

Овчієва Леся Петрівна,
старший викладач кафедри сценічної
мови. Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І.К. Карпенка-Карого, Київ

Lesia Ovchiieva,
Senior Lecturer of Stage Language Department.
Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University. Kyiv, Ukraine

СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ П'ЄС РАНЬОГО МОДЕРНІЗМУ НА СЦЕНІ ПЕРШОГО СТАЦІОНАРНОГО ТЕАТРУ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО У КИЄВІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація. У статті зроблено спробу висвітлити витоки ознак сценічного модернізму на матеріалі постановки п'єс В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської та інших драматургів на сцені Першого стаціонарного театру в Києві Миколи Садовського.

Ключові слова: Перший український стаціонарний театр М. Садовського, новітня драматургія, Леся Українка, В. Винниченко, Л. Старицька-Черняхівська, театральний модернізм, М. Садовський, І. Мар'яненко, Л. Ліницька.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Актуальність проблеми полягає у малодослідженому стані театрального процесу в Україні на початку ХХ століття. У цих роках у європейському театрі, де утвердилась драматургія провідних світових драматургів «нової хвилі» – Г. Ібсена, М. Метерлінка, П. Верхарна та А. Чехова, – активно заявило про себе мистецтво модернового символічного спрямування. При відтворенні сценічних характерів у ньому приділялася увага ознакам індивідуалізму, інтуїтивізму, символізму та естетизму. Більше того, частина митців піддавалися впливам психоаналізу З. Фрейда та захоплювалися ідеями філософії А. Шопенгауера з увиразненням концепцій свободи до життєвого вибору, що сприяло появі у творчості елементів позасвідомих основ людської душі.

Зародження ознак раннього модернізму в українській літературі та мистецтві виявлялись у зацікавленні творців темами ірраціональних особливостей, де принципи психологізму були провідними характеристиками відтворення внутрішнього світу дійових осіб, де інтуїція ставала домінантною ознакою у розумінні й трактуванні

їхніх дій і вчинків. Хоча принципи психологізму були визначальними і в реалістичному мистецтві правдивого художньо-образного відтворення дійсності, але в модерністській системі спостерігаються суттєві зміни відтворення персонажів твору, тут психологічні характеристики часто не піддаються розумовому осягненню, первинними стають такі якості, як воля, інстинкт та інтуїція, тобто надсвідомі сили.

Якщо в реалістичній системі класичного розуміння створення характерів персонажів відбувається переважно посиленням на вплив зовнішніх обставин і подій, то в модернізмі вся увага переносилась на людську особистість, її внутрішній світ. У новітній творчості культивується індивідуалізм, особиста ініціатива й особиста відповідальність, персонаж-людина постає самодостатньою індивідуальністю зі складним власним духовним світом. Подібна трансформація у засобах відтворення характерів героїв нової особи відбулась і в українських письменників – Л. Українки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаніка та ін., але особливо виразно ця зазначена поетика проявилась у драматургії, а саме у відтворенні жіно-

чих образів, де, на відміну від класичних образів – жінки-матері, жінки-берегині, жінки-землі, на перші позиції виходять постаті модернових самодостатніх героїнь. Так, у Лесі Українки в «Блакитній троянді» постає образ Любові Гашинської, у В. Винничека – Марусі («Базар»), Наталії Павлівни («Брехня»), у Л. Старицької-Черняхівської – письменниці Ліни («Крила») та ін. Психологічні портрети цих, як і багатьох інших тогочасних героїв, автори змальовують, частково використовуючи прийоми натуралізму, досить часто через загострення психофізіологічних відчуттів – відчуження, самотності, невизначеності, розгублення, страху, втоми, безвиході та приреченості. Саме твори драматургів модерністичної генерації зумовили зміну естетичних складових сценічного мистецтва і програмували новітні ознаки акторської майстерності. Проте хід історичних умов призвів до ситуації, що драматургічні надбання саме цих авторів десятиліттями були заборонені тогочасним радянським режимом, а заодно й театральні постановки їхніх творів. Отже, проблема, пов'язана з початками модернізму в українському театрі, впродовж років залишалася не лише не вивченою, а й викинутою з наукового вжитку. І слід лише поради за те, що у відродженні незалежної України художня спадщина драматургів, режисерів, акторів і художників поволі повертається до духовного служіння та естетичного збагачення українського народу, а відтак і потребує всебічного вивчення та узагальнення.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в культурології театральний процес в Україні початку ХХ століття розглянуто крізь призму зародження стильових конгломерацій модернізму. Адже до років проголошення незалежності України, майже ціле століття існували ідеологічні перешкоди висвітлення даного явища за об'єктивними критеріями.

Методологія дослідження передбачає комплексний підхід, що враховує і теоретико-методологічні проблеми театального модернізму, і реальні практичні напрацювання. Також використано метод історичної реконструкції вистав, який базується на систематизації та узагальненні театрознавчого досвіду й сучасного опанування проблеми. Застосовується структурно-функціональний метод і метод аналогій.

Мета статті – дослідити початкові витoki модерністських основ у драматургії на виставах, що були першовтіленням на сцені високохудожнього першого стаціонарного Театру М. Садовського за участю провідних сценічних майстрів – М. Садов-

ського, І. Мар'яненка, Л. Ліницької, С. Паньківського та багатьох інших, які не лише захоплювали своїм мистецтвом сучасників, а й стали фундаторами новаторського українського театру.

Виклад основного матеріалу. Хід суспільно-політичних подій перших років ХХ століття дав новий поштовх для розвитку в Україні промисловості, науки, літератури та мистецтва. Після революційних подій 1905–1907 років перед усіма видами творчості, в тому числі й перед театром, відкрилися певні можливості вільного розвитку, хоч на сцені стійко утримувалися ще традиції класичного театального мистецтва. В основі естетики українських корифеїв були засади народно-реалістичного та романтичного театру. І глядачі своїм серцем і розумом визнавали й поклонялись цьому «священному храмові». Адже «сцена-кумир» була одним із найвпливовіших засобів боротьби проти царських прислужників та глитаїв-визискувачів. За визначенням П. Саксаганського, театр тих часів був цією трибуною з якої славетні корифеї – М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, М. Заньковецька, М. Садовський виступали на захист простого народу. «Вони всім серцем почували, що цей театр, яко єдиний суто народний на всю Європу – є гордість наша, що тільки самобутній репертуар привчить народ до театру, поширить його національне самопізнання і розів'є любов до рідної історії, до рідного мистецтва» (Саксаганський, 1956, с. 178).

Однак покоління фундаторів класичного українського театру поступово відходило від театального процесу. Померли М. Старицький (1904), І. Карпенко-Карий (1907) та М. Кропивницький (1910), розпустив свою трупу П. Саксаганський, але питання – бути чи не бути українському театрові вже не зводилось до проблем прямого його існування. Проблема полягала не лише у відстоюванні українського театру як такого, а й у пошуках і створенні нових засад його художнього зростання.

У європейському театрі драматургія стала першою і головною основою сценічної творчості. Нова драма всевладно панувала над сценічною творчістю – поетика драматурга стала визначальною у становленні творчого обличчя театру. В Європі поширюються варіанти модерного символічного театру М. Метерлінка, соціального театру П. Верхарна, у Скандинавії з'являється театр модернізму Г. Ібсена, у Росії – психологічний театр А. Чехова. В Україні творцями нового модернового репертуару виступили – Леся Українка («Одержима», «Оргія», «Бояриня», «Камінний господар»),

Володимир Винниченко («Базар», «Чорна Пантера і білий Ведмідь», «Брехня», «Пригвожені»), Людмила Старицька-Черняхівська («Гетьман Дорошенко», «Крила», «Останній сніп»), Олександр Олесь («Осінь», «Танець життя», «По дорозі в казку») і Спиридон Черкасенко («Земля», «Казка старого млина», «Про що тирса шелестіла») та інші. Українські драматурги активно писали нові п'єси для театру, якого, на жаль, ще не було, але він мусив народитися. Своєю творчою інтуїцією вони відчували його появу, а одна із активних учасниць театрального процесу Л. Старицька-Черняхівська теоретично навіть обґрунтувала зародження українського модерного театру у трьох іпостасях – театр настрою, театр соціальний і театр символічний.

На цей час єдиний стаціонарний український театр М. Садовського у Києві, що працював на організаційних засадах антрепризи, був беззастережно визнаний високохудожнім мистецьким явищем. Для загального прошарку глядачів цей колектив став справжньою школою життя, прагнучи до правдивого і переконливого відтворення дійсності. Навіть у ті часи, коли імперські посіпаки розпалювали міжнародну ворожнечу серед народів, М. Садовський разом з п'єсами вітчизняних авторів, здійснював перші постановки п'єс іноземних драматургів – російських, польських, єврейських, італійських тощо.

Задовольняючи смаки інтелігентної освіченої публіки, театр залюбки звертався до першопрочитання п'єс новаторської драматургії. Адже вона у своїй стилістичній поетиці була дуже цікавою та різноплановою. Так, наприклад, Леся Українка виособлювалась у творах ознаками неоромантизму і символізму, В. Винниченко – неореалізму та експресіонізму, Олександр Олесь – імпресіонізму та символізму, С. Черкасенко – символізму і неонатуралізму, Л. Старицька-Черняхівська – неоромантизму і символізму. Саме постановка творів названих авторів зумовлювала появу у театрі ознак модернізму, що конденсував різноманітні стильові ознаки. Сучасний дослідник літературно-мистецьких поглядів С. Хороб стверджує, що структури і типи «образно-мистецької свідомості формувались і утверджувались у нашій драмі не на рівні загальної стильової манери, або естетичної школи, а передовсім на рівні самотутньої окремішньої письменницької особистості» (Хороб, 2009, с. 73).

Незважаючи на різні стильові особливості творчості перелічених авторів, усіх їх об'єднувало тяжіння до романтичного типу мислення. Драматург із працівниками театру зближались на

пошуках, що зумовлювали розробки своєрідної неоромантичної стильової манери, яка давала підстави вважатися явищем синтетичного порядку, що охоплювало елементи різновидної стилістики модернізму. А на практиці ставало очевидним, що для глибшого відтворення сенсу існування світу й людської душі необхідно було поєднувати свідомі і підсвідомі, раціональні й ірраціональні ресурси психіки. На першому плані у виставах з естетичною основою модернізму слід було відтворювати характери людей – унікальних особливостей з їхнім складним внутрішнім світом і особливою психологією. Новий герой хотів бути вільним, мати право вибору, активно творити свою долю та виявляти індивідуальну неповторність. Такі герої жили, боролись і стверджували свою людську винятковість у кращих виставах театру М. Садовського – «Брехні» В. Винниченка (1911), «Крилах» Л. Старицької-Черняхівської (1914), «Казці старого млина» С. Черкасенка (1914), «Королеві Сабат» А. Марека (1915).

Найбільший успіх у цих виставах випав на долю митців середнього і молодого покоління – І. Мар'яненка, Л. Ліницької, Ф. Левицького, К. Рубчакової, Л. Курбаса, Є. Долі, П. Коваленка та інших.

Серед показових вистав з модерновим типом художнього мислення варто зупинитися на «Брехні» В. Винниченка та «Крилах» Л. Старицької-Черняхівської, у яких естетична система новаторства визначалась як сценічними засобами виразності, так і характерами конфліктів, запрограмованих авторами стосовно їхньої концепції нової людини у сучасному світі. У «Брехні» головна героїня Наталія Павлівна, ще зовсім молода, красива, але користюлюбна жінка, яка заплуталась у тенетах брехливого кохання – чоловік, товариш чоловіка і молодий поет-студент. У сценічній дії обставини вибудовувались так, що героїні необхідно виплутатись із цієї сумбурної власної брехні. І для того щоб якось «чесно» вийти із ситуації, у неї вихід один – прийняти отруту. Адже її смерть позбавляє ближніх від важких страждань (цю думку висловлює один з коханців, компаньйон її чоловіка – «краще смерть, ніж ганьба»).

Режисера І. Мар'яненка у «Брехні» захоплювало своєрідне поєднання актуальної моральної проблематики з її філософським звучанням – що є істина? Ця ідея постановки найвиразніше доносила до глядачів трактуванням головної ролі Наталії Павлівни артисткою Л. Ліницькою. Її героїня під час розвитку подій йшла на компроміс зі своєю совістю, утворивши цілу апологію брехні,

де «істина є постаріла брехня», тому всяка брехня з часом може стати істиною¹. Театрознавець П. Кравчук засвідчує, що у виставі «режисера цікавили потайні порухи душі персонажів, боротьба понадсвідомих і понадсмилових сил. Символічно-психологічні засоби, якими орудував у роботі над п'єсою постановник, були зовсім незвичними і часто незрозумілими для більшості виконавців» (Кравчук, 2001, с. 190). Та вистава ставилась вже тепер, і хоч новий актор для модерного репертуару з глибоким психологічним змістом тільки-тільки формувався, потрібен був час для власного становлення. Сценічна версія «Брехні» не мала відповідного звучання у порівнянні з літературним матеріалом. Окремі виконавці грали щиро, соковито, навіть з певним ефектом, але грали як у звичайній побутовій п'єсі. У стилістиці винниченківських вимог виділялись С. Паньківський у ролі чоловіка героїні, І. Мар'яненко у ролі молодого студента і Л. Ліницька у ролі Наталії Павлівни. Артистка своєю грою майстерно доносила глядачам драматичну вину героїні, яка полягала в тому, що вона до кінця вірила, ніби дати щастя близьким людям можна навіть і брехнею, отож заповіддю Наталії Павлівни було тверде переконання: «Людям зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щастя, щастя і спокою. Коли брехня може це дати – слава брехні! Слава!»

Особливо талановито з величезною переконливістю була зіграна Л. Ліницькою фінальна сцена. Рецензент А. Вечерницький відзначав: «Чудово пройшла в артистки сцена “розпродажі душ і серця”. Коли вона перед самогубством шепче кожному з любовників солодке словечко, а потім усіх цілує. Це шедевр артистизму. <...> Чи так, як автор, зрозуміла д-ка Ліницька свою роль, ми про це не будемо говорити, бо в усякому разі артистка дала мистецький образ який лишає сильне враження» (Вечерницький, 1911).

Ця перша постановка п'єси, В. Винниченка «Брехні» на сцені театру М. Садовського критиками і глядачами була сприйнята неоднозначно. Тогочасний теоретик театру М. Вороний не був у захваті від вистави. Він засвідчував: «Актор борсається, мучиться, нарешті махнувши рукою, грає як звик, по старих графаретах» (Вороний, 1989, с. 72), хоч інші мистецтвознавці оцінювали «Брехню» як одну із кращих модерних постановок сезону

1910/1911 років. Зокрема, А. Вечерницький назвав «Брехню» найоригінальнішою виставою сезону і зауважував, що «постановка “Брехні”» уперше розбила могутню фортецю старої мелодрами і показала стежку для зближення українського театру з світовим» (Вечерницький, 1912).

Театральний оглядач модерного журналу «Українська хата», захоплюючись грою першовиконавиці ролі, однієї з найкращих українських артисток – Л. Ліницької, високо оцінював усю виставу:

Український театр вперше давав матеріал інтересний і новий для думки, для чуття, вперше вабив публіку, нашу байдужу і холодну до всього публіку, до себе оригінальною, серйозною і цікавою драмою. Театр вдарив по нерву сучасності, торкнув болюче питання інтелігенції. <...> з часу постановки «Брехні» ми можемо рахувати нову еру в історії нашого театру (Alienus (Богацький), 1911, с. 187).

Сьогодні можемо стверджувати, що за сценічну інтерпретацію «Брехні», цієї глибоко психологічної модерної п'єси мусив би взятися новітній режисер, але в Україні його ще не було. Новий актор тоді лише почав формуватися, і потрібні були певні умови для його виховання (принаймні школа Леся Курбаса, якої на цей час також ще не існувало). Однак сміливість, наполегливість, відчуття жанрового звучання постановки й гостре відчуття сучасності та творчий ризик І. Мар'яненка разом з проникливою і виваженою грою Л. Ліницької зробили перші кроки у театральну сучасність. Триумвірат драматург – режисер – актриса привідкривали завісу українському сценічному модернізму.

Першовтіленням на сцені театру М. Садовського була і постановка однієї з наймодерніших п'єс – «Крила» Л. Старицької-Черняхівської. Відтворюючи життя творчої інтелігенції, п'єса «Крила» нагадує одну з найкращих п'єс Лесі Українки «Блакитна троянда». Відчувається благотворний вплив на драму Л. Старицької-Черняхівської новітньої європейської драматургії Ібсена, Гауптмана і Чехова, у якій основними засобами виразності виявлялася різюча невідповідність справжнього внутрішнього стану персонажів їхній поведінці та вчинкам, а також невпинні пошуки свого неповторного, особливого «Я».

Адже характер головної дійової особи, талановитої поетеси Л. Старицька-Черняхівська розвинула саме в традиціях європейської модерної драми. Героїня Ліна Федорівна, переживши всі негаразди родинного життя, поступово усвідомлює свої складні ситуації і зрештою намагається поси-

¹ Детальну реконструкцію вистави «Брехня» див.: стаття Овчівної Л.: «Любов Ліницька – перша виконавиця головних жіночих ролей у п'єсах В. Винниченка «Брехня» і «Натусь» // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2017. Вип.21. С. 35-44.

сти гідне місце серед свого оточення. Провідним ідейним звучанням твору стає думка про те, що жінка, яка має талант, не повинна неволити себе шлюбом. Вона мусить залишатися вільною й незалежною ні від кого, лише від свого таланту.

В основу сюжету п'єси Л. Старицька-Черняхівська поклала загальновідомий мелодраматичний любовний трикутник. Молода талановита письменниця живе в обставинах внутрішнього конфлікту – між прагненням творчої реалізації і вимогами жертвувати письменницьким покликанням заради сімейного благополуччя. Але її чоловік, відомий адвокат Віктор поетесу зраджує з її найближчою подругою – кокетливою, самолюбивою оперною співачкою Іриною. Зрозуміло, що розв'язання цього трикутника мусило б мати символічний характер. Режисер вистави М. Садовський добивався втілення головного способу сценічної дії у поєднанні двох сюжетних ліній. Перша – зрада талановитій молодій людині, а друга – приборкання героїні її сімейними обставинами. Саме у цьому поєднанні вибудовувалася центральна наскрізна дія, така характерна для модернових постановок.

Рецензент Г. Александровський у відгуку на прем'єру писав: «П'єса ця, яка написана в значній мірі по-чеховськи, у м'яких полу тонах вимагає таких же форм і з боку сценічної її постановки та з боку виконання» (Александровський, 1914, с. 99). Тому у роботі над виставою велика увага приділялась праці з виконавцями. І як результат – спектакль вражав акторською ансамблевістю. Головні ролі виконували – Ліна (Л. Ліницька), Віктор (І. Мар'яненко), Ірина (М. Малиш-Федорець). У центральній ролі Ліни Ліницька майстерно відтворювала процес народження думок героїні, доносячи їх до глядачів колосальною органікою жесту і рухів та змістовною словесною дією. За її яскравими душевними переживаннями виявлялось те, що називали «настроєм». Цей же рецензент наголошував на провідному значенні для вистави гри актриси: «Перше місце належить Ліницькій, що грала молоду письменницю Ліну. Артистка зуміла тими м'якими полу тонами, у яких написана її роль, без зайвих підкреслень, художньо змалювати привабливий образ, повний душевної чистоти та краси, разом з тим і важку драму» (Александровський, 1914, с. 100).

Очевидець вистави, відомий український митець В. Василько у своєму щоденнику зафіксував враження від постановки і від акторських здобутків виконавців. Та найвище він оцінював акторську майстерність виконання головної ролі: «Найкраще враження на мене зробила гра Л. Ліницької. Мені

здалося, що я бачив чеховську героїню» (Василько, 1914–1918, с. 24).

Гідною високої уваги була гра й партнера Л. Ліницької, виконавця ролі Віктора, – талановитого актора І. Мар'яненка. У рецензії газети «Рада» писалось: «Бездоганим був І. Мар'яненко, гра якого вище всяких компліментів» (Ст., 1914, с. 3-4). А в продовженні рецензії критик зауважував, що взагалі «п'єса відіграна блискуче, прийнята спочатку публікою дещо стримано, але драма під кінець захопила і зробила сильне враження» (Ст., 1914, с. 3-4).

Про важливість вистави «Крила» Л. Старицької-Черняхівської і сучасні мистецтвознавці зауважують як про новаторський поступ українського театру. Так, театрознавець Г. Веселовська стверджує, що в «сенсі розвитку новітніх шляхів сценічна постановка “Крил”, практично забутої істориками театру драми Л. Старицької-Черняхівської, *важлива* (підкреслення наше – Л.О.) не менше, а може й більше, ніж драматургія Лесі Українки» (Веселовська, 2006, с. 179).

Висновки: сценічне втілення модерної драматургії В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської, Олександра Олеся, С. Черкасенка на сцені театру М. Садовського (обсяг статті не дає можливості реконструювати всі новаторські постановки) мало вирішальне значення для переходу українського театру від традиційної стилістики до новаторських модерністських форм європейського спрямування, і сам факт мистецького поєднання літератури і театру у формуванні українського модернізму став хвилею нового національно-визвольного піднесення. Сформувавши складний і оригінальний тип модернового театру, який можна презентувати «театром Винниченка», «театром Старицької-Черняхівської», «театром Черкасенка», «театром Олеся», бо саме вони, перефразовуючи Ю. Смолича, стали духовно збудниками нової для українського театру культури. Ідеї людського щастя на землі пронизували всю їхню творчість, можливо інколи і малозрозумілу. Та з вірою у ці ідеї митці окриляли свої творіння новими ідеалами, філософськими концепціями, розплутували «дисгармонії» між сущим і тим, що має бути, шукали і добивалися правди, мучились через нерозгадані загадки, які ставило перед ними життя.

Сценічна інтерпретація п'єс українського раннього модернізму виявляла зміни у художньо-образній системі театрального мистецтва, що наглядно ілюстрували новий спосіб мислення. До шляху оновлення модерністичних ознак сценічної творчості могли долучитись лише ті театральні майс-

три, які раніше досконало опанували тематичні й жанрові засади реалістичної акторської майстерності. Серед них – М. Садовський, І. Мар'яненко, Л. Ліницька, Ф. Левицький, С. Паньківський та ін. Практика постановки п'єс модерністичного спрямування надала важливого значення професії режисера в українському театрі, а в акторському мистецтві особливо наголошувала на творчій індивідуальності актора, на його світорозумінні та світовідчутті. Модерністська естетика в інтерпретації образів самодостатніх персонажів вимагала від актора швидкої збудженості, активної живої уяви, фантазії й розуму. Новий актор повинен був збагачувати створюваний ним образ своїми життєвими спостереженнями і багатством переживань, які мали містити безпосередність, органічність, заразливість, сценічну привабливість, поглиблену психологічність та підвищену емоційність, при тому, що найпершим і обов'язковим у зазначених обставинах стає вміння творити у межах визначеного режисером жанру постановки.

Сценічне освоєння положень нової драми мало вплив на подальше виховання акторських і режисерських сил, новітніх стильових можливостей. Водночас відбувався вплив і на глядацьку публіку, на її призвичаєнні й розумінні засад умовно-символічного театру. Реконструкція вистав ранньої модерністської естетики з їхньою поглибленою увагою до психологічних характеристик і прийомів сприяла розумінню, осягненню та самовизначенню подальших новаторських основ всього українського театру.

Адже пореволюційний модерновий театр представлений колективами Молодого театру Леся Курбаса, Театру «Кийдрамте», Драматичними театрами імені М. Заньковецької, імені І. Франка, Театру «Березіль», які формувалися і зростали також завдяки сценічному втіленню новітньої драматургії, що фундаментувала витоки театрального модернізму в перших десятиліттях ХХ ст. Своїми творчими здобутками ці театри стали основоположниками оновлення сценічних виражальних засобів українського театру сьогодення. Утвердження основоположних ознак модернізму через сценічне втілення п'єс В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської, С. Черкасенка та О. Олесея дало визнання умовно-модернового театру, сприяло вихованню цілого покоління українських митців, намітило подальші шляхи до утворення новітнього українського театру.

Джерела та література

- Александровський, Г. (1914). Український театр: «Крила», буденна драма на IV дії Л. Старицької-Черняхівської. *Сяйво*. Київ. Ч. 14. С. 96-101.
- Alienus [Богацький, П.] (1911). Нова драма (З приводу постановки «Брехні» В. Винниченка трупю М. Садовського). *Українська хата*. Київ. Ч. 3. С. 187.
- Василько, В. *Щоденник 1914–1918*. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Ф. № 10369. С. 24.
- Веселовська, Г. (2006). Модерний та авангардний театр в Україні. *Зб.: Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.* Київ: Інтертехнологія. С. 159-220.
- Вечерницький, А. [Кузьминський О.] (1911). «Брехня» В. Винниченка. *Рада*. Київ, 22 січня. Ч. 17. С. 3-4.
- Вечерницький, А. [Кузьминський О.] (1912). Трупа М. К. Садовського (сезон 1911-1912 року). *Рада*. Київ, 2 травня. Ч. 100. С. 4.
- Вороний, М. (1989). *Театр і драма*. Київ: Мистецтво. 405 с.
- Кравчук, П. (2001). Режисерські пошуки І. Мар'яненка у виставах за п'єсами В. Винниченка. *Мистецтвознавство України*. Київ: Вид-во «Кий». Вип. 2. С. 187.
- Саксаганський, П. (1956). *Думки про театр*. Київ: Мистецтво. 232 с.
- Ст. Театр і музика. (1914). Бенефіс С. Паньківського. «Крила». *Рада*. Київ. 25 січня. Ч. 20. С. 3-4.
- Хороб, С. (2009). *Літературно-мистецькі знаки життя*. Івано-Франківськ: Нова зоря. 387 с.

References

- Aleksandrovskiy, G. (1914). Ukrayinskiy teatr: «Kri-la», budenna drama na IV diyi L. Staritskoyi-Chernyahsvskoyi [Ukrainian Theater: «Wings», everyday drama on IV actions of L. Starytska-Chernyakhivska]. *Syayvo*. Kyiv. Ch. 14. S. 9-101. [in Ukrainian]
- Alienus [Bogatskiy, P.] (1911). Nova drama (Z privodu postanovki «Brehni» V. Vinnichenka trupoyu M. Sadovskogo) New drama (About the production «Lies» by V. Vinnichenko by the troupe of M. Sadovskiy). *Ukrayinska hata*. Kyiv. Ch. 3. S. 187. [in Ukrainian]
- Vasilko, V. *Schodennik 1914–1918* [The Diary 1914-1918]. Muzey teatralnogo, muzichnogo ta kinomistetstva Ukrayini. F. N 10369, S. 24. [in Ukrainian]
- Veselovska, G. (2006). Moderniy ta avangardniy teatr v Ukrayini [Modern and avant-garde theater in Ukraine]. *Zb.: Narisi z Istoriyi teatralnogo mistetstva Ukrayiny XX st.* Kyiv: «Intertehnologiya». S. 159-220. [in Ukrainian]

- Vechernitskiy, A. [Kuzminskiy O.] 1911. «Brehnya» V. Vinnichenka [«Lies» by V. Vinnichenko]. *Rada*. Kyiv, 22 sichnya. Ch. 17. S. 3-4. [in Ukrainian]
- Vechernitskiy, A. [Kuzminskiy O.] (1912). Trupa M. K. Sadovskogo (sezon 1911-1912 roku) [The troupe of M. K. Sadovskyi (season 1911-1912)]. *Rada*. Kyiv, 2 travnya. Ch. 100. S. 4. [in Ukrainian]
- Voroniy, M. (1989). *Teatr i drama* [The theatre and drama]. Kyiv: Mistetstvo. 405 s. [in Ukrainian]
- Kravchuk, P. (2001). Rezhiserski poshuki I. Mar'yanenka u vistavah za p'esami V. Vinnichenka [Directorial searches of I. Maryanenko in performances by plays by V. Vinnichenko]. *Mistetstvoznavstvo Ukrayiny*. Kyiv: Vid-vo «Kiy». Vip. 2. S. 187. [in Ukrainian]
- Saksaganskiy, P. (1956). *Dumki pro teatr* [Thoughts about the theater]. Kyiv: Mistetstvo. 232 s. [in Ukrainian]
- St. Teatr I muzika. Benefis S. Pankivskogo «Kрила» [The theatre and music. Benefit of S. Pankivskyi. «Wings»]. *Rada*. Kyiv, 1914. 25 sichnya. Ch. 20. S. 3-4.44. [in Ukrainian]
- Horob, S. (2009). *Literaturno-mistetski znaki zhittya* [Literary and artistic signs of life]. Ivano-Frankivsk: Nova zorya. 387 s. [in Ukrainian]

Lesia Ovchiieva

A stage adaptation of early modernist plays on the stage of Mykola Sadovskyi's First Stationary Theater in Kyiv at the beginning of the 20th century.

Abstract. The article attempts to shed light on the origins of the signs of stage modernism based on the material of plays by V. Vynnychenko, L. Starytska-Chernyakhivska and other playwrights on the stage of Mykola Sadovskyi's First Stationary Theater in Kyiv.

Keywords: The First Ukrainian Stationary Theater of M. Sadovskyi, modern dramaturgy, Lesia Ukrainka, V. Vynnychenko, L. Starytska-Chernyakhivska, theatrical modernism, M. Sadovskyi, I. Marianenko, L. Linytska.