумілою.

III.III. Контраверсійне рішення образу Едіпа Д. Петросяном

Прем'єра вистави Давида Петросяна в театрі на Подолі відбулась 15 грудня 2022 року, хоча першочергово планувалась на початок того ж року. Корективи у плани внесло повномасштабне вторгнення росії в Україну. Режисер зізнається: «Едіп, який позбувається зору, сліпий фізично, але так він відрізає зв'язок із гріхами своїх батьків. Прямого стосунку до війни вистава не має. Але важливо, щоб зараз лунали на сцені твори могутніх авторів, як-от Софокл» [46 mind]. І, хоча режисер не планував поканувати події античної трагедії у контексті війни, проте сценічна дія провокує проводити саме таку аналогію. І, можливо, навіть не з 2022 роком, а з 2014. Режисер зауважує, що такі важливі тексти, як софоклівський, не забов'язані резонувати з гострими подіями сьогодення, вони можуть бути актуальними завжди, бо в драматичних текстах такого характеру існує широке поле і можливості для рефлексій. «Вистава не обов'язково має резонувати із сьогоденням. Багато важливих для мене чинників навіть не намагаюся показати глядачу. Для мене, наприклад, має значення, що для Леся Курбаса це була визначна вистава, а він завжди звертався або до української, або до світової класики. Той фактор, що батьки Едіпа зробили щось неправильно, а діти мають спокутувати гріхи своїх батьків і самі страждати, – у цьому є паралель, що батьки довірилися радянському союзу, повірили в комуністичний режим, а ми, пострадянські діти, зараз маємо цей бруд прибирати, внаслідок чого гинуть наші люди» [46], – розмірковує Д. Петросян.

У виставі також підіймається тема справедливого правителя, який готовий виконувати свій обов'язок перед народом, який благає про порятунок від страшного мору. У цьому випадку мимоволі пригадується недавній світовий досвід людства, зокрема, його боротьби з пандемією ковіду. Проте,

як вважає режисер, для нього робота з драматичним текстом це не просто аналогії з сьогоденням, а й більш глобальні речі. Тож теза про справедливого володаря це скоріше меседж і нагадування для кожного, хто стоїть біля керма держави. «Я не вірю у прозріння влади. Абсолютно. Влада або вірить у щось і йде в супротив чомусь. Або її прибирають. Це питання прозріння народу, як дітей пострадянського суспільства. Я не певен, що наша влада прозріла, у неї просто немає вибору» [46]. Тож, виходить, що у цій виставі нашаровується багаторічний досвід стосунків українців з їхніми правителями.

У спектаклі діють такі актори: В'ячеслав Довженко (Едіп), Наталія Сумська, Ірина Грищенко (Йокаста), Роман Халаїмов; Юрій Філіпенко; Сергій Гринін; Дмитро Грицай (Креонт), Максим Максимюк (Тіресій), Олександр Данильченко (Пастух Лая), Сергій Сипливий, Іван Завгородній, Костянтин Темеляк (Гонець), Юрій Феліпенко, Костянтин Темляк, Євген Ковирзанов, Станіслав Крушинський, Артем Каратаєв, Стас Мельник, Іван Завгородній; Артур Пісковський (усі – Хор, але одночасно у виставі задіяно шість акторів) [59].

«На мою думку, завжди до правителів будуть претензії, вони були й раніше. Люди прагнуть ідеальних правителів, у цьому, можливо, і є суть усіх революцій, протестів, воєн, але, на жаль, життя пропонує інше. Актуальність цієї п'єси ще й у тому, що цар Едіп прагне досконалості, він дуже страждає, і його дружина та оточення страждають так само разом із ним. Щоб це подолати, потрібно багато зусиль. І ці зусилля, те, що відбувалося з ними, ми якраз тут і показуємо» [56], – такими думками ділиться Наталя Сумська в одному з інтерв'ю. Дійсно, Йокаста у її виконанні — зовсім не ідеальна людина. Проте акторська декламація тексту Н. Сумської, з чітко розставленими акцентами — ідеальна. Акторка у виставі увиразнює, що саме любов її героїні до чоловіка Лая підштовхує до злочину. Заради нього вона готова пожертвувати власною дитиною. Та, стаючи від самого початку на

шлях злочину, — їй не вдається й надалі його уникнути, і Йокаста стає злочинницею.

«Тут яскрава історія правителя, який розуміє, наскільки це великий тягар. Це людина, яка зуміла зазирнути всередину себе і побачити свої помилки. Будь-якій людині складно зазирнути в себе і подивитися на своїх «скелетів у шафі», а він на це зважився», [56]— так говорить про власного персонажа виконавець ролі Едіпа актор В'ячеслав Довженко. Едіп Довженка хоча і цар, але в ньому проступає образ людини, яка має власні переживання, сумніви, почуття, емоції, робить помилки і виправляє їх. Він справедливий правитель, який дослухається до потреб власного народу і, в решті-решт, виконує власну обіцянку, покарати винного у бідах, навіть якщо злочинець — він сам. «Кожну свою роль я пропускаю через себе. Тож увесь шлях Едіпа ми проходимо з ним разом. Його чарівність у тому, що він постійно вдається до самоаналізу. Якби він таким не був, вистава закінчилася б на вигнанні Креонта. Але він пішов далі й докопався до суті чудовиськ, які сам приховував, і прийняв виклик долі. Мені також притаманне це "самокопання" [48], – зізнається актор. Додамо, що образ Едіпа у виконанні В. Довженка не викликає алюзій на персонажів із сьогодення, він самотній і самодостатній. Це дорослий чоловік, борець за справедливість але в той же час — романтична натура, герой, який переймається власним походженням, відбиток від незнання якого залишає на ньому глибоку травму. Він сміливий, вміє добиватись правди, як, наприклад, з хитрим та вертким Тіресієм-Максимюком. І в той же час, запальний і рішучий, як з Креонтом-Халаїмовим, коли запідозрює у тому зрадника. І так само м'який і поступливий, як з Йокастою-Сумською, коли та з'являється, почувши сварку чоловіка й брата. Розв'язавши клубок з переплечених ниток долі і, знайшовши винного у вбивстві Лая — себе, він ні на мить не сумнівається у необхідності покарання. Розбивається дзеркало долі, і його скалками Едіп виколує собі очі, постаючи перед глядачами весь закривавлений. Картина у

виставі виглядає до болю натуралістичною і провокує всеохопливе відчуття жаху.

Йокаста не переносить усвідомлення наслідків власних вчинків. Коли вона бачить в Едіпові не чоловіка, а власну зранену дитину (як фізично так і морально), вона від жаху прагне власного покарання і вчиняє самосуд — встромляє гостру застібку у власне лоно, супроводжуючи дію відчайдушним текстом. Після чого софіти над нею гаснуть, залишаючи жіночу фігуру в тіні Едіпового самосуду.

Д. Петросян виступив у цій виставі не лише автором режисерської концепції, а й музичного і пластичне рішення. У виставі звучать композиції Іллі Разумейко, Романа Григоріва та Арво Пярта. Музична драматургія вистави влучно підкреслює і доповнює дію, що відбувається на сцені, створює додаткові характеристики окремих сцен і певну атмосферу, тримає в напрузі. Художниця-постановниця та автор костюмів — Анна Шкροгаль. Художник з освітлення — Сергій Невгадовський. Режисер зазначав, що «Вистава побудована на світлі, тому що Едіп – це світло. Насправді ситуація з електроенергією в Україні та прем'єра збіглися випадково. Анна Шкροгаль – молода художниця, учениця Андрія Александровича–Дочевського. Вона отримала гарну школу, талановита. Сподіваюся, що молоді художники, як і режисери, будуть більше потрапляти в державні театри і мати змогу себе проявляти» [46]. Підкреслимо, що сценографія та світло працюють в органічному тандемі. На сцені розташовуються металеві конструкції і прожектори, які використовуються як софіти, з якими взаємодіє хор. А, коли їх, час від часу переставляють, вони виступають екранами, на яких з'являються очі, коли Хор перебуває в діалозі з головними персонажами і контраверсує їхні дії. Хор одягнений у туніки темно синього кольору, голови його учасників покриті балаклавами і хустками, відкриті тільки очі. В певний момент хор виходить у сріблястих квадратних масках з застиглими емоціями. Костюм Едіпа складається з штанів, кофти з довгими рукавами і

плаща. Всі елементи одягу інших персонажів виготовлені з однієї тканини однакової текстури. Чоловічі образи головних героїв візуально схожі між собою. Костюм Йокасти складається з сукні в підлогу, з обтягуючим верхом і вільною донизу спідницею, а також накидки з капюшоном.

Після прем'єри, протягом декількох показів вистава працювала як ідеальний механічний годинник зі своїм чітким темпоритмом в півтори години. Проте вже за деякий час ритм було втрачено, що певною мірою було зумовлено режисерськими змінами та новими акторами, які увійшли до складу виконавців. Це було зумовлено тим, що окремі митці з першочергового складу відправились на фронт.

Вистава увійшла у лонгліст V Всеукраїнського театального Фестивалю-Премії «ГРА» за найкращу драматичну виставу, а також отримала премію/відзнаку «Чорний лотос» як найкраща вистава 2022 року.

Висновки

У вступі містяться основні характеристики кваліфікаційної роботи, а також подається визначення поняття концепції, основні принципи її формування та шляхи втілення. Розглянуто роль концепції у створенні вистави, її місце та окремі засоби втілення у художньому творі.

У розділі I дипломної роботи – зупинившись на аналізі трагедії Софокла «Цар Едіп» у праці давньогрецького філософа Аристотеля «Поетика», виокремлено та висвітлено ті ознаки твору, що дозволяють вважати цей драматичний текст взірцевим. До таких ознак належить наявність у композиції наступних шести пунктів: фабула, характери, мислення, сценічна обстановка, спосіб вислову та музична композиція. І наявність найголовнішого пункту, на який вказує філософ, — це зв'язок подій. У розділі I також проведено аналіз персонажів, конфліктів, що виникають між ними, теми та ідеї, які закладені у творі. У розділі II, де йдеться про основні європейські режисерські прочитання трагедії, пророблено низку матеріалів, за якими був здійснений аналіз та реконструкція тих вистав за трагедією Софокла, що увійшли в історію театру як мистецьке явище. Це: «Цар Едіп» 1881 року з французьким трагіком Муне-Сюлі у головній ролі та постановка «Цар Едіп» 1910 року режисера Макса Рейнгардта. Реконструкція цих вистав супроводжувалася залученням до аналізу фото та відео зображень (зокрема, французького актора-трагіка Муне-Сюлі в образі царя Едіпа, мізансцен з вистави Макса Рейнгардта), наукових розвідок про акторську природу та естетичні виміри тієї чи іншої постановки українських та зарубіжних дослідників, зокрема: О. Іваненко, А. Баканурського, Г. Веселовської, Н. Владимирової, М. Гринишиної, Пантеліса Міхелакеса та Анни Пелуа.

При аналізі цих вистав ми намагалися, перш за все, виявити їхнє концептуальне рішення. Так, наприклад, у виставі «Цар Едіп» з Ж. Муне-Сюллі у головній ролі, прем'єра якої відбулася 1881-го року на сцені паризького театру Комеді-Франсез, античний текст виявив свою актуальність через рефлексію французького народу та його бурхливу реакцію на програш у війні з Прусією. Концепція вистави спиралася, головним чином, на акторське виконання Жана Муне-Сюллі образу Едіпа. Створений французьким трагіком образ, презентував справжнього античного героя, з тими рисами монументальності та величності, що були притаманні грецькому цареві. На сцені постав вірцевий могутній правитель, який полюбився глядачеві. Успіх вистави (про що говорить її довга сценічна історія на різних сценічних майданчиках, схвальний прийом під час гастролей Європою, зокрема, й у Києві) зумовлений тим, що центральний образ був бездоганно і ретельно опрацьований Ж. Муне-Сюллі за допомоги новаторської техніки акторського виконання.

У виставі «Цар Едіп» режисера Макса Рейнгардта, прим'єра якої відбулась 25 вересня 1910 року у Мюнхенській Музичній фестивальній залі, і яку згодом, у квітні 1912 року побачили й українські глядачі, сповідувались нові режисерські художньо-естетичні принципи. Концепція вистави полягала в поєднанні принципів символістичного театру і нового сценічного простору, що передбачав вихід за межі сцени-коробки на арену циркових приміщень. Таким чином, текст софоклівської трагедії був перекладений режисером на рух, ритм, настрій драматичної музики і танцю, що у поєднанні з новітньою технікою акторського виконання не лише підкреслювало монументальність трагедії Софокла, а й стало проривом у контексті розвитку режисури початку ХХ століття.

У розділі III нашого дипломного дослідження проаналізовано низку вистав за трагедією Софокла «Цар Едіп» на сцені українського театру, а саме: «Едіп-Цар» 1918 року режисера Леся Курбаса, «Цар Едіп» 2003 року

грузинського режисера Роберта Стуруа, «Цар Едіп» 2022 року режисера Давида Петросяна.

Перший український досвід 1918 року вистави за античною трагедією Софокла вражав величним задумом Леся Курбаса поставити трагедію європейського зразка і відповідно – прищепити українській сцені і українським глядачам культуру античного твору. Концепція його вистави «Едіп-Цар» потребувала створення нової акторської школи і нових принципів роботи актора над роллю. Вистава вибудовувалась на пластиці та новітній естетиці, що була, за визнанням самого Леся Курбаса, сформована під впливом експресіонізму.

Концепція вистав «Цар Едіп» 2003 року режисера Роберта Стуруа полягала в рішучему прибиранні зайвого (звісно – на думку режисера) з драматичного тексту та акцентуванні не тільки на образі Едіпа, а й на новому прочитанні образу Йокости, який прочитується як режисерський омаж на відому картину Мікеланджело «П'єта Рондані». Образ Едіпа у цьому спектаклі рефлексує до загальновідомих тиранів ХХ століття. На перший погляд, це мало б відволікати глядача від зображуваних подій античного світу, наближаючи до сьогодення. Втім, вважаємо, що запрошений режисер не відчув того настрою, що панував на момент постановки в українському суспільстві і навіть позначився на певних моментах репетиційного періоду.

Концепція вистави Давида Петросяна «Цар Едіпа» 2022 року має свої виразні особливості і полягає в інтертекстуальності. Вона наповнена різними сенсами і дає простір глядачеві для пошуку і вибору тих, які йому найближчі. ТанDEM акторських робіт, пластики, сценографії, музичного оформлення працюють у цій виставі як добре злагоджений механізм.

Нами були також вивчені та проаналізовані, фотоматеріали вистави Леся Курбаса з архіву театрального музею, відеозапис вистави Роберта Стуруа з архіву національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.

Загальний висновок роботи полягає у тому, що кожна з проаналізованих вище вистав має власні, доволі виразні концептуальні особливості. Ці особливості були закладені усіма їхніми творцями: акторами і режисерами, сценографами, хореографами та композиторами. Об'єднавчим моментом для зазначених спектаклів стало, на наш погляд, те, що всі митці прагнули створити такий художній образ античного твору, який би був зчитаний глядачем.

Список використаних джерел

1. A. Madhavi Latha, Dr Hemanth kumar Mekathoti. Ananalysis Of Oedipus: A Tragic Hero. International Journal of Aquatic Science. 2021. Vol. 12. P. 1307–1310.
2. Barstow M. Oedipus Rex as the Ideal Tragic Hero of Aristotle. The Classical Weekly. 1912. Vol. 6, no. 1. P. 2. URL: <https://doi.org/10.2307/4386601> (date of access: 09.06.2024).
3. Contributors to Wikimedia projects. 1911 Encyclopædia Britannica/Mounet-Sully, Jean - Wikisource, the free online library. Wikisource, the free library. URL: https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclopædia_Britannica/Mounet-Sully,_Jean (date of access: 13.06.2024).
4. John Hall. Jean Mounet-Sully - Truly Historonic Comedie Francaise Actor!, 2017. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cwoew9L84w4> (date of access: 13.06.2024).
5. Nikolarea, Ekaterini. Cybernetics and Philosophy in a translation of Oedipus the King and its performance. Cybernetics and Philosophy, 2021, 19.4: 160-190.
6. Nikolarea E. Oedipus the King: A Greek Tragedy, Philosophy, Politics and Philology. TTR : traduction, terminologie, rédaction. 2007. Vol. 7, no. 1. P. 219–267. URL: <https://doi.org/10.7202/037174ar> (date of access: 09.06.2024).
7. Pantelis Michelakis. An early film adaptation of Sophocles «'Oedipus the king»:cinema,theatre,photography. Theater und Medien / Theatre and the Media. 2008. P. 205–210.
8. Pellois, Anne. « L'héroïsme anachronique de Mounet-Sully ». Les Héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle, édité par Olivier Bara et al., Presses universitaires de Lyon, 2015, <https://doi.org/10.4000/books.pul.4067>.
9. Résultats de recherche pour « Oedipe » – Mounet-Sully et Paul Mounet. Mounet-Sully et Paul Mounet. URL: <https://mounetsully.com//?s=Oedipe&search=Go> (date of access: 14.06.2024).
10. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619-1919. – Прага, Український громадський видавничий фонд, 1925. - 272 с.

11. Антуан, Андре. ВУЕ. 2016. URL: https://vue.gov.ua/Антуан,_Андре (дата звернення: 12.06.2024).
12. Арістотель «Поетика» / Пер. Б. Тена, вступ. ст. і коментарі Й. Кобова. К: Мистецтво, 1967. 136 с.
13. Баканурський А. Г. Театрально-драматичний словник ХХ століття: Знання України, 2009. – 319 с.
14. Бентя Ю., Шопін П. Український театр після повномасштабного російського вторгнення: нове звучання хрестоматійних текстів. Мистецтвознавчі записки. 2023. № 23. С. 61–70.
15. Веселовська Г. І. Театральні перехрестя Києва, 1900-1910-х рр. [Електронна копія] : (Київ. театр. модернізм) / Держ. центр. театр. мистецтва ім. Л. Курбаса. — Електрон. текст. дані (1 файл : 9,65 Мб). — Київ, 2006 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2017). — Імен. покажч.: с. 301-337.
16. Веселовська Г. Давній світ. Більше ніж театр. Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. 2001-2012. Київ, 2019. С. 129–134.
17. Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса. – К.: (ДЦТМ ім. Леся Курбаса), 2005. - 316 с. Веселовська, Ганна Іванівна. Дванадцять вистав Леся Курбаса : [Навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв] / Держ. центр театр. мистецтва ім. Л. Курбаса. — Київ., 2004.
18. Владимірова Н. Історія театру західної Європи та США : навч. посіб. Київ, 2024. 203 с.
19. Владимірова Н. «Едіп-цар» Леся Курбаса в контексті інтерпретації трагедії Софокла на французькій сцені кінця ХІХ – початку ХХ ст. Культурологічний та мистецтвознавчий журнал «Аркадія». 2003. Т. 1. С. 18–22.
20. Ганна Веселовська. Легенда про великого містифікатора Київська версія. Газета день. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/lehenda-pro-velyko-ho-mistyfikatora> (дата звернення: 14.06.2024).
21. Гвоздев А. Западно-европейский театр на рубеже ХІХ и ХХ столетий: очерки. 2-е изд. Москва : Книжный дом «Либриком», 2011. 376 с.
22. Гринишина М. Синтетичний театр / М. Гринишина ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ Ук ра ї ни. — Київ : Фенікс, 2019. — 416 с.: іл.

23. Дятчук В. В. Український тлумачний словник театральної лексики. Київ : Просвіта, 2002. – 150 с.
24. Едіп-цар - Open Kurbas. Open Kurbas. URL: <https://openkurbas.org/performances/edip-tsar/> (дата звернення: 09.06.2024).
25. Електронна бібліотека Інституту журналістики. Електронна бібліотека Інституту журналістики. URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1211> (дата звернення: 09.06.2024).
26. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід / ПСМ НАМ України. – К.: Фенікс, 2012.- 512 с.
27. Ж. Муне-Сюлли. Из театральной летописи // Жизнь и искусство. - 1899. - 28 октября, № 293.
28. Клековкін О. Ю. THEATRICA / Архітектура драми: Історико-термінологічний конспект / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К.: Арт Економі, 2012. — 88 с.
29. Клековкін О. Ю. THEATRICA: Лексикон / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К. : Фенікс, 2012. — 800 с.
30. Клековкін О. Ю. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: Навчальний посібник / Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. — К.: АртЕк, 2017. — 336 с
31. Курбас Л. Нова німецька драма. Музагет. Місячник літератури і мистецтва. 1919. № 1-3. С. 115–122.
32. Ковтуненко В. І. Український театр у період сучасних суспільних трансформацій (до проблем визначення соціокультурних показників) : автореф. дис. канд. екон. наук. Київ: ДАККіМ. 2002. 19 с.
33. Концепція. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-3256> (дата звернення: 12.06.2024).
34. Корнієнко Н. Лесь Курбас і духовні засади українського авангарду. Зеркало недели | Дзеркало тижня | Mirror Weekly. URL: https://zn.ua/ukr/ART/les_kurbas_i_duhovni_zasadi_ukrayinskogo_avangardu-1.html (дата звернення: 30.04.2024).
35. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. Київ: Факт, 2000. 160 с.
36. Котенок В. Очі Едіпа. Кіно Театр. 2023. № 3. С. 8–9.

37. Макс Райнгардт: Я лише театроман / Max Reinhardt. Ich bin nichts als ein Theatrmann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern, herausgegeben von Hugo Fetting, Berlin 1989. Переклад з німецької. – ЛНУ ім. І. Франка, 2015. – 184 с. + іл.
38. Мельничук Ю. С. Режисерська концепція як шлях до створення образної системи вистави. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2021. № 3. С. 267–272. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2021.244499> (дата звернення: 12.06.2024).
39. Нагірна О. «Цар Едіп» Софокла – національна рецепція. Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. 2011. № 8. С. 36–53.
40. Наконечна О. В. Детермінанти створення і втілення сценічного образу в театральному мистецтві. Одеса: Астропринт, 2006. 248 с.
41. Паві П. Словник театру / пер. з фр. М. Якуб'як. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Ів. Франка, 2006. 640 с.
42. Полякова Ю. Ю. Гастроли театру Макса Рейнхардта 1912 года в оцінці харківської критики. Соціально-гуманітарний вісник зб. наук. пр. № 16. С. 38–45.
43. Радченко О. А. «Цар Едіп» Софокла в іманентній інтерпретації Еміля Штайгера. Вісник університету імені Альфреда Нобеля. 2021. Т. 1, № 21. С. 29–37
44. Реалізм. ВУЕ. 2018. URL: <https://vue.gov.ua/Реалізм> (дата звернення: 12.06.2024).
45. Різаєва Г. Є. 100-річчя зальцбурзького фестивалю: історико-культурний феномен ХХ– початку ХХІ століття. Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2021. No. 130. P. 160–182. URL: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231228> (date of access: 14.06.2024).
46. Світло та морок: прем'єра «Цар Едіп» у Театрі на Подолі. Mind.ua. URL: <https://mind.ua/publications/20252032-svitlo-ta-morok-prem-era-car-e-dip-u-teatri-na-podoli> (дата звернення: 28.03.2024).

47. Софокл. Цар Едіп. Давньогрецька трагедія / пер. з давньогр. Б. Тен. Київ, 1981. Т. 37 : Вершини світового письменства. С. 63–118.
48. Соломаха О. "Цар Едіп". Еталон трагедії в сучасній інтерпретації. ТиКиїв - голос твого міста. URL: <https://tykyiv.com/misteckij/tsar-edip-etalon-tragediyi-v-suchasni-int-erpretatsiyi/> (дата звернення: 01.12.2024).
49. Стайн. Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці / У 3-х кн., книга 3. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка. – 2004. – 286 с.
50. Станішевський Ю. Український театр кінця ХІХ – початку ХХ століть : проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва. Нариси з історії театального мистецтва України ХХ ст. / ред. В. Сидоренко. – К. : Інтертехнологія, 2006 р.
51. Театр ім. Івана Франка. Цар Едіп, 2020. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=e-fqKaUpsCI> (дата звернення: 12.06.2024).
52. Тетяна Поліщук. Про правильне ставлення до «лаврів» Богдан Ступка знає ціну і славі, і владі. Чи знає влада ціну йому?. Газета «День». URL: <https://day.kyiv.ua/article/panorama-dnya/pro-pravylnе-stavlennya-do-lavriv> (дата звернення: 16.06.2024).
53. Український театр: шлях до себе Здобутки. Виклики. Проблеми : Аналіт.-соц. дослідж. / С. Васильєв та ін. Київ, 2018. 145 с.
54. Український театр ХХ століття: Антологія вистав / За заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. — К.: Фенікс, 2012. — 944 с.: іл.; ХVІ с. вкл.
55. Українсько-французькі зв'язки в театральному та музичному мистецтві (друга пол. ХІХ — початок ХХ ст.) / О. Іваненко // Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки: міжвід. зб. наук. пр. — 2009. — Вип. 18. — С. 187-200. — Бібліогр.: 83 назв. — укр.
56. У театрі на Подолі готують прем'єру вистави «Цар Едіп». Укрінформ - актуальні новини України та світу. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3633381-u-teatri-na-podoli-gotuut-premeru-vistavi-car-edip.html> (дата звернення: 16.06.2024).

- 57.Формалізм. ВУЕ. 2016. URL: <https://vue.gov.ua/Формалізм> (дата звернення: 12.06.2024).
- 58.Цар Едіп. Театр ім. І.Франка. URL: <https://ft.org.ua/ua/performance/car-edip> (дата звернення: 09.06.2024).
- 59.Цар Едіп - Театр на Подолі. Театр на Подолі. URL: https://theatreonpodol.com/afisha/tsar-edip-2__trashed/ (дата звернення: 01.12.2024).
- 60.Шевцов С. В. «Поетика» Аристотеля: фундаментально-онтологічний зріз. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки. 2019. № 1(85). С. 56–65. URL: [https://doi.org/10.35433/philosophicalsciences.1\(85\).2019.56-65](https://doi.org/10.35433/philosophicalsciences.1(85).2019.56-65) (дата звернення: 03.06.2024).