

СЦЕНОГРАФ ЧИ РЕЖИСЕР: ПРІОРИТЕТ АВТОРСТВА В СУЧАСНОМУ ТЕАТРИ

Стаття досліджує проблему співпраці режисера та сценографа: як відбувається синтез їхньої роботи і хто головний у створенні структури вистави. Відмова режисера від сценографа і навпаки демонструється на прикладі конкретних вистав.

Ключові слова: театр, режисер, сценограф, співпраця, структура спектаклю.

Статья исследует проблему сотрудничества режиссера и сценографа: как происходит синтез работы и кто главный в создании структуры спектакля. Отказ режиссера от сценографа и наоборот демонстрируется на примере конкретных спектаклей.

Ключевые слова: театр, режиссер, сценограф, сотрудничество, структура спектакля.

The article researches the problem of cooperate of the director and the set designer. How the synthesis of their work occurs and who is the leaders in creating of the play's structure. Set designer's waver from the director and vice versa, that is shown on the example of concrete plays.

Key words: theatre, director, set designer, cooperation, play's structure.

Багато досліджень у галузі театрознавства присвячені художній цілісності вистави. Співпраця режисера, сценографа, музичного редактора чи композитора, балетмейстера, акторів завжди спрямована на створення єдиного образу вистави. Звісно, різними засобами мистецтва передати головну ідею цілісно дуже важко.

У статті розглядаємо співпрацю режисера і сценографа і випадки, коли режисер сам оформлює сценічний простір або сценограф стає режисером. Об'єктом дослідження цієї статті є співпраця режисера і сценографа, випадки, коли режисер сам оформлює сценічний простір або сценограф стає режисером, та визначення першості у виставі. Вивчення цього питання є актуальним і сьогодні. Предмет – творчість художника і режисера у сучасному українському театрі, а мета дослідження – проведення межі між театром режисера та театром художника. Поставлена мета передбачає виконання кількох завдань: з'ясувати історичний аспект питання, простежити тенденції в сучасному театрі на прикладі вистав.

З ХХ століття у світовому театрі визнається режисерське начало. Саме від режисера залежить вибір п'єси та вибір інших творців вистави. Здавалося б, що питання: кому належить авторство

спектаклю, хто моделює систему вистави, наповнює її символами і знаками, зашифрує коди, відразу отримують пряму відповідь. Але і роль сценографа дуже важлива у постановці вистави. Тому слід зрозуміти, який субтекст вистави головний: ігровий, створений режисером і акторами, чи візуально-просторовий, створений художником (зрозуміло, що третій субтекст – словесна складова (драма) сьогодні частіше слугує лише приводом для висловлювання).

Коли внесок режисера і сценографа у творення вистави є рівноцінним, панує співпраця і пошук синтезу її компонентів, тоді практично зникає можливість розрізнити, хто і що створив. Наприклад, режисер Олексій Попов у книжці «Художня цілісність спектаклю» пояснював художникові роботу над виставою так: «Своїм уявленням та баченням я поступатися не збираюся і захищатиму його, але після того, як висловитесь олівцем і фарбами ви. В зіставленні вашої і моєї уяви народиться третє – збагачене, вже наше з вами бачення <...> світу»¹.

Втім, ідеальні тандеми режисер–сценограф з'являються рідко. Яскравим прикладом з історії може слугувати тандем сценографа Давида Боровського і режисера Юрія Любимова (Москов-

ський театр драми та комедії на Таганці). До цього списку прийнято залучати і тандем сценографа Данііла Лідера із режисером Сергієм Данченком (Театр ім. І. Франка).

Найбільш вдалий у сучасному українському театрі – тандем режисера Дмитра Богомазова і художника Олександра Друганова. Протягом п'ятнадцяти років О. Друганов – митець, який працює у різних напрямках сучасного мистецтва, від фотографії до живопису, від дизайну до декору, оформлював вистави режисера. «Як художник я брав участь майже у всіх виставах Дмитра Богомазова, за винятком двох-трьох. Зазвичай ми разом розписуємо сценарій спектаклю, традиційно просиджуючи пару ночей і вигадуючи його режисерські та художні складові. Ми часто зустрічали в мене на даху світанок <...> щасливі, що створили нову виставу»², – згадує художник в інтерв'ю.

У виставі «*Edin*» за п'єсою «Цар Едіп» Софокла (Одеський український академічний музично-драматичний театр ім. В. Василька, 2003 р.) практично неможливо вирізнити, кому саме належить авторство візуально-просторового та ігрового субтекстів. Текст п'єси скорочений (вистава на одну дію) і лунає відсторонено, слова наче виринають із давнини і падають як краплі води у печері. Умовно-метафоричне середовище розгортається як багатощаровий простір, що унаочнює свідомість Едіпа.

Спершу глядач бачить на порожній білій сцені Едіпа (Я. Кучеревський) одягненого у поролоншкіру античної статуї, відкрите обличчя вибілене гримом і нітрохи не вибивається з загальної кольорової гами костюма. Антична статуя дресує інші статуї (софоклівський хор перетворюється на сучасний соціум), які стрибають і навіть дихають за бажанням Едіпа. Цар Фів має безліч підданих, землю, владу, що ще потрібно для щасливого людського існування? Він схожий на бога. Інші люди теж одягнені у поролон і нічим не відрізняються від нього: відсутність одягу – відсутність ознак соціальної градації. Зовнішньо всі рівні. Але раптом це існування перериває чорна завіса, що опускається згори, спочатку закриваючи частину сцени з підданими, а потім і решту простору з Едіпом. Доля, рок, фатум Едіпа чорним забралом відділяє героя від інших, залишає його на авансцені обраним і водночас самотнім. Він не може оговтатись від такої долі, його рухи нагадують вагання, безупинну боротьбу з чимось невидимим, підсвідомим. Едіп зрештою падає на підлогу і все ж таки заковчується під чорну рокову завісу, пробирається у простір білої сцени, куди не можна й не треба

було прагнути – за це він буде жорстоко покараний. Хоч як би хотіли батьки позбутися пророцтва, воно все одно справдилося: маленький Едіп був врятований і повернувся до них, щоб убити батька і одружитися із матір'ю. Білий колір водночас характеризує зовнішню відкритість, публічність царя і внутрішню його ізоляцію. Антична статуя – як еталон краси і водночас жива людина в муміфікованій оболонці.

Білі постаті, що вже більше нагадують підрозділ ліквідаторів з радіоактивної зони, ніж античні статуї, монотонно збирають уламки розкоші – голови, руки, ноги статуй, що розкидані скрізь. Їхні білосніжні комбінезони підсвічуються синім світлом, вони вибудовують постамент із скульптурним зображенням Едіпа. Часто синій колір асоціюють із внутрішнім розладом, депресією. Цар лише для інших безтурботний володар, внутрішньо ж – він у постійних суперечностях, які розбивають свідомість на шматки. Для Едіпа залежність від обов'язків створює лише ілюзію свободи та всемогутності.

Вітер розгойдує білу прозору тканину, що звисає з порталу, а біля іншого порталу – живий Едіп роздивляється уламки свого зображення. Вся картина передає відчуття минулого і водночас реально унаочнює внутрішній розлад Едіпа.

Задник сцени із теплої стяжки, на який згори нерівномірно натягнуті білі простирадла, поділений довгими вертикальними лампами денного світла на відсіки. Лампи вмикаються, і жителі міста починають бігати сценою туди-сюди, ніби молекули. Лампи слугують збудником рефлексів для людей, які нагадують тварин без духовного начала. Це ізолятор, в якому хвороба (епідемія чуми в п'єсі) перемагає людей. Від натовпу відокремлюються Едіп і вісник, що принесе пророцтво: зупинити страждання можна лише відшукавши вбивцю попереднього володаря Лайя. І знову маса білого світла зникає за чорною завісою, що опускається позаду Едіпа. З-під завіси просочується сине світло, створюючи асоціації із кромкою земної кулі з космосу, а далі – чорний морок безодні. Едіп думав, що володіє світом, але з кожною новою відчувається загроза, що ілюзія розіб'ється на друзки. Життя не залежить від людини, все визначено наперед, соціум формує думки і знищує індивідуальне начало у людині.

Едіп у промені білого світла, на яке майже неможливо дивитися, на такому білому тлі не видно кривавих плям на руках Едіпа. Світло як знання, що врятує жителів Фів, але знання, що водночас знищить Едіпа. Сцена шматується спущеними

згори чорними завісами-смужками на лабіринт, в якому жителі міста ховаються від царя-детектива. Чорний клаптик завіси підіймається вгору, люди перебігають за наступний клаптик, але і він підіймається вгору, і так багато разів, поки не зникнуть усі завіси. На шляху до істини відбувається демаскування ілюзії. Едіп зупиняє кожного, вдивляється в обличчя, але не знаходить убивцю. Він ще не здогадується, що він і є вбивця: пекло всередині нього, а не зовні.

Закрита завіса рухається повільно вліво-вправо, повторюючи рух народу на авансцені. Люди хитають головою на знак згоди з Едіпом, який розмірковує вголос. Вміння підлаштуватися, не маючи власної думки, веде до абсолютної покори та втрати особистості. Коли завіса підіймається, простір за нею вже заповнений справжніми античними статуями.

Прозорі білі стрічки, які звисають згори, нагадують колони палацу. Ліс із білих стрічок доповнюється живими статуями. Ліжко, на якому лежить Йокаста, підсвічене синім світлом. Розмова Йокаста з Едіпом відкриває завісу правди ще більше, герой усвідомлює давні події, і світ з блакитних ілюзій перетворюється на зелене світло справжнього життя. Спочатку Йокаста (О. Петровська) – молода, сповнена сил жінка, пестить Едіпа у ліжку. Але відбувається метаморфоза: Йокаста йде на місце статуї, а статуя перетворюється на Йокасту. І тепер це зовсім інша цариця, багата старша, досвідченіша, мудріша – не дружина Едіпа, а мати (Г. Кобзар-Слободюк). Вона лягає на ліжко при синьому світлі, але зелене знову перемагає. «Як страшно!» – вигукує Едіп, як маленький хлопчик, ховаючись за прозорою стрічкою. Тепер стрічка нагадує материнську пуповину. Ця жінка пам'ятає свого іншого чоловіка – Лайя, пам'ятає історію свого нібито вбитого сина. А потім знову з'являється молода дружина, яка любить Едіпа як чоловіка і не знає його як сина. А мати Йокаста кам'яніє, як пам'ять, як стерте почуття.

Люди-ліквідатори забирають ліжко, воно вже не потрібне, кохання вже не буде, а натомість приносять збиті ящики, немов домовину для Едіпа. І знову чорна завіса опускається, залишаючи Едіпа та молоду Йокасту на авансцені. Історія накручує чорний клубок долі Едіпа, морок нависає над ним дедалі більше. Завіса підіймається наполовину – на сцені вже багато ящиків, розставлених по периметру у шаховому порядку. Завіса опускається за ящиками, і герої поринають у чорний світ. Відбувається перехід з ізолятора в морг – наступна фаза життя.

Молода Йокаста (О. Петровська) у чорному плащі блукає поміж ящиків з деталями статуї Едіпа, цільного зображення Едіпа-сина вже немає, лише уламки – рука і голова. Едіп-чоловік одягає чорний плащ, намагаючись сховатися в ньому від себе справжнього. Морок правди, що несе за собою біль і страждання, потрапляє вже всередину Едіпової душі. Йокаста, яка благає Едіпа зупинитися і більше нічого не дізнаватися – це Йокаста-мати (Г. Кобзар-Слободюк). Вона вже здогадалася, хто такий Едіп, але хоче залишити все так як є, хоче врятувати сина і чоловіка в одній особі. Після такої розмови завіса вже навіть не опускається, просто все поринає у морок. Чорний Едіп у чорному царстві.

Знову спадають прозорі стрічки, але цього разу вони підсвічуються матово-червоним кольором, кольором крові: унаочнюється кровозмішення – любов сина із матір'ю і одночасно лунає звістка про загибель Йокаста. Чорне світло заливає всю сцену, вітер розмаює червоні стрічки, і живі статуї у п'єдесталах, замість взуття, на ногах крокують геть.

Опускається чорна завіса – остання завіса Едіпа. Він вже виколов собі очі, і світ навколо стемнів. Чорна завіса трохи піднята, але за нею така сама чорна стіна.

Епілог: повністю порожній білий простір, усі лампи денного світла по периметру сцени увімкнені, Едіп оголений, прикритий лише білим простиралом на стегнах. Герой пізнав «світло істини», дізнався, хто він насправді, відчув моральне очищення (відкритий білий простір – це відсутність поролонової оболонки), але опинився у повній фізичній темряві (виколоті очі – ізоляція від світу). Очі Едіпа закриті скривавленою пов'язкою, і він, як маленька дитина, намагається навчитися говорити. Він утратив усе, дізнавшись правду, пройшов свій життєвий шлях від дитини до чоловіка і царя, від батьковбивці до мученика. Його доля визначена ще до народження, і він нічого не зміг змінити. Самозаглиблення і бажання знати правду призвело до трагічних наслідків. Світ виявився занадто жорстоким для розуміння. Недарма віщун Тересій говорив Едіпові, що він «сліпий на очі, вуха і розум». Едіп залишається самотнім перед фатумом. Оболонка античної статуї – як захисна шкіра, вже відсутня, як і під час народження, так і наприкінці земного життя людина гола, незахищена і позбавлена життєвого досвіду.

Як і сьогодні: сучасна людина живе у світі формальних ілюзій, стереотипів, набору ознак соціального достатку, що муміфікує тіло. Вивіль-

нення душі, щирість – це пошук справжнього життя, прозоріння – це усвідомлення суті власного існування. Справжні почуття, справжні емоції, природні рухи – ось чого бракує у сьогоднішньому детермінованому суспільстві. Співпраця режисера і сценографа породжує бездоганну цілісну атмосферу фатальної катастрофи не лише самого Едіпа, а й усього людства, приреченого на смерть через втрату індивідуальності.

Театрознавець А. Михайлова наголошувала, що не потрібно розмежовувати вклад режисера і сценографа у виставу, вони працюють як взаємодоповнення один одного³. Режисер формує головну ідею вистави, а художник, який мислить просторовими і живописними категоріями, краще усвідомлює, який матеріальний еквівалент потрібний режисерові на сцені. Але, окрім тандемів режисер–сценограф, світова практика знає й багато прикладів самодостатності режисерів, які відмовлялися від сценографа. Наприклад, Едвард Гордон Крег⁴ поєднував дві іпостасі в собі – режисера і сценографа, Пітер Брук⁵ часто виступав художником своїх вистав.

І сьогодні українські режисери подеколи відмовляються від сценографа у виставі. Що, втім, не зменшує значення візуального у їхніх спектаклях. Наприклад, режисер Андрій Жолдак, не знайшовши для співпраці в Україні сценографа (за виключенням деяких вистав), працює із цілою групою болгарських або латвійських художників. Але Жолдак часто сам вирішує концепцію світлової партитури та основну гаму кольорів (боротьба чорного і білого неодноразово виникала у його виставах). Режисер Владислав Троїцький самостійно створює сценографію вистави, а художника запрошує більше для технічного втілення задуму. Багато років «технічним» художником Центру сучасного мистецтва «Дах» був Дмитро Костюминський, який водночас був і актором театру.

Не стала винятком і вистава «Вій. Король землі» Кліма (Володимира Клименка) за повістю М. Гоголя, що була створена режисером В. Троїцьким у співпраці Центру сучасного мистецтва «Дах» (Україна) та театру Vidy-Lausanne (Швейцарія) у 2012 році. Вистава задумувалася Троїцьким досить давно. Спочатку він замовив п'єсу за Гоголем двом драматургам – Наталії Ворожбит та Клімові. Свій остаточний вибір п'єси Кліма, режисер пояснював під час презентації української прем'єри так: «Ні те, ні друге – не гірше, не краще, просто ці п'єси про різне. Наталя Ворожбит написала про російсько-українські реалії, тому її п'єса успішно йде в Росії (в Ярославлі),

а Клім – про українсько-європейські. Зараз мені ближче друге. Тим паче, що проект одразу задумувався як швейцарсько-український». Дію перенесено із Полтавщини до Карпат, тому що, на думку режисера, саме тут сьогодні наймістичніше місце в Україні, зі збереженими обрядами та глибинною культурою.

У виставі були задіяні актори «Даху» і двоє швейцарських акторів (П'єр-Антуан Дюбеї та Бартек Созанський). Один із швейцарських акторів говорив французькою, а другий мав польське коріння і спеціально для проекту вивчив українську мову. Сучасна версія повісті розповідала про двох іноземців, які вирішили відвідати історичну батьківщину одного з них – карпатське село в Україні і віднайти відомості про загиблих родичів під час голодомору 1933 року. А далі розгорталася гоголівська містична трагедія. Цей хід з двома іноземцями, давав можливість вирішити мовну проблему для української прем'єри (вистава була привезена швейцарським посольством як гастрольна і показана в Україні на сцені театру ім. І. Франка у 2013 р.). Герой українського походження Пітер (сучасна версія Хоми Брута) перекладав французькою своєму другові все, що говорилося українською. А також з обох боків сцени монітори трансливали переклад французького тексту. Включити виставу в Україні в репертуар театру «Дах» було неможливо через відсутність великої сцени, яка могла б вмістити сценографічний задум.

Справжні стовбури дерев звисали згори, нагадуючи про карпатські ліси і водночас про життєвий ліс, яким бреде кожна людина, наш народ і людство взагалі. Дерево – символ природи, родючості тут перетворювалося на оголений стовбур, наче випалений і знищений людською небачністю. Підлога була засипана тирсою. Лише чотири стовбури росли із такої «родючої» землі, але і вони були обрубані, повноцінного жодного живого дерева не народжувалося. Ліс, що ріс із неба, вже наголошував на містичності перевернутої свідомості. Вісь верх–низ апелювала до духовності глядача.

Виникало метафоричне зображення храму, що унаочнював персональний храм людської душі. Тьмяне освітлення нагадувало промінь з-під купола у темній церкві, сценічний дим – як результат кадила священика. За словами режисера, головним місцем дії ставала затоплена церква. Але затоплені церкви можна зустріти скоріше не в Карпатах, а в Центральній Україні (наприклад, Спасо-Преображенська церква у м. Ржищеві (за-

топле с. Гусинці) та церква у с. Циблі. Містична історія сучасного «Вія» найбільше відповідає саме гусинецькій церкві, збудованій у XIX столітті, неподалік якої розташована Лиса гора. За місцевими легендами, перед святом Івана Купала сюди злітаються усі відьми України. Стіни старої церкви розписані іконами. У 2000-х роках мародери вирізали обличчя святих – ще одне підтвердження втрати духовності сучасними людьми. У 2011 р. церкву реставрували, й нині вона є діючою церквою УПЦ МП.

У напівзруйновану українську церкву потрапляють іноземці у виставі. Із великими ліхтарями у руках вони оглядають невідоме місце. Церква – як образ забутої країни у пам'яті емігрантів, як стара будівля із привидами, куди постійно повертаються спрагли до пригод юнаки. Така містична, туманна атмосфера доповнювалася потойбічним скреготом та гуркотом музики «ДахиБрахи». Музика – окремий герой вистави: смілива, непідступна, вона керує емоціями. Скрипка, віолончель, трембіти, барабани, деркачі (вертушки) і навіть предмети побуту (дерев'яні столи і лави) переростали не просто в звичні дахабрахівські етнічні ритми, а в справжній оркестр. Всі актори були музикантами, всі музиканти акторами, вся масовка героями.

Стара відьма (Т. Василенко) – насправді гарна зріла жінка, начебто випадково зустрічала іноземців і запрошувала їх на гостину. Інтелектуальні теревені швейцарців переривалися обрядами. Перший з обрядів – весілля. Дівчата у шаржово-підкресленому кітчевому одязі на танцях. Ідилія (іноземці позують із п'яним нареченим і гостями для фото на згадку) раптом переривалася прокльонами прив'язаного до стовпа юродивого. Цей персонаж спеціально був уведений автором п'єси у гоголівську історію. Виконаний актором Д. Ярошенко, юродивий вражав нелюдським болем на фізичному та моральному рівні. Іноді він застигав на стовпі, як справжній стовпник.

Все плавно перетікало в обряд вінчання, де проявлялося справжнє обличчя нареченої, яка раптом ставала відьмою. Мізансцени відтворювали відомі світові твори мистецтва, пов'язані із релігією: «П'єта», «Раб, що рве пута» Мікеланджело, картина «Христос Святого Іоанна Хреста» С. Далі, де реальний хрест утворювався із дерев'яних стовбурів.

Далі відбувався обряд помазання відьми та обряд поховання. Справжню труну із актрисою опускали зі столу на підлогу, нібито у яму. Схематичне весілля, нав'язане радянськими обрядами,

змінювалося церковним вінчанням, а вже після смерті відьми – народним обрядом українського одруження. Дівчину і швейцарського парубка впрягали в ярмо, що уособлювало свідомий вибір України, спрямований в бік Європи. Водночас образ нагадував знаменитий кадр із фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків». Доповнювалося все гуцульським вбранням, хустками та обрядовими масками. Молода дівчина (Zo – Н. Зозуль) у сукні нареченої нагадувала неприродну ляльку; успадкувавши дар старої відьми, перетворювалася на відьму, її сорочка злітала, оголюючи груди, і виявляла відкриту до основи душу; в українському вбранні – уособлювала народ.

Намагаючись врятуватися від бісів, Пітер три ночі вичитував молитви. Нагнітання хаосу сприяв юродивий, крики та тілесні страждання якого викликали огиду від споглядання нищості людського тіла. А його розмови про церкву, віру, про біблейські легенди наводили жах. Вій (А. Черков) – демонічне слов'янське божество у повісті Гоголя, у виставі той самий священик, який проводив вінчання у церкві, непомітно з'являвся на сцені і непомітно зникав. Він існував підсвідомо, м'яко проникаючи усередину кожної людини, знищував націю, роз'їдаючи її зсередини. На задник проектувалося зображення ікон (команда відеохудожників Tenpoints: Макс Побережский, Олексій Тищенко). Виникав справжній церковний іконостас. Ікони на проекції рухалися знизу вгору, зникаючи десь за небосхилом. Вони палали полум'ям, «старіли», руйнувалися і нарешті вибухали; наставав спокій, на проектованому зображенні падав сніг. Світ зірвався, загинув, і залишився від нього лише попіл. Пітер не стримався і заглянув у вічі Вія, що і знищило його. Ось він Апокаліпсис, що стрімко летить крізь віки від містичного Гоголя до загубленої містичної сучасної України. Іноземець, предки якого змушені були покинути свою країну, повертався додому, щоб насправді дізнатися її суть, і помирав, знищений Вієм, бісом, що знищував цілу країну, вважаючи себе королем світу.

До речі, у 2013 році Д. Костюминський, не маючи можливості працювати повноцінно у виставах В. Троїцького, реалізував як режисер і художник власний українсько-швейцарський проект «Гамлет. Вавилон» за п'єсою К. Бабкіної.

Ще у XX столітті досить гучно про себе заявив театр, створений художником. Футуризм (наприклад, Енріко Пранполіні і його «Маніфест футуристичної сценографії», Італія, 1919 р.) прагнув до самостійного театру художника, але так

і не наважився вповні на нього. Драматургія Станіслава Ігнація Віткевича (Віткацій), а пізніше творчість художника Тадеуша Кантора (обидва творили у Польщі) дали реальне життя напрямові. На початку XXI століття Дмитро Кримов, син російського режисера Анатолія Ефроса, після багаторічної практики театрального художника, живописця та викладача, розпочинає ставити самостійні вистави у Школі драматичного мистецтва (м. Москва), щоправда називає їх «недоспектаклями».

Сьогодні на шляху становлення самостійного театру художника в Україні просувається Сергій Маслобойщиков. На творчість митця вплинув його вчитель Д. Лідер. Молодий графік розпочинав діяльність у Київському театрі естради на поч. 80-х рр. XX століття. Майбутній засновник Театру на Подолі, режисер В. Малахів, був співтворцем його перших вистав. С. Маслобойщиков здійснив режисерську постановку у театрі на Подолі власної інсценізації «Театрального роману» М. Булгакова (1991 р.). Після чого пішов з театру, вже тоді думаючи про режисуру. Отримавши освіту художника та досвід сценографа, митець прийшов до режисури кіно. У 1987–1989 рр. навчався на Вищих режисерських курсах у Москві (майстерня Р. Балаяна).

У 2000-х рр. у житті С. Маслобойщикова розпочався «угорський період». Саме в Угорщині він активно займається театральною режисурою, поєднуючи її з роботою сценографа. Як єдиний постановник спектаклю, митець вибирає п'єси В. Шекспіра та Ж.-Б. Мольєра. У виставах Маслобойщикова виникає ігрова форма, повтори, прийом «гри у гри», паралельне існування декількох світів. Він по суті втілює на сцені визначені російським філософом М. Бахтіним⁶ принципи ренесансної літератури: багатогранний гротеск балагану-життя, сміхову культуру. Режисера не цікавлять побутові аспекти, а лише естетичні, грайливі, святкові, які, на протигагу раблезіанській матеріальності, апелюють до духовного світу.

Режисерська практика, втім, не позбавила Маслобойщикова художнього мислення. У світі, створеному режисером, актор стає навіть не маріонеткою, про яку колись мріяв Е. Г. Крег, а людиною-функцією, що повинна доповнювати рухому картинку, функцією, якою керує невидима сила, що в свою чергу є відображенням життя людей, якими керує Невідоме. Маслобойщиков захоплений простором і через функцію актора на сцені розкриває головні сценографічні образи.

Як приклад, вистава «Буря» В. Шекспіра (театр ім. І. Франка, 2010; «Київська пектораль»

за кращу сценографію), котру Маслобойщиков оформлює як режисер, сценограф (костюми – Н. Рудюк) та музикант.

На початку вистави простір за авансеною закритий чорною тканиною, на помості вирізняється скляний невеликий екран, на якому контрове підсвічення та сценічний дим створюють ефект кіноплівки. Але відео немає, актори розігрують історію морської катастрофи наживо і навіть тонуть у справжній воді. Корабель Антоніо, як колись і корабель його брата Просперо, тоне у морі під час бурі. Чарівник Просперо (О. Богданович) влаштував цю бурю, щоб покарати брата, який обдурих його і відправив на смерть, обійнявши посаду герцога Міланського. Міранда (А. Савченко), донька Просперо, спостерігає за катастрофою, сидячи на авансцені, наче глядач у кінозалі.

Коли завіса підіймається, Міранда входить у простір острова і водночас у простір, де щойно панувала ілюзія кіно. Шекспірівський острів серед моря, куди прибився корабель Просперо і де разом із донькою він знайшов притулок, тут як мрія, як втеча від несправедливості. Острів унаочнюється на сцені єдиною установкою – дерев'яним похилим пандусом, що займає всю сцену і утворює різні локації. Спочатку пандус кривою лінією імітує різкий обрив або уламки корабля. На помості латинськими літерами написано «PATRIA», тобто «Батьківщина». Цей острів – ідеальна Батьківщина Просперо, яку він прагне створити і в якій хоче жити. Коли обертальне коло робить рух, з'являються дерев'яні сходишки на цей поміст – як дорога вгору, дорога до духовного життя. Пандус зупиняється напівобертом до глядача і одразу стає схожий на морський пірс, а якщо обертається тильним боком, то проступає закладений в основу зменшуваний квадрат у квадраті – як фрактальний малюнок безкінечності.

Просперо протягом вистави постійно читає з листочків текст, що так і не став повноцінною книжкою. Він упевнюється в правильності останнього свого твору, нагадуючи самого Шекспіра. «Бурю» вважають прощальним зверненням Шекспіра до читачів та глядачів. Просперо підказує слова героям, які повторюють їх, ніби твір пишеться тут і зараз. Відбувається постійне роздвоєння адресата: тонка межа між мовою, що стосується персонажа на сцені, і мовою, що адресується публіці. Перед глядачем постають запитання: де закінчується гра, ілюзія кіно і розпочинається справжнє життя? Де закінчується сам театр і чи закінчується він узагалі? В одному реальному просторі виникає ефект зміщень розділених у часі

просторів – минуле, про яке розкаже Просперо, і теперішнє відбуваються паралельно.

Сценографія геометрично прокреслена, графічно промальована та розрахована до найменших сантиметрів. Симетрія сценічного простору – ніби симетрія світу. Окрім великого пандуса, на сцені є ще один рухомий елемент – невеличкий поміст-подіум. Обертальне коло сцени крутиться немов Земля за всесвітнім законом Природи, що склався завдяки невідомим силам, а маленький поміст керується видимими божествами (Аріеля, духа повітря, у виставі виконують одразу троє акторів), які в свою чергу підпорядковуються людині – Просперо. Свобода у фатумі: людина може впливати на своє життя, але вирішення її долі все одно залежить від Вищої сили.

Дикун Калібан (О. Стальчук), місцевий житель, син чаклунки Сікаракси витягає на пандус свою печеру – старе напівзруйноване фортепіано-божество, з якого народжується музика для «німого кіно», напівказкова тема острова. На пандусі з'являється дошка, на якій кожен з героїв пише своє ім'я латинськими літерами. Коли Просперо розповідає історію своєї дочки, вона пише: «Miranda», і глядач відкриває для себе її долю. Поява Фердинанда (О. Форманчук) на дошці фіксується написом «Ferdinand», і лише наприкінці вистави перед сповіддю Просперо пише своє ім'я, ніби відкриваючи останню таємницю.

Ще один «фільм» у виставі: перетворення Антоніо (Б. Бенюк) в блазня Трінкуло, а Себастьяна (В. Баша) в п'яничку-ключника Стефано конкретизує функцію дошки як тла для титрів німого фільму. Аріель під бурхливу музику, котра нагадувала супровід тапера з німих фільмів, уподібнив їх звичайним волоцюгам. Просперо із Мірандою стежили за цим експериментом, сидючи перед екраном щойно відзнятого фільму. Повторення теми прагнення до влади Антоніо та Себастьяна на прикладі блазнів у Шекспіра допускає виконання їх тими самими акторами.

Як «вистава у виставі» розігрується сцена з духами, де гіперболізовані костюми Церери, Іриди та Юнони відсилають до картин Джузеппе Арчімольдо. До речі, сучасника Шекспіра і уродженця Мілана, звідки прибули Просперо та Антоніо. Ще одна класична картина реалізується на кону: Аріель разом із новоприбулими «потопельниками» піднімаються сходами, крокують через поміст, тримаючись один за одного, як сліпі. Лише на авансцені Аріель знімає з очей окуляри, і чоловіки умить прозрівають. У просторово-часовому континуумі оживають «Сліпі»

П. Брейгеля-старшого, теж сучасника Шекспіра. Просперо показує їм новий світ, нову країну, нові можливості, відкриває їм очі на інше існування. Але чи прозрівають вони насправді, чи досягають духовного рівня Просперо – це так і залишається невирішеним питанням.

Фердинанд, син короля Неаполітанського, закохується у Міранду. Але недовірливий батько дівчини перевіряє це кохання, примушуючи хлопця рубати дрова. Врешті-решт Просперо погоджується на шлюб. Фердинанд і Міранда знаходяться по різні боки столу, хлопець повільно підтягує скатертину з Мірандою, до себе, бере дівчину за руку, а скатертину перетворюється на весільну фату. Все виглядає як священний ритуал. Кохання – це почуття, без якого світ неможливий. За будь-яких умов, соціальних змін кохання породжує нове життя.

Коли усі земні справи зроблені, Просперо – людина, яка пізнала істину світу і віддала свої книги людям, у повній самоті піднімається на поміст-гору і завмирає на одному коліні у покорі перед Вищою сутністю. Лише дим, що повільно плине донизу, засвідчує кінець його земного життя і початок нового вічного періоду. Просперо із п'єси повертався до Мілана, щоб обійняти посаду правителя, а Просперо з вистави прямує до першовитку, першосуті, до Найвищого блага. Просперо у виставі, як і в п'єсі, відрікається від чародійства. Але, викинувши всі аркуші тексту, він раптом виймає з кишені маленький клаптик зі словами і, не наважуючись жбурнути його вниз, майже непомітно ховає у кишеню, залишаючи право взяти із собою найвагомішу суть земного життя.

Невідомість у виставі передається сценічним димом. що там, у невидимому просторі? – режисер запрошує до діалогу, до пошуку. А можливо, він просто позначає обмеженість людських знань, які ніколи не віднайдуть Вищу Душу, що керує людьми. Не виносячи на сцену жодних церковних атрибутів, сценограф ніби постійно унаочнює перед глядачем вітвар, натякає на те, що ніхто не може побачити, а лише інтуїтивно відчутти. Паралельність справжнього життя героїв і ілюзії кіно, як чари Просперо, як фантазія Шекспіра, як фантазія самого режисера. Магія мистецтва – паралельна реальність, як і паралельна реальність Просперо на усамітненому острові, призводить до очищення міжлюдських духовних відносин. Прагнення кращого світу, розбудова Батьківщини – не просто як утопії чи фантазії, а й як справжньої реальності.

На жаль, найбільший мінус постановки – незавершена робота з акторами. Художник-режисер дає акторам лише мазки, як на картині, не заглиблюючись у психологічний розбір ролей. Неточність акцентів у акторській грі зумовлює й неточність виконання, розпадання цілісності вистави. Про основну думку вистави потрібно здогадуватися, вона невиразна, не очевидна і проявляється лише після аналізу сценографії. Навряд чи звичайний глядач буде надто заглиблюватися у тонкі деталі й читати напис на пандусі, а тим паче перекладати його з латинської.

Чи співпрацює режисер зі сценографом, чи режисер і художник існують окремо та самодостатньо, у сьогоdnішньому театрі візуальний аспект має вагомий роль. Чому сценографія часто домінує у виставі? Можливо, поясненням цього є «кліпове мислення» сучасного глядача. Інформаційна епоха пришвидшує всі життєві процеси, і зорове заволодіння дає можливість зменшити виставу у часі. Вистава тривалістю в годину-дві завдяки образам та символам може передати більше інформації, ніж великий роман. Все, що не вміщується у текст п'єси, який дедалі частіше і частіше скорочується, подається через елементи сценографії: через головний образ (або атмосферу), що в ідеальних випадках набуває символу вистави. Використання символів породжує нові і нові значення, що їх

глядач може трактувати індивідуально, залежно від власного досвіду. Відбувається постійне збільшення кількості знаків через їхнє паралельне одночасне вживання, коли глядач сам обирає, на чому концентрувати свою увагу.

¹ Попов А. Д. Художественная целостность спектакля // Творческое наследие: в 3 т. – М. : ВТО, 1979. – Т. 1. Воспоминания и размышления о театре. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://teatr-lib.ru/Library/Popov/Nasled1/#_Тoc314084812

² Александр Друганов : Художник сцены. Часть 1 / Беседовала Марыся Никитюк // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://teatre.com.ua/modern/aleksandr_druganov_xudozhnyk_stseny_chast_1

³ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // М. М. Бахтин. Собрание сочинений в семи томах. – М. : Языки славянских культур, 2010. – Т. 4 (2). – 508 с.

⁴ Михайлова А. Сценография : теория и опыт / Алла Михайлова // Советский художник, 1989. – 336 с. – (Искусство : проблемы, история, практика).

⁵ Крег Е. Г. Про мистецтво театру / Едвард Гордон Крег / Вступ. ст. Н. Корнієнко. – К. : Мистецтво, Київ, 1974. – 319 с.

⁶ Брук П. Пустое пространство / Питер Брук. – М. : Прогресс, 1976 – 239 с.

⁷ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // М. М. Бахтин. Собрание сочинений в семи томах. – М. : Языки славянских культур, 2010. – Т. 4 (2). – 508 с.