ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 138–147
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 138–147

УДК 792.036.45:792.071.2.027 (4) “189/191”] (045)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.138-147

ПРОВІДНИК ІЗ МИНУЛОГО: МІСІЯ В. БЛЕЙКА У РОЗБУДОВІ КОНЦЕПТУ СИМВОЛІСТСЬКОГО ТЕАТРУ В.-Б. ЙЄТСА ТА Е.-Г. КРЕЙГА

Наталія ВЛАДИМИРОВА

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8882-3957
Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01034
e-mail: super-parus64@ukr.net

Висвітлено сценографічні пошуки провідних режисерів-експериментаторів західноєвропейського театру межі XIX–XX ст. – Едварда Гордона Крейга та Вільяма Батлера Йєтса. Сповідуючи у своїй творчості принципи символізму, обоє вважали провідником цього напряму англійського поета і художника попередніх часів – Вільяма Блейка.

Перше “відкриття” імені В. Блейка відбулося в Англії ще в середині XIX ст. зусиллями голови англійських прерафаелітів Данте Габріеля Россетті. Саме цей митець спочатку оприлюднив значну частину невідомої на той час колекції рукописів і гравюр свого співвітчизника, а згодом – у 1863 р. разом зі своїм молодшим братом видав його двотомну біографію – перший життєпис поета і гравера.

Популяризацію творчої спадщини В. Блейка в контексті розвитку англійського символізму продовжували один із засновників цього напряму, поет А. Ч. Суїнберн, який присвятив йому окремий літопис, та критик А. Саймонс – автор дослідження “Символістський рух у літературі”. Нарешті, англо-ірландський поет і драматург, один із найцікавіших представників символізму, натхненник “Ірландського відродження” В. Б. Йєтс двічі друкував твори В. Блейка.

Виявивши вплив творчості В. Блейка на естетико-художні засади Е. Г. Крейга, зокрема на сценографічні пошуки режисера, у статті розглянуто ті передумови, що сприяли зближенню його творчих пошуків з експериментами ірландського митця – режисера, поета, драматурга В. Б. Йєтса. Доведено, що в цьому контексті саме постать В. Блейка стала головним чинником, що спонукав Крейга “подарувати” ірландському колезі один із своїх найбільш вагомих сценографічних винаходів – рухомі ширми.

Ключові слова: В. Блейк, символізм, Е. Г. Крейг, сценічний простір, В. Б. Йєтс, режисер, експериментальні пошуки, рухомі ширми.

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Бурхливий розвиток української театральної культури на сучасному етапі, зокрема зрушення у галузі сценографії, зумовлює нові підходи в осмисленні цих процесів. Одним із них є виявлення та аналіз у творчості митців тих методів,

© Владимирова Наталія, 2026

що містять певні рефлексії на історичне минуле не тільки національного, а й світового театру. Вважаємо, що задля всебічного розуміння природи таких рефлексій мусимо більш уважно поставитися до витоків та тих чинників, що сприяли їхньому народженню і практичному запровадженню. Сьогодні, як ніколи, у національному театрознавстві відчутно потребу якщо не спростування, то принаймні уточнення та більш об'ємного представлення тих чи інших сторінок історії західноєвропейського театру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Запропонований аспект дослідження, що дає змогу більш глибоко зануритися у творчу лабораторію режисерів-експериментаторів західноєвропейського театру на межі XIX–XX ст. – Е. Г. Крейга та В. Б. Йєтса, – практично не має висвітлення у національному театрознавстві. У монографії "Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі XIX–XX ст." [1] авторка статті детально зупинялася на впливі поезії, філософії, графічної спадщини В. Блейка, на формуванні головних художніх принципів Е. Г. Крейга, зокрема сценографічних пошуків. Постать В. Б. Йєтса-літератора найбільш виразно, на наш погляд, зображено у передмові С. Павличко до видання Йєтс В. Б. "Вибрані твори: Поезії, поеми та драми" [2]. Втім, нам не відомі театрознавчі розробки, які досліджували б роль Блейка як головної фігури, що не просто зближувала творчі горизонти англійського та ірландського режисерів, а й спонукала їх до співпраці.

Метою дослідження є виявлення та обґрунтування головного чинника, що спонукав провідного режисера-експериментатора англійського театру Е. Г. Крейга "подарувати" один із своїх сценографічних винаходів – рухомі ширми – ірландському колезі В. Б. Йєтсу. Використання евристичного потенціалу паралельного аналізу дає можливість основною фігурою у цьому процесі зобразити англійського поета і художника на межі XVIII–XIX ст. В. Блейка, сповідуючи якого естетико-художні та філософські принципи, Крейг та Йєтс вважали головним провідником символізму.

Виклад основного матеріалу. "Вони взяли мої ширми, але позбавили виставу моєї душі!" [1, с. 95] – цей відчайдушний вигук англійського режисера Крейга з приводу його постановки трагедії В. Шекспіра „Гамлет" на сцені МХТ у 1911 р. вже давно став хрестоматійним у контексті ставлення митця до згаданої вистави. І хоча в словах режисера відчувається не просто розчарування, а розпач, втім, маємо підстави вважати, що вони були не емоційною рефлексією на спектакль, а мали під собою абсолютно конкретні підстави. З огляду на те, що незадовго до прем'єри у МХТ, на початку січня 1910 р., Крейг у буквальному розумінні слова "подарував" один із найбільш вагомих власних винаходів – систему рухливих ширм – ірландському поету, драматургу та театральному діячеві Вільяму Батлеру Йєтсу. Занурення у біографію обох митців свідчить, що ця подія не була випадковою чи то суто імпульсивним вчинком з боку англійського режисера. Він уже був певний час знайомий з ірландським колегою, зустрічався з ним у Лондоні, цікавився його концепцією відродження ірландської національної драми та "трагічного театру". А згодом навіть опублікував у власному журналі "Маска", що з 1908 р. виходив у Флоренції, теоретичні міркування ірландського митця. Ще більш

тривалим за часом і всебічним було, вочевидь, зацікавлення Йєтса експериментами англійського режисера. У 1901 р. він ознайомився з постановкою Крейга опери Г. Перселла "Дідона та Еней" для Перселлівського товариства й одразу буквально закохався в її сценографію. Йєтс вважав декорації Крейга, створені для музичного простору, проявом нового виду мистецтва, покликаного акомпанувати музиці. Відтоді вони потоваришували, навіть вимріювали спільні постановки на майбутнє. Однак з різних причин (загалом через залучення Крейга до інших проєктів) не склалося. Відбулася інша подія – перший "подарунок" англійського режисера своєму другові, який, до речі, був за освітою художником і на той час практично керував сценографією у своїх постановках. Отже, у 1902 р. Крейг не тільки презентує Йєтсові модель сцени з власним оформленням, а й дає можливість детально ознайомитися з принципами освітлення та ескізами костюмів до постановки музичної драми "Віфлеєм".

Досліджуючи точки дотику естетико-художніх принципів обох митців, вважаємо одним із головних чинників, який сприяв такому єднанню, їхнє захоплення творчою особистістю Вільяма Блейка – представника раннього англійського романтизму, поета, художника, гравера та ілюстратора.

Для більш повного розуміння впливу світоглядних і творчих засад Блейка на мистецькі погляди Крейга та Йєтса – адже, ще раз наголосимо, саме цей чинник ми вважаємо головним, що сприяв їхньому зближенню у системі символістського простору межі XIX–XX ст. – нагадаємо окремі факти з біографії поета.

Блейк, який народився і провів усе життя у Лондоні, почав займатися малюванням приблизно у десятирічному віці. Підлітком він брав уроки в одного із відомих лондонських граверів, із захопленням вивчаючи творчість Дюрера і Мікеланджело. У 1809 р. Блейк вперше спробував влаштувати виставку власних графічних робіт та акварелей у супроводі своєрідного каталогу, що у вигляді афоризмів пояснював їхній алегоричний зміст. Загалом доробок Блейка як книжкового ілюстратора вражає. Це, зокрема, ілюстрації до "Божественної комедії" Данте, художнє осмислення англійської поезії XVIII ст. та пасторальних сюжетів книги Вергілія, нарешті – грандіозний за своєю філософською глибиною та технікою виконання проєкт, що містить ілюстрації до "Книги Йова" зі Старого Заповіту.

Як окремий, цілковито оригінальний напрям варто розглядати гравюри Блейка, виконані на міді. У 1789 р., автор на той час уже двох поетичних збірок, Блейк, втративши будь-яку надію на їхнє оприлюднення, винаходить власний спосіб видруку поетичного тексту та ілюстрацій до нього – "опуклий офорт". Цей спосіб, коли доповнені малюнками тексти спочатку традиційно вигравіювали, а потім вручну розмальовували, відроджував давнє мистецтво ілюстрації рукописів та згодом виявив "ілюмінований друк". Саме у такому вигляді, оздоблені дивовижними гравюрами, побачили світ поетичні збірки Блейка: "Пісні невинності" та другий цикл, що вміщував, крім уже напрацьованого, "Пісні досвіду". До речі, світ поезії та образотворчого мистецтва у творчості митця завжди були проникнуті один одним настільки сильно, що їх фактично не можна розділити. Утім, у всіх його напрацюваннях

неможливо точно визначити, де саме закінчується текст і починається ілюстрація. Наведена теза, до якої часто апелюють мистецтвознавці, підкреслюючи абсолютний синтез тексту і малюнка у спадщині Блейка, викликає певні асоціації щодо двох пристрастей – сцени та образотворчого мистецтва у творчості Крейга та Йєтса, що, як ми знаємо, завжди були майже однаковою мірою поруч у їхньому житті. Додамо також, що саме графіка стала для Крейга чи не найпотужнішою формою виявлення його реформаторських ідей у галузі сценографії. Розвиваючи ідею Блейка щодо виразності і можливостей опуклих форм, здатності саме за їхньою допомогою відтворити пластичний малюнок, режисер послідовно наближався до власного винаходу – принципово нового макета сцени із рухливими ширмами.

Своєрідним маніфестом другого періоду творчості Блейка став його цикл поезій "Одруження Неба і Пекла", що увиразнює ставлення поета до уяви як хаотичного, ірраціонального, розкутого начала, яке може викликати до життя тільки пекло. Ці поезії були, по суті, своєрідною полемікою Блейка з ученням шведського ученого-натураліста й водночас містика і теолога Емануеля Сведенборга. Вдавшись до написання своєрідної пародії на трактат шведського ученого "Небо і Пекло", Блейк у своїй збірці, дотримуючись власної діалектики, продовжував проповідувати, що Добро (Порядок, Розум, Небо) – втілення пасивності і догматизму, – і Зло (Енергія, Уява, Пекло) – символ свободи і творчої енергії – не можуть існувати одне без одного. І тільки їхнє співіснування у вигляді "одруження" спонукає виникнення істинної духовності.

Однією з найбільш важливих характеристик другого періоду творчості Блейка стало його переконання у тому, що найвищий дар людини – це творча фантазія, творча уява. "Творча фантазія, – стверджував поет, – антипод вузького, корисливого розуму прагматиків, що не літає в небесах краси і мрії" [4, с. 143].

Поетичні рядки В. Блейка, зокрема з "Пісень Невинності" та циклу "Достопам'ятні видіння", увиразнюють ставлення поета до Смерті як необхідного стану людської Душі. Адже, за Блейком, Душа, набувши у Вічності певного знання і досвіду, повертається назад, щоб з'єднатися з плоттю і зробити її часткою цієї вічності.

Досліджуючи точки дотику естетико-художніх принципів обох митців, вважаємо одним із головних чинників, який сприяв такому єднанню, їхнє захоплення творчою особистістю Вільяма Блейка – представника раннього англійського романтизму, поета, художника, гравера та ілюстратора.

"У Смерті – Двері золоті,
Незримі людія при житті,
Коли ж закриті смертні очі
Й життя в кінцівках не тріпоче,
Душа, збудившись, поміча
В долоні злотного Ключа"[1] [7, с. 145].

[1] Поезії В. Блейка подано в перекладі Олени О'Лір.

В одному із попередніх монографічних досліджень ми вже детально розглядали значення блейківської поезії і філософії, зокрема ставлення поета до питання єдності душі та тіла, місії Поета у царині Уяви тощо у процесі формування творчих засад Крейга [1]. У контексті цього напрацювання хочемо звернути увагу на випадок із біографії англійського реформатора сцени, що не тільки засвідчує його захоплення творчістю співвітчизника – передвісника символізму, – а й дає можливість чи не вперше вибудувати той трикутник, вершиною якого, поєднуючи постаті Крейга та Йєтса, є саме Блейк. Йдеться про співпрацю англійського режисера з американською танцівницею, однією із засновниць танцю модерн Айседорою Дункан, зокрема про його участь та рефлексію на виступ танцівниці з групою маленьких дівчат новоствореної нею школи танцю. Цей виступ, основою якого стала ілюстрація декількох віршів Блейка з циклу "Пісні невинності", відбувся у 1905 р. на сцені берлінського театру "Kroll Opera". Крейг, розмірковуючи про мистецтво Дункан та визначаючи його як "предтечу", писав: "Ось частина того, що вона зробила для створення школи (лише частина), так само, як і два перші вірші Блейка з «Пісень невинності» – лише частина; увесь великий спів іде услід. Без сумніву, так само і весь великий танець Айседори народився услід за цими першими неприборканими, чудовими кроками" [3, с. 159–160]. А згодом, формулюючи свої висновки щодо мистецтва Дункан, яке, на думку режисера, "вивільняло уми сотень людей; варто лише було побачити її танок – як думки підносилися догори, ніби підхоплені свіжим повітрям". Крейг підсилює свої враження від танцю на сюжет блейківської поезії посиланням саме на Йєтса: "Як їй це вдавалося? Запитайте поета, як він створює вірші. Йєтс відповів: «Я створив їх із ковтка повітря» [Прекрасно, чи не так?]. Він має рацію. Ця відповідь може здатися вам безглуздою, але чи пізнаєте ви більше, якщо він відповість вам словами Бодлера: «Я створив їх, постійно читаючи словник». «Слова, слова, слова» – це майже усе, з чим має справу поет; отже, дайте своєму синові словник, якщо він сподівається навчитися писати вірші. Але повторіть йому і те, про що говорив Йєтс»" [3, с. 160].

Відтак безмежна фантазія, творче натхнення, поетичний геній, що панував у царині уяви, а отже, і в усій творчості Блейка, стали тими об'єднавчими чинниками, що зблизили двох режисерів-експериментаторів – Крейга та Йєтса.

Нагадаємо, що на момент згаданого виступу А. Дункан у Берліні та висловлених услід вражень Крейга режисер уже був знайомий з Йєтсом і, безсумнівно, знав, що поруч із молодим поетом А.-Ч. Суїнберном та критиком Артуром Саймонсом той є палким прихильником і популяризатором творчості Блейка. Наприкінці XIX ст. Йєтс двічі друкує його твори у великому тритомному виданні та невеликою збіркою, що згодом витримала декілька перевидань.

Варто зазначити, що Йєтс відкрив для себе і захопився символізмом Блейка доволі рано. І практично одразу головні концептуальні положення саме цього митця, як і шведського проповідника-візіонера Е. Сведенборга, щодо уяви, енергії, свободи творчості, місії Поета стають своєрідним дороговказом усієї творчості ірландського поета і режисера. "Уільям Блейк був першим

письменником сучасності, – зазначав згодом Йєтс, – який проповідував нерозривний шлюб мистецтва із символом" [6, с. 6].

Англійський учений Дж. Стайн, досліджуючи природу символізму Йєтса, зазначає, що "Йєтсова конструкція символізму мала ще й релігійний вимір... Для Йєтса символізм не був суто технічним засобом, а радше формою віри" [5, с. 84]. І далі, проводячи прямі паралелі з філософсько-релігійними поглядами Блейка та визначаючи особливості "різновиду релігійної віри" Йєтса, учений стверджує: "Блейк вірив, що за допомогою засобів символізму можна пізнати всеосяжність Бога, і Йєтс погоджувався з ним, називаючи символізм «дороговказом у божественний лабіринт»" [5, с. 84–85]. Сміливо просуваючись цим лабіринтом, і Блейк, і Йєтс були переконані й щиро вірили, що лише за допомогою символізму, зважаючи на ірраціональне сприйняття Всесвіту, можливе відродження справжнього мистецтва – експресивного, сповненого таким внутрішнім ритмом і глибокими знаннями, що сприятимуть народженню нових форм, а за їхньою допомогою – й розуміння його внутрішньої суті.

Вивчаючи різні науки та алхімію, твори ренесансних гуманістів, стаючи учасником різноманітних спіритичних та езотеричних зібрань, спілкуючись у своїх подорожах із селянами та розпитуючи їх про старих богів та видіння, врешті, навіть займаючись магією, Йєтс, по суті, відродив ідею Блейка про те, що мистецтво уподібнюється дереву Життя. Неодноразово критикуючи міф про значення прогресу у житті людства, він практично відроджує у навколишньому інтелектуальному середовищі тези останнього періоду творчості Блейка, коли той повертається до філософських позицій Сведенборга. Як і у Блейка, ідеалами Йєтса є внутрішня Гармонія, що ніяк не залежить від обставин зовнішнього світу, і Духовність – як протиставлення усьому плотському. Водночас, як і Блейк, за своєю суттю Йєтс був полемістом. І, як кожний філософ-самоук, піддаючи критиці окремі позиції у царині філософії, етики, політики, релігії, часто обстоюючи конверсійні ідеї, мав еклектичний і суперечливий у своїх міркуваннях вигляд.

На наш погляд, ще одним фактором, що зближує ідейно-духовні погляди і принципи Блейка та Йєтса, можна вважати їхню громадянську позицію. Самітник-візіонер Блейк, на думку Йєтса, реагував на різноманітні політичні події та карколомні явища, свідком яких йому довелося стати: боротьбу Америки за незалежність, промисловий переворот в Англії, Французьку революцію через символи, з яких складався просторовий світ його офортів та гравюр: "Він був символістом, якому доводилося вигадувати власні символи; і для його графства Англії, з відповідними їм колінами Ізраїлевими, і для його гір і річок, з їхніми відповідностями частинам тіла людини..." [6, с. 5]. Натомість сам режисер обрав для себе інший шлях. Переконаний у тому, що символізм здатен змінити форму і стиль мистецтва, він вважав каталізаторами цього процесу народний фольклор та легенди. Ставши наприкінці XIX ст. головною фігурою культурного руху в Ірландії, прагнучи разом із однодумцями відродити кельтську міфологію та фольклор, він, по суті, перетворився на лідера національно-визвольного руху в країні – тієї рушійної

сили, що повинна була протидіяти культурній асиміляції з боку Великої Британії.

Концепція символізму Блейка стала для Йєтса й тим підґрунтям, що дало змогу не тільки формувати філософські, естетичні, художні й духовні підвалини власної творчості, а й виступити з доволі різким несприйняттям сучасного театрального процесу. Наприклад, ознайомившись у 1889 р. з постановкою в Лондоні „Ляльковго дому" Г. Ібсена, відвідавши репетиції „Зброї і людини" Б. Шоу, Йєтс дозволив собі різко виступити проти цих творів, вважаючи персонажів п'єс неправдоподібними, а їхніх авторів – буржуазними моралістами. Заперечуючи реалізм, який, як вважав Йєтс, сповідують зазначені автори, він висунув таку тезу: "Мистецтво є мистецтвом, тому що не є природою" [5, с. 85].

На початку ХХ ст., уводячи в ірландські міфи символізм і посилюючи так їхнє трагічне і героїчне начало, Йєтс створює п'єси "На березі Бейла" та "Дейрдре". Для першої Крейг, який, як вже було зазначено, на той час уже був знайомий з естетичною платформою Йєтса, створив костюми, а для другої – надіслав проєкт оформлення, що містив, зокрема, й елементи його славнозвісних ширм. Трапилося це у 1906 р. Йєтс був зачарований ідеями Крейга, лаконічністю і простотою вирішення сценічного простору. На його думку, саме така ідея, що презентувала ненав'язливу сценографію, повинна змусити глядачів сконцентрувати увагу на грі акторів, а найголовніше – на словах, які вони промовляють. З різних причин, що здебільшого акумулювалися навколо виконавської манери акторів Еббі Театр, та тих дещо екстравагантних методів, які пропонував у своїй постановці Йєтс, тоді, у 1906 р., система ширм не була втілена. Відбулося це трохи пізніше, у 1910 р., коли під час чергової зустрічі у Лондоні Крейг безпосередньо продемонстрував другові на моделі, як саме повинні діяти ширми. Англійський режисер навіть пообіцяв свою допомогу у майбутніх постановках. Щоправда, висунувши при цьому дві умови. По-перше, Йєтс повинен був спочатку оволодіти системою ширм на моделі, по-друге, постановки усіх своїх майбутніх п'єс він мав виконувати за допомогою його ширм. Ірландський режисер радо погодився, і 12 січня 1911 р. Еббі Театр першим у світовій практиці використав ширми Крейга. Це була вистава, що складалася із двох творів: "Пісочного годинника" за Йєтсом та "Визволителя" авторства ірландської драматургині і фольклористки А. Грегорі.

Крейг виконав свою обіцянку і не тільки створив ескізи до цієї постановки, а й допомагав Йєтсу під час її підготовки у всіх технічних питаннях. Змушені відверто констатувати, що вистава не здобула помітних відгуків ані серед рецензентів, ані серед публіки. Про її перебіг, особливо щодо застосування ширм, багато чого могло б розповісти листування митців цього періоду. Проте, на жаль, ці документи й досі не оприлюднені.

Роздивляючись окремі ескізи Крейга до вистави, що були опубліковані заздалегідь, зрозуміло, що ця режисерська робота Йєтса повинна була бути позбавлена будь-якого побутовізму: на ескізах немає дверей і вікон, а меблі кабінету мають вигляд заштрихованих об'ємних предметів. Фігура людини, одягненої у темний довгий плащ, розміщена на ескізах за столом ліворуч і

також постає у вигляді темного контуру на тлі заштрихованої стіни. Ближче до правого кута простір набуває світлішого відтінку, стіни мають форму вигину, що викликає асоціацію з коридором, який веде до світла. Загалом поверхні стін відверто нагадують ребра ширм, що були їхньою складовою. Окремі свідчення сучасників вказують на доволі серйозні труднощі зі встановленням декорації, зокрема цих ширм, що виникли під час підготовки вистави. Відомо, що задля створення відповідного ефекту на зовсім крихітній сцені Еббі Театр Крейг навіть спеціально вибудував своєрідний портал, що давав змогу почергово то зменшувати, то збільшувати простір сцени. Незважаючи на те, що ширми були встановлені на колесах, від їхнього пересування відмовилися. Втім, коли їх поставили на планшет і забезпечили відповідним освітленням, сцена театру несподівано для багатьох набула кардинально іншого вигляду. Йєтс був просто вражений, якої глибини і монументальності можливо досягти у такому обмеженому просторі [8].

У контексті нашого дослідження ми оминемо більш детальну реконструкцію вистави Йєтса “Пісочний годинник”, залишаючи це завдання на майбутнє, коли стануть доступними зарубіжні джерела, що містять, зокрема, листування ірландського та англійського режисерів. А у межах цієї статті, підсумовуючи історію їхнього спілкування та співпраці, наведемо декілька висловлювань, що, на нашу думку, є незаперечним доказом місії Блейка у єднанні інтелектуальних, духовних та філософських горизонтів обох митців.

“Коли читаєш Блейка, ніби то струмок невичерпного фонтану краси б’є нам в обличчя, і не тільки тоді, коли читаєш «Пісні невинності», бо ж ті тексти, які він хотів назвати «Ідеями добра і зла», але й коли знайомишся з його пророцтвами, де він висловлюється плутано і нечітко, адже говорив про те, чому не бачив зразків навколо себе”, – саме такий висновок, опрацьовуючи біографію Блейка, залишив про творчість поета Йєтс [6, с. 5].

Наведемо також не менш промовисті слова Крейга про свого попередника. Присвята до тексту першого видання книги режисера “Про мистецтво театру”, що вийшла у 1911 р., звучить так: “Геніям, найвеличнішим з усіх, що колись існували, видатним англійським митцям Вільяму Блейкові та його дружині на пам’ять і шану цю книжку присвячую” [3, с. 37].

Висновки. Опрацьований матеріал засвідчує значний вплив англійського поета і художника другої половини XVIII – початку XIX ст. В. Блейка на розвиток символізму. Більшість провідних інтелектуалів і митців на зламі XIX–XX ст., зокрема такі діячі західноєвропейського театру, як Е. Г. Крейг та В. Б. Йєтс, доклали чимало зусиль задля популяризації творчості цього митця, вважаючи його справжнім провідником символізму. Аналіз окремих фактів із біографії англійського та ірландського режисерів-експериментаторів переконує, що саме творчість Блейка не лише сприяла їхньому зближенню, а й стала тим головним чинником, що спонукав Крейга довірити своєму другові використання одного з найбільш вагомих своїх сценографічних винаходів – рухомих ширм. Пропонований матеріал дає змогу також глибше усвідомити процес народження та втілення митцями того чи іншого творчого задуму. Вважаємо цей момент надзвичайно важливим, адже сьогодні український театр, зокрема представники сценографічного цеху,

перебуваючи у вирі експериментів, демонструють активне переосмислення на новому рівні та тих надбань західноєвропейської культури, що були притаманні її провідним митцям на межі XIX–XX ст.

Список використаної літератури та джерел

1. Владимирова Н. Західноєвропейький театр у динаміці культуротворчого процесу межі XIX–XX століть. Київ : Щек, 2008. 295 с.

2. Єйтс В. Б. Вибрані твори: Поезії, поеми та драми : пер. з англ. / передм. С. Павличко ; Післямова І. Мокровольської. Київ : Юніверс, 2004. 640 с.

3. Крег Е.-Г. Про мистецтво театру / пер. з англ. Н. Корнієнко і Л. Танюка. Київ : Мистецтво, 1974. 319 с.

4. Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література XIX століття. Доба романтизму. Київ : Заповіт, 1997. 463 с.

5. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : у 3-х кн. Кн. 2. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2003. 271 с.

6. Вільям Блейк та його ілюстрації до "Божественої комедії". 25 с. URL: https://www.academiaedu/126143514/.

7. Blake, William. Selected poems / Penguin Popular Poetry. Harmondsworth ; Minddlesex ; England, 1996. 242 s.

8. Phillips, C. L. The Writing and Performance of The Hour-Glass /YEATS ANNUAL No. 5 / Ed. by Warwick Gould First published 1987 by THE MACMILLAN PRESS LTD. Houndmills; Basingstoke; Hampshire RG21 2XS and London, 1993. S. 83–102.

References

1. Vladymyrova, N. (2008). Zakhidnoevropeiskyi teatr u dynamitsi kulturotvorchoho prtsesu mezhi XIX–XX stolit. Kyiv : Shchek [in Ukrainian].

2. Yeits, V. B. (2004). Vybrani tvory: Poezii, poemy ta dramy: per. z anhl. / peredm. S. Pavlychko ; Pisliamova I. Mokrovolskoi. Kyiv : Yunivers [in Ukrainian].

3. Kreh, E.-H. (1974). Pro mystetstvo teatru / per. z anhl. N. Korniienko i L. Taniuka. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].

4. Nalyvaiko, D. S., Shakhova, K. O. (1997). Zarubizhna literatura KhIKh stolittia. Doba romantyzmu. Kyiv : Zapovit [in Ukrainian].

5. Stain, Dzh. (2003). Suchasna dramaturhiia v teorii ta teatralnii praktytsi : u 3-kh kn. Kn. 2. Lviv : LNU imeni I. Franka [in Ukrainian].

6. Viliam Bleik ta yoho iliustratsii do "Bozhestvenoi komedii". Retrieved from https://www.academiaedu/126143514/.

7. Blake, William. (1996). Selected poems / Penguin Popular Poetry. Harmondsworth ; Minddlesex ; England.

8. Phillips, C. L. (1993). The Writing and Performance of The Hour-Glass / YEATS ANNUAL No. 5 / Ed. by Warwick Gould First published 1987 by THE MACMILLAN PRESS LTD. Houndmills ; Basingstoke ; Hampshire RG21 2XS and London, 83–102.

A GUIDE FROM THE PAST: W. BLAKE'S MISSION IN DEVELOPING THE CONCEPT OF SYMBOLIST THEATRE OF W. B. YEATS AND E. G. CRAIG

Nataliya VLADYMYROVA

Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television named after Karpenko-Karyi,
40 Yaroslaviv Val Str., Kyiv, Ukraine, 01054
e-mail: super-parus64@ukr.net

The article explores the role of William Blake's artistic and philosophical legacy in the formation of the concepts of Symbolist theatre developed by Edward Gordon Craig and William Butler Yeats. It focuses on Blake's significance as a spiritual and aesthetic guide whose ideas contributed to the development of Symbolist theatre and influenced the experimental pursuits of these two prominent figures of Western European theatre at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.

The article outlines the historical context of Blake's rediscovery and reception in England, highlighting the contribution of Dante Gabriel Rossetti, William Michael Rossetti, Algernon Charles Swinburne, and Arthur Symons to the dissemination and interpretation of his artistic legacy. Particular attention is paid to Yeats's engagement with Blake's works, which became an important source of inspiration for his literary and theatrical vision.

The study identifies the influence of Blake's aesthetic principles on Craig's understanding of theatrical space and his scenographic experiments. It also examines the intellectual and artistic affinities between Craig and Yeats, arguing that their shared interest in Blake's legacy provided an important basis for their creative convergence. The article particularly emphasizes Blake's role in the circumstances surrounding Craig's decision to present Yeats with one of his most significant scenographic innovations, the movable screens. It argues that this gesture embodied not only an exchange of theatrical ideas but also the transmission of an aesthetic vision rooted in Blake's artistic legacy. The study thus elucidates Blake's contribution to the development of Symbolist theatre and his mediating role in the dialogue between Craig's scenographic experiments and Yeats's theatrical conceptions.

Keywords: William Blake, Symbolism, Edward Gordon Craig, William Butler Yeats, Symbolist theatre, scenography, theatrical space, movable screens.

Стаття надійшла до редколегії 08.06.2026 р.
Прийнята до друку 22.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.