

Олена КОВАЛЬЧУК

*старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України,
кандидат мистецтвознавства, доцент*

СУЧАСНЕ ПОКОЛІННЯ УКРАЇНСЬКИХ СЦЕНОГРАФІВ

Наслідкування традицій та спрямованість у майбутнє

1970-ті — становлення найкращих сценографічних шкіл. У Москві в Училищі ім. пам'яті 1905 р. викладає Т. Сельвінська, у Ленінграді в Інституті театру, музики та кінематографії відкриває курси Е. Кочергін. Педагогічна установка Т. Сельвінської спрямована на створення поетичного театру, вишуканої психологічної концепції за допомогою живописних фактур та витонченого колориту. Принципи пластичної школи Е. Кочергіна склалися з осягнення законів композиції, через відчуття категорій ритму, фактурності, образного засвоєння простору. Саме тоді Д. Лідер розпочинає свою викладацьку діяльність у Київському художньому інституті (сьогодні — Українська академія архітектури та мистецтва) на факультеті театральньо-декораційного мистецтва, де активно намагався вести нові концепції підготовки майбутніх сценографів. Характерною особливістю Д. Лідера була також образна концепція, але шукали її через створення надзادуму сценографічного образу, через виявлення та посилення внутрішнього пластичного конфлікту.

Д. Лідер — педагог це окрема величезна тема для дослідження. Він умів виховувати довкола себе справжні художні особистості. Він ніколи і нікому не нав'язував свої творчі методи, але відчуваючи талант своїх учнів, вчив їх плекати власну особистість, поглиблювати її, постійно працюючи над собою. Художник театру мав бути інтелектуалом, бути обізнаним у багатьох проблемах життя, звичайно знати історію культури та мистецтва. Талант Лідера-вчителя полягав у його вмінні виявляти можливості учня, для нього творча людина — це всесвіт, це індивідуальність, яка здатна активно перетворювати світ.

Пізніше А. Александрович-Дочевський, згадуючи вчителя, порівнюючи різні педагогічні системи, скаже: «У фаховому плані різниці мало, це просто високий професійний рівень... Головна різниця — Лідер робив ставку на особистість, допомагав відчутти, що там усередині, на які ноти спрямована душа, а не просто давав ази професії. Тут інший хід, бо самій професії, може він і не вчив» [1]. І ще

«Данило Лідер хотів розбудити в людині внутрішній біль, тому він спрямовував нас не на оформлення вистави, а на творення її образної системи. А це народжується внутрішньою роботою» [2].

Завдяки зусиллям учнів Д. Лідера в Україні сформувалася специфічне молоде покоління, яке відзначалася високим професіоналізмом, інтелектуальністю потреб, було зорієнтовано на постійні експерименти і в своїх пошуках здатне було вийти на творчі досягнення європейського рівня. Органічно сприйнявши теорію свого вчителя, вони завжди серйозно ставилися до драматургічного матеріалу, активно використовуючи задля відповідальної образної тканини власне відчуття ритму, кольору, фактури.

Сьогодні творчі методи Лідера, його системи виховання молоді продовжуються при Академії образотворчого мистецтва та архітектури. Кафедра сценографії, яку очолює А. Александрович-Дочевський виховує мистецьку молодь і як художників високого рівня і як сценографів, здатних працювати з новітніми технологіями, органічно опановувати різні сценічні простори та майданчики, заповнюючи їх інтелектуальними пластичними формулами. Вони вільно володіють багатьма таємницями образотворчого мистецтва та законами театру.

Дипломні проекти сучасних випускників Академії свідчать про значне розширення мистецьких обріїв сценографії останньої чверті ХХ — початку ХХІ ст. Працюючи поряд із відомими фахівцями попередніх мистецьких поколінь, дипломанти сміливо експериментують, поєднуючи традиційні і новаторські форми, не боячись звинувачень у симпатіях до авангарду чи традиційної декорації, активно залучають до своїх вистав і ескізів театральний живопис, колаж, графіку, прийоми найсучаснішого кіно-мистецтва, технології дизайну.

Філософська-поетична «Лісова пісня» — один з найбільш відомих та загадкових творів Лесі Українки. Запропонований дипломний кіно-проект Т. Куш виконувався швидше за мотивами твору Лесі Українки. Автора диплому зацікавив філософсько-поетичний аспект, тому саме в драматургії твору вона черпає емоційні імпульси. Звертаючись до матеріалів п'єси, дипломантка знаходить свій, нестандартний підхід, створює свій власний сценарій. Дехто (називатимемо його Герой) потрапляє до ліса. Щось несподівано трапляється, даються взнаки спрага, виснаженість... далі чи то сновидіння, чи то втрата свідомості, вихід на межу реального та нереального, свідомого та несвідомого і як результат — вихід в інший вимір, в інший віртуальний світ. Зміщення планів свідомості. Перед глядачем

розгортається фантастичний простір якоїсь первісної матерії — простір, в якому втрачаються жорстко окреслені, звичні для нас контури реального світу, вимір де вирують живі, діючи вітальні енергії. Матерія пластична, форми, ледь-ледь означають себе. З цього первісного океану невизначних енергій людське око вихоплює (а може й лише складає у власній уяві) якісь фантастичні пейзажі при нереальному освітленні, безмежні водні простори, лісові прогалини. Це може бути все що завгодно, перед нами первісна матерія, океан чистих невизначених енергій здатних пластично формуватися, перетікати, ставати чим завгодно. Все це фантастично красиво і майже заворожує. Художниця на повну потужність проявляє можливості новітніх комп'ютерних технологій. Вона захоплена матеріалом. Потрапивши у пастку віртуальності, автор диплому знаходить нові варіанти, більш глибоко занурюється у безкінечну гру енергій. Далі почнуть вгадуватися образи Мавки, лісових персонажів, потерчат, різних міфологічних істот. Вони створюються з надзвичайно красивої колористичної матерії, з легких півтонів, зеленого, блакитного тощо. Форми розпадаються, перетікають, трансформуються, щоб через мить склалися в інші кольорові співвідношення та пластичні образи і глядач починає визначати звучання більш низької колористичної гами, яку формують у тій реальності персонажі важких енергій, персонажі, наближені до людських вимірів. Дисонансом звучать червоні, чорні енергетичні співзвуччя. Вражаюче видовище, майже фантастична феєрія. Світле-темне, добро-зло, боротьба енергій. Образна природа розкадровок безкінечно різноманітна, вона не лише заворожує, а й закликає глядача до співтворчості. Світ кадру фільму не є обмеженим, енергії пластичні, все існує у всьому. Перед нами світовий океан первісної матерії, жива матерія, яка вирує, переломлюється, створює різноманітні ефекти, піддаючись невизначеному імпульсу. Такі можливості лише у кіно, у кадрі за допомогою комп'ютерних технологій можна створити все. Ескіз-розкадровки вражають своїми невичерпними можливостями та ефектністю виконання. І перед нами, за визначенням автора, ескізи-імпульси за мотивами «Лісової пісні» Лесі Українки.

Дипломна робота Максима Білецького презентує авторський варіант підходу до відомого брехтівського твору, своє власне дослідження обставин стрімкого розвитку кар'єри Артуро Уї та його компанії. Історія постановок драматургії Бертольда Брехта досить різноманітна. Починаючи з 1949 року, коли в створеному Берлінер Ансамблі відбулася перша вистава «Матінки Кураж та її дітей»,

були закладені основи епічного театру Брехта з ефектами відчуження і відтворені його настанови щодо декораційного оформлення — руйнація ілюзорності декораційного зображення місця дії за допомогою принципу роз'єднаних елементів оформлення, відкритості освітлювальних приладів, використання надписів тощо. Всі ці ознаки епічного театру були реалізовані відомими художниками — К. Неером, К. фон Аппеном. Так закладалася традиція брехтівських вистав, які широкою хвилею пройшли на сценах багатьох європейських театрів. Серед українських проєктів найбільш відомою є постановка «Кар'єри Артуро Уї» 1975 року, яку здійснив Д. Лідер на сцені Хмельницького музично-драматичного театру ім. Г. Петровського. Сміливість та незвичайність проєкту було те, в одному і тому ж оформленні йшли дві вистави із концептуально-пластичною сценографією Лідера — «Кар'єра Артура Уї» Б. Брехта та «Макбет» за Шекспіром. Перехрестя цивілізацій — образ «довколишнього середовища» єдиний і для Брехта і для Шекспіра — матеріалізувався у театралізованому фрагменті вулиці сучасного міста з відтвореними каналізаційними люками, проводами, світлофорами, дорожніми знаками. Середньовіччя та сучасність, цивілізація та культура, свідоме та підсвідоме, висоти духу та нищівна його поразка, знов Людина на перетині часів та просторів. Реально, в пластиці, лідерівські перехрестя приховували підсвідомість цивілізації, підпілля людського бруду, під важкими кришками, за задумом митця існували справжня клоака реальності, клоака людських душ. Реальність, яка при певних обставинах може змінювати власні характеристики.

Початковий імпульс задуму М. Білецького закладався ще за часів помаранчевої революції. Художнику запам'яталися палатки як окремі острівці людської обжитості. Пізніше, в його макеті та ескізах виникне квітковий ринок — майже невеличке містечко. Прості конструкції кіосків-будиночків вкриті теплим рядном, розцвічені різнокольоровими променями. Все прикрашають живі квіти, вони усюди: довкола, поряд, в середині. Простий обжитий людський простір, серед якого тече своє життя всіх персонажів з їх проблемами, радощами, надіями. На задньому плані розміщується металева конструкція — опора, портовий кран. Вона немов портал, може переміщатися по сцені, перетягуючи вантажі. Цілком мирне середовище, яке під впливом трагічних історичних обставин може кардинально змінюватись, відкриваючи в себе потенційно інші, більш трагічні образні характеристики. З'являється маленька людина, яка під впливом конкретних історичних обставин починає стрімко рватися до влади,

сколочувати своє загрозово-авторитарне суспільство. Сценічна реальність реагує майже одночасно і першим етапом трансформації є переорієнтація квіткового містечка з торгівлі живими квітами на ринок ритуальних послуг. Конструкції і предмети на сцені працюють за задумом дипломанта у тісному зв'язку із ефектами освітлення. При лаконізмі, при чіткій визначеності архітектурно-ігрових елементів на сцені, саме освітлення грає головну домінуючо-емоційну роль. Це психологічно-емоційна енергія простору. На певному етапі розвитку подій внутрішнє освітлення квіткових кіосків немов виявляє підноготну конструкції. Під теплим, м'яким рядном палатки виявляють свій металевий остов-клітку. Прозвучали перші загрозові ноти, перше відчуття безпорадності людини перед авторитарним суспільством. А коли починається пожежа і з індивідуальних палаток-будиночків випалюється полотнояна фактура, на сцені залишаються лише металеві клітки. Їх можна перетягувати, складати, знешкоджувати. Так остаточно руйнуються залишки спокійного, людського життя. І металева конструкція крану, яка за допомогою коліїв може рухатися по сцені, починає працювати на повну міцність. І хоча спочатку пересуваються контейнери з кавунами, по ходу дії, коли посилюється брутальне втручання влади в людські долі, портовий кран виявляє ознаки жорсткого домінування. Брутальна антилюдська сила здійснює ці конструкції, вибудовує з них залізні ґрати. З яким задоволенням художник відпрацьовує спецефекти! Вогонь знешкоджує палатки квітового містечка, відкритий вогонь здійснюється на задньому плані висвітлюючи контражуром вибудовані стіною клітки з людьми. Різні відтінки вогняно-червоного спалахують позаду сцени, посилюючи ефект пекельності ситуації та надаючи яркий емоційний підтекст всій виставі. В деяких сценах колорит стає відсторонено-холодним і тоді тіні від кліток з людьми, падають на тих, хто поки що знаходиться поза кривавих подій, немов втягуючи їх у подальший коловорот. Хіба тут можуть бути вільні?

Це проект дослідження природи фашизму поза часом і конкретним визначеним простором. Це можливість усвідомити важливість тих ключових моментів в історії, коли при окремих обставинах починає робити свою кар'єру маленька людина на ім'я Х, яка здатна перетворити мирні квіткові містечка на концентраційні табори.

В своїй дипломній роботі А. Якубенко звертається до «Зангезі» В. Хлебнікова. Композиційно «сверхдрама» мислилась автором у вигляді повністю відкритої структури, до органічної тканини якої включалися різноманітні твори — лірика, епос, драма тощо, пред-

ставлені як у прозаїчній, так і у віршованій формі. Деякі фрагменти вибудовані на диференціально-аналітичних принципах, в інших переважає оповідальна основа. Хлебніков створює надзвичайно складний «сверхдраматичний» жанр, який представляє багаторівневий пластичний світ з вільними перетинами у просторі та часі. Фактура «сверхповести» драматична, їй притаманні напружені сюжетні колізії. У творі панує множинність мов, множинність просторово-часових планів, множинність подій і доль. Опрацьовуючи матеріал, шукаючи образні еквіваленти філософсько-релігійних медитацій Хлебнікова А. Якубенко створила велику кількість початкових розкадрувань та ескізів. І так як «Зангезі» притаманна вичерпна свобода від чіткої визначеності часу і простору, то художниця поступово, позбавляючись зайвої дрібності приходила до узагальнених образів. Цикл ескізів представляє послідовну розробку просторів та сюжетних ліній майбутнього фільму. Художня мова ескізів, запропонована дипломанткою відтворює і епічність початкових фрагментів, і драматичну загостреність головного сюжету. В перших ескізах (або площини за визначенням Хлебнікова), — зоряний світ, космічний простір з безліччю сяючих зірок, в подальших ескізах дія переходить на землю — перед глядачем виникає похмурий ліс з важкими темними деревами, що тягнуться до неба та закривають його, щось тривожне, суворе та дике. Одна з гір схожа на залізну голку — улюблене місце Зангезі. Мало помалу туман розходиться і між небесним та земним чіткіше вимальовується світ, в якому гніздується боги. Щось схоже на початок початку. Космічна далечінь часу, коли ще світ знаходився у гармонії, коли все було єдиним. З'являється Зангезі. Дія починає розвиватися... Від епізоду до епізоду художниця створює епічний образний світ, в якому поєднані пророк з його пророцтвами про сучасне, майбутнє і минуле і люди, боги, які покинули землю, дія, в яких головними персонажами є Горе та Сміх.

Визначальним в «Зангезі» В. Хлебнікова є слово, весь драматичний світ тут проростає зі слова і працює на відтворенні його структури. Слово втілюється в повноцінних персонажах драми, з якими відбуваються повноцінні події. Окремі глави написані діючою, сучасною мовою, інші навпаки — «заумною» мовою, дослідженню та створенню якої автор присвятив багато років. В «Зангезі» окрім звичайної так би мовити людської мови використана за визначенням Хлебнікова «пташина мова, мова богів, зоряна мова, незрозуміла мова, розкладання слова, звукозапис, божевільна мова». Особливо Хлебніков займався «зоряною мовою» — утопічна спроба

створення ним єдиної прамови. Її витоки сягають поганських часів. Захоплюючись матеріалом, автор диплома не тільки заглиблюється в його стилістику але і графічно відтворює науково-лінгвістичні дослідження Хлебнікова, присвячені дослідженню і відтворенню прамови. Вона створює таблиці, знаходить графічні еквіваленти хлебніковським мовним пошукам. Цей матеріал можна подивитися в окремих ескізах, він також органічно включеним у задум про майбутній фільм. В самому проекті живописні ескізи суміщаються з графічними розробками хлебніковської прамови.

Відпрацьовуючи власну образну інтерпретацію «Катерини» за мотивами поеми Т. Шевченка, О. Рачковська підкреслює, що вона від самого початку працювала за мотивами твору відомого поета, тобто сам твір був для авторки основою для роздумів над загальнолюдськими проблемами: любов, зрада, життя, родовід, традиції, сутність буття, право вибору тощо. Вона свідомо узагальнює їх, підіймається над побутом. Події, які розгортаються в поемі, за її задумом, могли статися будь-де, у будь-якій країні, взагалі у земному просторі, тому що вона — загальнолюдські. Твір великого поета стає для художниці темою для філософських, епічних роздумів.

У запропонованих ескізах та макеті можна побачити створений художницею деякий первісний, майже епічний простір. Всесвіт із численними зірками, небо, земля і люди, що не відокремлюють себе від природного середовища. Вони можливо завжди існували під цими вічними зірками, цім сонцем, що гріє й випалює землю і під цім небом, що посилає дощ. За задумом сценографа, в деяких сценах буде литися справжній дощ, а підлогу сцени вкриє пісок, якого по ходу дії ставатимете все більше й більше. Над сценою розташований диск, або велике коло, образна символіка якого буде весь час змінюватись (Ярило, вічне коло життя, знаки долі тощо).

В центрі сценічного простору розташоване великі жорна, біля яких й обертаються земні події вистави. Довкола розкидані знаряддя праці, мішки. Підлога вкрита піском, з часом його кількість на сцені зростатиме і в свідомості глядача цей матеріал почне символізувати рутину життя, перетирання людської особистості, знеособленість персонажів і вічність, тому що так було і буде завжди. Ритми порушуються, коли у цьому середовищі з'являється представник іншої культури і серед цього простору — зірок, світла дощу і піску і розпочнеться історія кохання.

В ескізах художниця представляє розвиток сюжету. Промені місячного світла наповнюють сцену кохання і постаті закоханих

летять, можливо коливаючись на Місяці, а можливо й просто пливуть у човні. Ескіз дозволяє нам відчути теплоту ночі, зануритися у її м'яке освітлення. У наступній сцені коло, відкриваючи свою металеву сутність, перетворюється у набат, у дзвін в який калатають. Порушені першооснови буття і з неба замість животворної води починає падати пісок. В освітленні спалахують холоднуваті тони, проявляється різкість кольору. Події розгортаються і в сюжеті поневірян головної героїні, над сценою зависає жорстке розпечене сонце, а на землі люди, продовжують молоти сіль життя і виштовхують головну героїню за межі життєвого кола. В останньому ескізі представлені ти ж самі зірки, човен, як символ кохання, що промайнуло, піски з розкиданим довкола знаряддям і поодинокі жіночі постаті. В своєму ескізі, як годиться в легенді, художниця залишає фінал відкритим.

Живописні ескізи О. Рачковської розкривають перед глядачами запропонований художницею образний хід, дозволяють оцінити живописну культуру сценографа. Нам представлена деяка загальна пластична ідея, який дозволить майбутньому режисеру, включитись в роботу, заземлити образну лінію, запропоновану художником і наситити простір реальним життям. Цьому має допомогти макет вистави, який дозволяє роздивитися технічні деталі, пропорційні закономірності простору і загальні світлові та кольорові співвідношення.

Ескізи костюмів продовжують образну лінію обрану авторкою, представляючи персонажів як частину соціуму, без деталізації конкретних психологічних характеристик. В рішенні національних костюмів, художниця узагальнює форму, надаючи їй ознак певної архаїчності, підкреслюючи напластування нашарування первісних форм. Колористична монохромність костюму є частиною загального образного рішення вистави. І навпаки, гусарській костюм головного персонажа зроблений в інших градаціях, він яскравий, тонкий, він як частинка інобуття.

В запропонованому проекті не можна не помітні деякі паралелі з відомими виставами Д. Лідера і це є позитивною ознакою, того, що молоді художники продовжують лінію глибокої образної сценографії.

Покоління молоді органічно сприймає й підтримує запропонований попередниками високий сценографічний рівень. Вони сміливі, амбітні, освічені, у створенні своєрідних мистецьких програм молоді художники проявляють справжній нігілізм, звертатися насамперед до власного досвіду, інтелекту, інтуїції, пропонуючи, нерідко,

оригінальні сценографічні ідеї, не відмовляючись від ідеї пластично-психологічної сценографії, виводять її на новий мистецький рівень. Дипломні роботи випускників Академії образотворчих мистецтв та архітектури свідчать про високий професійний рівень, в якому поєднані традиції психологічної пластики лідерівської школи та чітко визначена багатовекторність мистецьких пошуків.

1. Сценічний камертон Александровича-Дочевського // Кіно-театр. — 2000. — № 4. — С. 31.
2. Там само.

Марина КУИМОВА

заведующая кафедрой европейский языков

Национального исследовательского

Томского политехнического университета,

кандидат педагогических наук

Надежда КОБЗЕВА

старший преподаватель кафедры европейских языков

Национального исследовательского

Томского политехнического университета

**РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ
БУДУЩИХ ИНЖЕНЕРОВ
СРЕДСТВАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА
В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ**

Глобальные перемены, происходящие в мировом сообществе, их последствия диктуют необходимость переосмысления современных воспитательных и образовательных ориентиров. Это связано с тем, что меняется характер приобретения, развития и распрощания знаний, открываются новые возможности для обновления содержания обучения и методов преподавания, расширяется доступ к высшему образованию, изменяется роль преподавателя в учебном процессе (постоянный диалог, преобразовывающий информацию в знание и понимание).

Таким образом, система образования, особенно технического, не может стать единственным средством обеспечения успешности будущего специалиста в рыночной экономике. Важным центром приложения педагогических сил должен оставаться человек, спо-