

Молоде покоління українських сценографів: Питання навчання. Пошуки. Експерименти

ОЛЕНА КОВАЛЬЧУК

Педагогічна діяльність Данила Лідера, засновника школи сучасної української сценографії, — одна з величезних і найцікавіших тем для наукового дослідження. Талант Лідера-вчителя полягав у його вмінні виявляти потенційні можливості кожного з учнів. Для нього творча людина була всесвітом, індивідуальністю, здатною активно перетворювати світ; тому метою його педагогічної системи був акт плекання творчої індивідуальності. Художник уважно спостерігав, придивлявся, майже вслуховувався в людину, точно відчуваючи ті якості, з котрих утворювався характер конкретної творчої особистості. Він налаштовував кожного з учнів на важку і надзвичайно цікаву творчу роботу, сутність якої полягала у створенні на сценічному майданчику пластично-енергетичної формули вистави із глибинними режисерськими ремінісценціями дієвої образності, яка визрівала під час творчого процесу з якісного переосмислення реалій і була б здатна активно впливати на глядача, — і, можливо, через нього перетворювати світ. Один з учнів художника, Андрій Александрович-Дочевський, згадуючи вчителя, скаже: «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 чув. [...] 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, с. 31].

Данило Лідер займався ґрунтовним аналізом глибинного процесу визрівання художнього образу. Заглиблюючись у чуттєві, не завжди до кінця усвідомлені етапи перевтілення психіки митця, художник відпрацьовував власну теорію підходу до образу в сценографії. Це був пошук образної форми, яка б відповідала вимогам часу та стану сучасної сценографії. В основу кожного задуму сценографа мала бути покладена ретельно розроблена концепція художнього образу, котра розвивається у ході вистави, розкриваючи свої драматургічні якості через взаємодію з актором-персонажем, і уможливає дослідження нових психологічних особливостей, притаманних складній природі сучасної театральної пластики. «Багато хто із сценографів починають і закінчують роботу над композицією, монтажем об'ємів і форм, а мені здається, що необхідно послідовно займатися монтажем процесу мислення, монтажем настроїв, роздумів, сповідей та змісту. Мені здається, що прорив у першому випадку є випадковим, а в іншому — є обов'язковим» [1, с. 38].

Теорія Д. Лідера є винятковим виявом художньо-теоретичного мислення, і вона не раз

довела свою правомірність, вдосконалюючись завдяки реальній практиці творчого життя, зростаючи та уточнюючись під час його спілкування з колегами та учнями. Художник створював надзадум сценічної пластики, виявляв її сутнісний конфлікт як дієву органічну можливість розвитку сценографічної драматургії. Розроблена концепція художнього образу мала вигляд витонченої, інтелектуальної образної формули, сутність якої розроблялась та майже по-режисерському планувалась під час складного творчого процесу. Внутрішні й зовнішні пластичні можливості сценографії Майстра повинні були розкриватися у ході вистави через фізичну і психоенергетичну взаємодію з актором-персонажем. За складними внутрішніми теоретичними розробками поставали вже готові, проникливі, майже режисерські рішення з визначенням психології мізансцен, з майстерною образною мелодикою сучасної вистави; сценічний простір у його виставах завжди набував нових можливостей та якостей.

Лідерівська теорія сценографічної образності надзвичайно тісно пов'язана з системою виховання. «Вона сама і є системою виховання, що навчає людину через твердий підхід до законів світопорядку прислухатися до найменших імпульсів оточуючого світу, розуміти їх і співпереживати, відчувати себе частиною цього світу, а світ — збільшеною моделлю власного організму» [3, с. 179].

Деякий час Д. Лідер працював викладачем у Київському художньому інституті (нині — київська Національна Академія образотворчого мистецтва та архітектури) на факультеті театральньо-декораційного мистецтва, де він активно намагався впровадити нові концепції до процесу підготовки майбутніх сценографів. Протягом 1970–1980-х він викладав у творчих лабораторіях при Українському театральному товаристві. Саме завдяки зусиллям Д. Лідера в Україні сформувалося особливе молоде покоління, початково зорієнтоване на постійні експерименти і в своїх пошуках спроможне вийти

на творчі досягнення європейського рівня, — покоління, представників котрого нині відзначає високий професіоналізм та інтелектуальність потреб.

Випускники Лідера значно розширюють мистецькі обрії української сценографії кінця ХХ — початку ХХІ ст. Сьогодні творчі методи художника, запроваджені ним системи виховання молоді надалі практикуються у стінах Академії образотворчого мистецтва та архітектури. Кафедра сценографії, яку очолює А. Александрович-Дочевський, виховує художників високого рівня: сценографів, здатних працювати з новітніми технологіями, органічно опанувати різні сценічні простори та майданчики, заповнюючи їх інтелектуальними пластичними формулами. Молодь сміливо експериментує, поєднуючи традиційні й новаторські форми, активно залучаючи до своїх вистав та ескізів театральний живопис, колаж, графіку, прийоми, запозичені з мистецтва кіно та телебачення, а також дизайнерські технології. Молоді сценографи, з задоволенням граючись із бароковими або класицистичними формами, обирають для творчого дослідження як традиційні драматургічно-музичні матеріали, не боячись зав'язнути в розроблених та визначених концепціях відомих метрів театру, так і рідкісні перлини призабутих шедеврів минулого. Вільно володіючи законами театального мистецтва, вони сміливо втручаються в драматургію та режисуру, пропонуючи власний театр, в якому припустимо все, за виключенням штампів поверхового мислення.

Система Лідера, спрямована на глибинне розкриття творчої індивідуальності та її налаштування на філософське переосмислення життєвого досвіду, працює і плідно розвивається, про що свідчать, зокрема, дипломні проекти випускників факультету театральньо-декораційного мистецтва, захищені протягом останніх років. В них завжди присутня індивідуальність, творча позиція та величезне бажання сміливо та розкріпачено грати в драматургію життя,

втілену в таємничу образність віковичних глибин сценічного майданчика.

Так, для власного творчого дослідження сценограф Наталія Шило обрала драматургію «Марусі Чурай» за твором Ліни Костенко.

Більш від 350-и років минуло з того часу, коли була написана сумна балада «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Її авторка, Маруся Чурай, — народна співачка та поетеса, чий легендарно-трагічний образ неодноразово притягував до себе письменників, композиторів, фольклористів, серед котрих досить назвати Б. Залеського, О. Шаховського, Л. Боровиковського, М. Старицького та ін.

Окреме місце серед численних музичних і літературних творів ХХ ст. займає поема Ліни Костенко, в якій конкретність реальних подій поєднана з притчевістю та елементами легенди. Життя, творчість і трагедія Марусі Чурай дозволили сучасній поетесі підняти багато тем, — від вічно-глибинних складнощів людських стосунків і почуттів до взаємодії між талановитою людиною й натовпом, при цьому розгортаючи історичні події роману на тлі «визвольної боротьби» часів Богдана Хмельницького. Поетична плоть роману, в якій чергуються просторові й часові площини, визначається складною ритмікою. Ліна Костенко, використовуючи ритмічне багатство вірша, активно вводить в текст народну говірку, віртуозно стилізуючи мови давньої доби.

Все це вимагає від сценографа неабиякий ерудиції, зокрема, знання історичного матеріалу, українського фольклору та етнографії. Художник мусить вжитися в складний опоетизований матеріал поеми і представити на сцені такий сценографічний еквівалент, який своєю узагальненістю і чітко відпрацьованою ритмічною пластичністю синхронно працював би з віршованою природою твору, з його поетичним тлом.

Провідна ідея сценографічного образу Н. Шило втілена у живописних півмакетах. Художниця подає образ в сценічному просторі че-

рез співвідношення реальних фактур: полотна, рушників, деревини, знакових за своєю суттю та національних за переданим відчуттям. Ці фактури «грають у виставі»: вони дають можливість розкрити значну кількість сенсів і простежити за змінами образної насиченості; узагальнюють простір і доводять його до знаковості поетичної метафори. Працює не тільки фактура, а й колір, який художниця свідомо подає стриманим: так, посилюючи трагічне звучання людської долі і відчуття трагічності доби, вона використовує чорний, червоний, золотий і білий. Ніщо не мусить завадити ритмізованій пісенності вистави. В дію активно вводиться освітлення, граючи на поняттях темряви й світла, як в душі людини, так і в просторі.

Занурюючись у запропоновану художником образність, спробуємо розібратись з тонкими асоціаціями та паралелями фактур та образів ескізно-макетних реалій. Рушники — головна тема, що проходить крізь усю дію. На початку подій м'які веселі рушники-гойдалки коливають закоханих у променях світла; їхні функції в подальшому будуть змінені на цілковито протилежні. Згодом зникне податливість фактури, тканина стягнута, напружуватиметься і замикатиме простір. У графічних ескізах, що їх авторка додає до макетних розробок, чудово представлено, як цей образ працює у просторі та у грі освітлення. На темному тлі, експресивно, як напружені нерви, біліють рушники, і перед нами постає світла постать героїні у тупиковій ситуації, в безвиході. Поряд відбувається зворотна дія, де все навпаки: темна постать героїні на тлі розчехнутого світу, що на нього вона дивиться крізь смугасту реальність обставин.

У хитросплетеннях дієвої ситуації до м'якої цупкості рушникової фактури додається дерево. Дерев'яні дошки складають тло із відтвореним на них образом головної героїні. Вона була символом, майже іконою; її поетична творчість надихала козаків. В ескізних замальовках майбутньої сценічної дії, розвиваючи її внутріш-

ню драматургію, сценограф подає на світлому рушниковому тлі і цілісний «іконописний лик», і темні постаті двох людей, які відвернулися один від одного. Пізніше тло темнішає, і морок, згущуючись, починає пробиватися скрізь дерев'яні дошки, порушуючи цілісність живописного образу героїні. На планшеті сцени асиметрично постають три темні постаті, серед котрих одна, зайва, вже вступила на поглинений мороком шлях. В останньому варіанті цієї теми світло, яке летить з глибини сцени, проникає скрізь шпарини дерев'яних дощок, проте воно вже не здатне поновити цілісність іконописного прототипу головної героїні.

В наступних діях образ перевернуто, й «ікона» скинута на підлогу. Разом із рушниками конструкція утворює хрест, відкриваючи хресний шлях Марусі Чурай, а на небосхилі з'являються постаті людей, позначені сірим великим контражуром. Скинута ікона стає обраним шляхом для головної героїні, яка протистить обставинам і доквіллю. Обгорілі дерев'яні рами в останніх діях, зроблені з розбитої, розтятої ікони, чітко визначають простір не тільки ув'язнення, але й, в остаточному варіанті, вічного самозасудження жінки (відчинено, а не втечеш). Цей простір може змінюватися відповідно до реальних обставин, проте не втрачаючи при цьому властивості образного узагальнення. Наступна сцена, на місці суду, змушує рушники «працювати» столами, на білих поверхнях котрих проступають минулі контури знайомого образу.

Окремо представлені костюми продовжують репрезентацію головної теми твору — творчої людини, її самотності у натовпі; тут сценограф не відмовляється від історичної достовірності. В макетах, підготовчому матеріалі (зокрема, у графічних ескізах) та в ескізах костюмів Н. В. Шило виявляє прекрасні фахові знання з історії української культури, мистецтва та побуту.

Підводячи підсумки, можна констатувати, що художниці вдалося створити власну версію

пластичної драматургії вистави, запропонувати образно узагальнену і, разом з тим, конкретну конструкцію, котра цілковито відповідає складній ритміці віршованої поеми. Художник запропонувала добрий матеріал для подальшої співпраці з режисером.

Національну тематику обирає для своєї дипломної роботи Олена Рачковська, працюючи над сценографією за мотивами поеми Т. Шевченка «Катерина».

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

У запропонованих ескізах та макеті бачимо створений автором якийсь 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, кількість котрого на сцені протягом дії зростатиме. Над сценою розташований диск або велике коло, образна символіка якого буде весь час змінюватися (Ярило, вічне коло життя, знаки долі, тощо).

В центрі сценічного простору розташовані великі жорна, довкола котрих й обертаються земні події вистави. Довкола розкидані знаряддя праці, якісь мішки; підлога вщерть вкрита піском. У свідомості глядача цей матеріал мусять символізувати рутину життя, «перетиран-

ня» людської особистості, знеособленість персонажів і вічну безперервність процесів, котрі завжди залишаються незмінними. Ритми порушуються, коли у цьому середовищі з'являється представник іншої культури, і серед цього простору — зірок, світла, дощу і піску, — розпочинається історія кохання.

В ескізах художниця представляє розвиток сюжету. Промені місячного світла наповнюють сцену кохання, і постаті закоханих летять, — чи то коливаючись на Місяці, чи то просто плывучи у човні. Ескіз дозволяє нам відчутти теплоту ночі, зануритися у її м'яке освітлення. У наступній сцені коло виявляється металевим і перетворюється на набат, у дзвін. Порушено першооснови буття, і з неба замість животворної води починає сипатись пісок. В освітленні спалахують холоднуваті тони, виявляється різкість кольору. Події розгортаються далі, і в сюжеті поневірянь головної героїні понад сценою зависає жорстке розпечене сонце. Тим часом люди на землі продовжують молоти сіль життя, виштовхуючи головну героїню за межі життєвого кола. В останньому ескізі представлені ті ж самі зірки, той же човен в якості символу кохання, що промайнуло, піски з тим же, розкиданим докола, знаряддям, і поодинокі жіночі постаті. В своєму ескізі, як і годиться легенді, художниця залишає фінал відкритим.

Живописні ескізи О. Рачковської розкривають перед глядачем запропонований художницею образний хід, дозволяючи оцінити живописну культуру сценографа. Тут представлена певна загальна пластична ідея, котра дозволить у майбутньому, коли в роботу включиться режисер, заземлити запропоновану художником образну лінію і наситити простір реальним життям. Цьому мусить сприяти представлений макет вистави, який дозволяє розвинути технічні деталі, пропорції та закономірності сценічного простору, а також загальні співвідношення кольорів та світлотіні.

Ескізи костюмів продовжують обрану дипломницею образну лінію, представляючи

персонажів у вигляді частин соціуму, без загострення конкретних психологічних характеристик. В своєму рішенні національних костюмів художниця узагальнює форму, надаючи їй ознак певної архаїчності, і підкреслює нашарування первісних форм. Що стосується обраного колориту, то монохромність костюму є частиною загального образного рішення вистави. І навпаки, гусарський костюм головного персонажа зроблений в інших градаціях кольору: він яскравий, тонкий і виглядає частинкою чи унаочненням інобуття.

В запропонованому проекті не можна не помітити деякі паралелі з відомими виставами Д. Лідера, і це слід розцінювати в якості позитивної ознаки того, що молоді художники продовжують лінію глибокого розуміння мистецтва образної сценографії.

Зовсім інша драматургічна партитура представлена в інсценізації повісті М. Гоголя «Портрет». Автор проекту, сценограф Олександра Карсім, довела, що варіанти інтерпретації гоголівських підтекстів можуть бути доволі різноманітними. Тому ця повість письменника не втратила актуальності для сучасної культури, чим і пояснюється її досить активна присутність на світових і вітчизняних сценах, — як у драматичних, так і у музичних інсценізаціях.

Тематика твору є складною і багатоплановою; вона балансує на межі історичних реалій, містики і фантазмагорії. Це вимагає від автора, який береться за його опрацювання, певної ерудиції, знань з історії літератури та театру, а також образного мислення і природної схильності до гри у реалії історичного життя та потойбіччя.

О. Карсім, котра тонко відчуває ці грані, зосереджується у своєму проекті на створенні складного багатопланового образу. Через усю виставу проходить головний лейтмотив її задуму — стіна з комірками-картинами. У сценічних реаліях — це стіна-трансформер, яка має здатність рухатись, представляючи географію дії, — наприклад, інтер'єр крамниці; може роз-

суватися, відкриваючи також удавані реалії, подобиці облаштування інтер'єрів, тощо.

У внутрішніх підтекстах ця стіна є лакмусовим папірцем духовних вимірів героя. Пористу структуру споруди утворюють вікна-комірки, котрі працюють на ритмах поєднання непрозорих і напівпрозорих частин (матеріал останніх — калька). У першій дії певна кількість комірок заповнена проєкціями картин, які продаються, тоді як частина інших продовжує «світити» порожніми вікнами ще не завантажених творчих програм. Художниця пропонує цікаву деталь: при купівлі творів мистецтва зображення картини «перекочує» на костюми персонажів, втілюючи думку про подібності, котрі мають здатність притягуватися.

Створюючи метафоричне середовище, О. Карсім не позбавляє його певного історичного флеру. У сценографічних ескізах чітко визначено атмосферу гоголівського Петербургу середини ХІХ століття. Авторка подає її за допомогою історичного антуражу, відтвореного образом грою освітлення та характерними деталями костюмів. Екстер'єрні нюанси — наприклад, ліхтар, світло від якого ледь пробивається крізь холодну непривітну іму, — мають не лише окреслені природні якості, а й несуть певне психологічне навантаження в якості невеличкого штриха до характеристики злиденного життя художника, його самотності й болючої невизнаності.

Загальну образну композицію визначено; наведено історичні й метафізичні реалії. На сцені з'являється герой, котрий робить свій вибір. Сценографія, розвиваючись у дії, поступово констатує наслідки. Після купівлі портрета у житті Чарткова фантастичним чином з'являються гроші, йому відкривається шлях до слави та визнання. Повідомляючи про це, конструкція відкриває вихід у деякі іновиміри з недосить чітко визначеними планами кутових композицій, із таємничою грою світла і тіні. Фантастична гра продовжується, і в процесі дії з'являються перші замовники («зваблення» ко-

трих відбувається через жінок). Доля дає митцеві останній шанс зупинитися і визначитися у справжній сутності власної творчої програми. Відбувається остаточний вибір на користь матеріального, і тут сценограф матеріалізує марення героя, насичуючи ескізи реаліями можливого побуту, котрий найяскравіше унаочнює величезна кришталева люстра.

У процесі зростання кількості зовнішніх характеристик сценічного простору із «духовними атрибутами» стіни-конструкції так само відбуваються певні трансформації. Вікна-підрамники майбутніх картин розчиняються, розсмоктуються й зникають під штукатуркою. Творчу спроможність головного героя поглинає безбарвність бездуховності. Після констатації хвороби особистості, її внутрішнього спустошення, актори мусять дограти останню дію — спалах його шаленої заздрості до справжнього художника, божевілля і смерть.

Разом із художницею глядач проживає весь сюжет до кінця, щоб знову постати перед початковою проблемою, де все починається спочатку. Чиясь бідна кімната, в котрій знову хтось розмірковує над вибором. Цікавий штрих: на узбіччі висить розкішна кришталева люстра в якості згадки про чийсь хибний вибір та фатальне падіння.

Простір, запропонований Олександром Карсімом, є живим, він має власну драматургію і відповідає фантазмагоричності твору М. Гоголя. Сценографічне рішення вистави відкрите для творчої співпраці, і в майбутньому режисер та актори зможуть наситити його власними образними ремінісценціями.

Окремо авторка відпрацьовує драматургію костюмів. У них делікатно поєднано історичні ознаки гоголівської доби та нюанси психологічних характеристик. Тут є все: і жінки-клони (мати з донькою), і модна еволюція часових станів головного героя; і жахливі кольори азіата, відблиск котрих колоритно «заплямовує» майже всіх персонажів (читайте підтексти).

«Лісова пісня» — один з найбільш відо-

мих та загадкових творів творів Лесі Українки. В Україні та за її межами театри неодноразово зверталися до цієї п'єси, намагаючись розкрити її філософський зміст та глибинну сутність. Образи Мавки та Лукаша, — матеріалізований людський вимір та фантастична одухотвореність природи — та безліч питань, котрі виникають з протиріччя між ними, розкривають для себе все нові й нові покоління художників, акторів та музикантів. Твір поетеси не стерпить фальші, і для художника найскладнішим в ньому є рішення фантазійного простору.

Саме цей фантазійний акцент обирає для себе в якості центрального сценограф Олесь Орищук, представляючи фантастичну феєрію у вигляді макету та низки ескізів. Дія відбувається в світі Мавки, тобто у нереальному просторі. Завдяки зустрічі Мавки та Лукаша щось відбулося не лише в душах персонажів, але й у довколишньому світі. За задумом автора, саме ця мить відкриває всесвіт; тому саме цей фантастичний вимір представлено в макеті. Художник пропонує вирішити сценічний простір за рахунок легких каркасів дерев, зроблених з паперу, хоча не виключає використання цупкої, але обов'язково прозорої тканини. Контрастне світло, контур та ажур рухомої конструкції, дозволяє вільно моделювати простір. У різних сценах активно використовується кольорове освітлення. Кокони-дерева віддзеркалюються в лісовому озері, котре існує у свідомості персонажів. Вони освітлені зсередини, завдяки чому виникає відчуття феєрії.

Цикл ескізів до цієї вистави створено згідно системі «Пори року». «Початок» — космос: дерева, човни та зірки, які відтворюються у воді; природа та люди, які не здатні досягнути пристрасності одухотвореної природи. Під час «Літа» світ пробуджується, починає наповнюватися зеленуватим освітленням, сяяти та мерехтити. Озеро — це рухомий простір, і його моделюють розташовані довкола нього дерева. В ескізів «Зима» озеро замерзає; в композиції переважають чорно-сині кольори, і довкола панує

порожнеча, лише темні контури дерев оточують завмерлий простір і ледь мерехтять вогники.

Ескізи костюмів виконані на високому рівні, і вони органічно представляють психологічні характеристики героїв. Народні костюми, що в них вбрані головні персонажі, виконані зі знанням специфіки народного одягу, тоді як костюми Мавки та інших фантастичних істот вирішені у м'яких відтінках, в основних лініях яких переважають ті ж ритми, що й в декораціях.

Інакша філософсько-поетична інтерпретація «Лісової пісні» Лесі Українки запропонована в дипломному кіно-проекті Тетяни Куц. У передмові авторка зазначає, що вона працювала радше за мотивами твору Лесі Українки, залишаючи за собою певну свободу дій. Їй так само цікавив філософсько-поетичний аспект, тому вона надихалась емоційними імпульсами саме драматургічних фантазій твору. Звертаючись до матеріалів п'єси, дипломантка знаходить нестандартне трактування та створює свій власний сценарій. Дехто (називатимемо його Герой), потрапляє до лісу. Несподівано з ним щось трапляється: даються взнаки спрага та виснаженість, а далі розпочинаються чи то сновидіння, чи то втрата свідомості, якийсь вихід на межу реального та нереального, свідомого та несвідомого. В результаті головний герой знаходить вихід у інший вимір, в інший віртуальний світ. Відбувається зміщення планів свідомості, і перед глядачем розгортається фантастичний простір якоїсь первісної матерії — простір, в якому втрачаються жорстко окреслені, звичні для нас контури реального світу; вимір, в котрому вирують живі, дієві вітальні енергії. Матерія тут пластична, форми ледь-ледь визначені. З цього первісного океану невизначених енергій людське око вихоплює (а можливо, лише складає у власній уяві) якісь фантастичні пейзажі в нереальному освітленні, безмежні водні простори, лісові прогалини. Це може бути все, що завгодно: перед нами первісна матерія, океан чистих невизначених енергій, здатних пластично формуватися, пе-

ретікати, набувати довільних форм. Все це фантастично красиво виглядає і майже заворожує глядача.

Художниця використовує всю потужність можливостей новітніх комп'ютерних технологій, вона цілковито захоплена матеріалом. Потрапивши у пастку віртуальності, автор диплому знаходить нові варіанти візій і все глибше занурюється у нескінченну гру енергій. Далі почнуть вгадуватися образи Мавки, лісових персонажів, потерчат, різноманітних міфологічних істот. Вони створюються з надзвичайно красивої колористично матерії та з легких напівтонів 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, — тієї, котру формують у цій реальності персонажі важких енергій, персонажі, наближені до людських вимірів. Дисонансом звучать червоні та чорні енергетичні співзвуччя, та все разом складає вражаюче видовище, майже фантастичну феєрію. Чергуються світле й темне, добро та зло, триває боротьба енергій. Образна природа розкадровок нескінченно різноманітна, однак вона не лише заворожує, але й закликає глядача до співтворчості. Світ кадру фільму не є обмеженим: енергії пластичні, все існує в усьому. Перед нами — світовий океан первісної матерії, жива матерія, яка вирує, переломлюється, піддаючись невизначеному імпульсу, створює різноманітні ефекти. Такі можливості є лише у кіно: в кадрі за допомогою комп'ютерних технологій можна створити все. Ескізи-розкадровки вражають своїми невичерпними можливостями та ефектністю виконання. І перед нами, за визначенням автора, ескізи-імпульси за мотивами «Лісової пісні» Лесі Українки.

Темою диплому Антона Проненко стала сценографія до опери Клаудіо Монтеверді «Коронація Поппеї». Автор звернувся до рідкісного (майже ексклюзивного) музичного матеріалу.

Досліджуючи історичний театр, сценограф перетворився на знавця тонкощів і нюансів оперної культури XVII ст. та можливостей сценічної варіативності барокової декорації, з усіма її видовищними планами і просторовими композиціями, ефектами освітлення та вишуканістю костюмів.

В основі запропонованого художником для вистави композиційного рішення, — архітектурно-сценічна конструкція з колон, арок та склепінь, подана у ракурсі погляду знизу догори, з відповідним перспективним скороченням. Образні рішення ігрових можливостей простору досить різноманітні. Тут можна відчутти храмову присутність божественного і земного XVII ст. та інтерпретацію протиставлення «земне — олімпійське» в античному зрізі. Ритми стін, ніш і колон співставлено у строгих співвідношеннях, наближених радше до класицизму, аніж до бароко, що сприяє розігруванню у цьому просторі сцен із давньоримських реалій. Центральні й перші плани сцени відкриті для режисерських мізансцен і звільнені для вокальних груп.

Центральна образна дія сценографії відбувається на межі архітектурного скорочення, за яким відкривається певний видозмінний простір. Додатковий простір має здатність змінюватися: «зачинятися» та транслювати кесонову стелю інтер'єрних приміщень; закручуватися у спіральні ритми, відповідаючи трагічній запутаності відносин героїв; виходити у загадкову ракурсність «нічних» мізансцен; слугувати зоровою партитурою в ліричних сценах або жорстко визначати трагічні моменти. Ці простори не є пасивними стосовно акторів. Їхні верхні плани і конструкції, котрі можуть підніматися й опускатися, а також змінні ритми (прямокутні, круглі, хвилясті, зачинені чи навіпаки — перспективно відкриті), та освітлення (не тільки день–ніч, але й емоційний супровід дії), — можуть дієво та образно включатися у сюжет. Обрані матеріали для виконання сценічного оформлення — картон та ґрунто-

ване полотно; в ескізах панує сіро-перлинний гризайль, активно розбавлений строкатістю костюмів. Текстуру легких тканин поєднано із важкуватістю накрохмалених матерій та парчевого одягу.

Основний акцент у вирішенні колориту в ескізах припадає на костюми. В них присутнє чітке знання історичного побутування античного одягу на оперних сценах XVII століття. З точки зору сучасника, виглядало це вбрання досить дивно. Тогочасна мораль виключала на сцені надмірну «оголеність» античного одягу: простота його крою та форм програвала пишному оформленню барокових сцен. Акторів не випускали на сцену з оголеними ногами; актриси обов'язково вбирались в корсети і довгі приталені сукні, взагалі невідомі античності. Грецькі смаки в одязі актрис виявлялися лише у певній прозорості тканин і взагалі не впливали на їх кількість. Звичайно, автор ретельно продумав деталі цього синтетичного поєднання, що унаочнює тонке нюансування загальних костюмних форм, зачісок і фурнітури. Схильність до простоти античних форм не вступає у протиріччя зі сценографією та музикою та не позбавляє дію від певних рис барокової розкоші, завдяки чому запропонований проект здається цікавим та перспективним.

В своїй дипломній роботі А. Якубенко звертається до «Зангезі» Велимира Хлебнікова. Композиційно «сверхдрама» була замислена автором у вигляді цілковито відкритої структури, до органічної тканини якої включалися різноманітні твори: лірика, епос, драма, тощо, представлені як у прозаїчній, так і у віршованій формі. Деякі фрагменти вибудовані на диференціально-аналітичних принципах, в інших переважає оповідальна основа. В. Хлебніков створює надзвичайно складний «сверхдраматический» жанр, який представляє багаторівневий пластичний світ із вільними перетинами у просторі та часі. Фактура «сверхповести» драматична, їй притаманні напружені сюжетні колізії. У творі панує множинність мов, множин-

ність просторово-часових планів, множинність подій і доль. Опрацьовуючи матеріал, шукаючи образні еквіваленти для філософсько-релігійних медитацій В. Хлебнікова, А. Якубенко створила значну кількість початкових розкадрувань та ескізів. І, позаяк «Зангезі» притаманна цілковита свобода від чіткої визначеності часу і простору, художниця поступово, позбавляючись від зайвих деталей, прямувала до узагальнених образів.

Представлений цикл ескізів представляє послідовну розробку просторів та сюжетних ліній майбутнього фільму. Художня мова ескізів, запропонованих дипломанткою, відтворює й епічність початкових фрагментів, і драматичну загостреність головного сюжету. В перших ескізах, (або площинах, за визначенням Хлебнікова), — зоряний світ, космічний простір з безліччю сяючих зірок; в подальших ескізах дія переходить на землю, і перед глядачем виникає похмурий ліс з важкими темними деревами, що тягнуться до неба та закривають його, справляючи враження тривожного, суворого та дикого краєвиду. Одна з гір схожа на залізну голку — це улюблене місце Зангезі. Мало-помалу туман розходиться, і між небесним і земним чіткіше вимальовується світ, в якому мешкають боги; світ, схожий на початок початку; космічна далечінь часу, коли світ ще перебував у гармонії, і все, що в ньому, було єдиним. Потім з'являється Зангезі, і розпочинається дія, головними персонажами якої є Горе та Сміх. Від епізоду до епізоду художниця створює епічний образний світ, в якому поєднані пророк з його пророцтвами про сучасне, майбутнє і минуле; і люди; і боги, котрі покинули землю.

Визначальним в «Зангезі» Хлебнікова є слово: весь драматичний світ тут постає зі слова і працює на відтворенні його структури. Слово втілюється в повноцінних персонажах драми, з якими відбуваються повноцінні події. Окремі розділи 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 Хлебникова, «пташина мова, мова богів, зоряна мова, незрозуміла мова, розкладання слова, звукозапис, божевільна мова». Особливо уважно Хлебніков ставився до «зоряної мови» — утопічної спроби створення єдиної прамови, витоки котрої сягають поганських часів. Захоплюючись матеріалом, автор диплому не тільки заглиблюється в його стилістику, але і графічно відтворює науково-лінгвістичні дослідження поета, присвячені дослідженню і відтворенню прамови. Вона створює таблиці, знаходить графічні еквіваленти хлебніковським мовним пошукам. Цей матеріал можна подивитися в окремих ескізах; він також органічно включений у задум майбутнього фільму. В самому проєкті живописні ескізи суміщаються з графічними розробками хлебніковської прамови.

Дипломна робота Максима Білецького презентує авторський варіант рішення відомого брехтівського твору, суб'єктивне дослідження обставин стрімкого розвитку кар'єри Артуро Уї та його компанії. Історія постановок драматургії Бертольта Брехта досить різноманітна. Починаючи з 1949 року, коли у «Берлінер Ансамблі» відбулася перша вистава «Матінки Кураж та її дітей», були закладені основи епічного театру Брехта з його ефектами відчуження та вперше відтворювались його настанови щодо декоративного оформлення, де руйнація ілюзорності зображення місця дії відбувалась за допомогою принципу роз'єднаних елементів оформлення, відкритості освітлювальних приладів, використання надписів, тощо. Всі ці ознаки епічного театру були реалізовані відомими художниками К. Неером та К. фон Аппеном. Так закладалася традиція брехтівських вистав, які згодом широкою хвилею пройшли сценами багатьох європейських театрів. Серед українських проєктів найбільш відомою є постановка «Кар'єри Артуро Уї», яку здійснив Лідер у 1975 році, на сцені Хмельницького музично-драматичного театру ім. Г. Петровського. Сміливість

та незвичайність проєкту полягала в тому, що в одному і тому ж оформленні йшли дві вистави із концептуально-пластичною сценографією Лідера — «Кар'єра Артуро Уї» за Б. Брехтом та «Макбет» за В. Шекспіром. Перехрестя цивілізацій — образ «довколишнього середовища», єдиний і для Брехта, і для Шекспіра — матеріалізувався у театралізованому фрагменті вулиці сучасного міста з відтвореними каналізаційними люками, дротами, світлофорами та дорожніми знаками. Середньовіччя та сучасність, цивілізація та культура, свідоме та підсвідоме, висоти духу та нищівна його поразка, знову — Людина на перетині часів та просторів. В реальній пластичній лідерівській перехресті було приховано підсвідомість цивілізації, підпілля людського бруду; під важкими кришками, за задумом митця, існувала справжня клоака реальності, клоака людських душ. Клоака реальності, котра за певних обставин здатна змінювати власні характеристики.

Початковий імпульс задуму М. Білецького закладався ще за часів помаранчевої революції: саме тоді художнику запам'яталися намети, в якості осібних острівців відчуття обжитості простору. Пізніше в його макеті та ескізах виникне квітковий ринок — майже невеличке містечко. Прості конструкції кіосків-будиночків вкриті теплим рядом й освітлені різнокольоровими променями. Все і всюди, — довкола, поряд, всередині — прикрашають живі квіти. Простий, обжитий людський простір, в котрому проходить життя всіх персонажів, з усіма їх проблемами, радощами та надіями. На задньому плані розміщується металева конструкція — опора, портовий кран. Вона, немов портал, може переміщатися по сцені, перетягуючи вантажі. Загалом це цілком мирне середовище, яке під впливом трагічних історичних обставин, проте, здатне кардинально змінитись, відкриваючи в себе потенційно інші, більш трагічні образні характеристики.

З'являється маленька людина, яка під впливом певних умов починає стрімко рватися

до влади, створюючи своє загрозливо-авторитарне суспільство. Сценічна реальність реагує майже в ту ж хвилину: першим етапом трансформації є переорієнтація квіткового містечка з торгівлі живими квітами на ринок ритуальних послуг. Конструкції та предмети на сцені працюють, згідно задуму дипломанта, у тісному зв'язку з ефектами освітлення. При лаконізмі та чіткій визначеності архітектурно-ігрових елементів на сцені саме освітленню відведено провідну домінуючу-емоційну роль: це психологічно-емоційна енергія простору. На певному етапі розвитку подій внутрішнє освітлення квіткових кіосків немов виявляє приховані властивості конструкції. Під теплим, м'яким рядом намети виявляють свій металевий остов-клітку. Прозвучали перші загрозові ноти, перше відчуття безпорадності людини перед авторитарним суспільством. А коли починається пожежа, і з індивідуальних наметів-будиночків випаляється полотняна 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 колії може рухатися сценою, починає працювати на всю потужність, хоча спочатку пересуваються тільки контейнери з кавунами. Проте по ходу дії, коли брутальне втручання влади в людські долі посилюється, портовий кран виявляє ознаки жорсткого домінування. Брутальна нелюдська сила здійснює ці конструкції, вибудовує з них залізні ґрати. З яким задоволенням художник відпрацьовує спецефекти! Вогонь знешкоджує намети квіткового містечка; відкритий вогонь здійснюється на задньому плані, контражуром висвітлюючи вибудовані стіною клітки з людьми. Різні відтінки вогненно-червоного спалахують за сценою, посилюючи ефекти пекельної ситуації та створюючи яскравий емоційний підтекст для всієї вистави. В деяких сценах колорит стає відсторонено-холодним, і тоді тіні від кліток з людьми падають на тих, хто поки що знахо-

диться поза кривавими подіями, немов втягуючи їх у подальший коловорот. Хіба тут хтось може бути вільним?

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

Для свого дипломного проекту Орест Цвілінюк обрав балади про Робін Гуда. Історії шляхетного розбійника та його вірних друзів присвячено величезний літературний матеріал. Відомості про нього з'являються у 1362 році; втім, перший друкований збірник балад видається тільки у 1495 році. На той час було відомо більше сорока новел, які помітно відрізнялися одна від одної. Пізніше захоплюючим пригодам Робін Гуда віддали належне Шекспір, Бен Джонсон, Вальтер Скотт та Теннісон. Образ шляхетного розбійника неодноразово виникав на сторінках графічних та живописних творів, втілювався на сценічних підмостках та обійшов світ у численних екранізаціях.

Дипломна робота О. Цвілінюка є оригінальним авторським проектом, реалізованим у вигляді макету, а також в сценографічних ескізах та в ескізах костюмів. Художник обрав окремі легенди про Робін Гуда і вибудував на їх основі власну концепцію вистави. В ній поєднано високе і низьке, земне та небесне, а ще відтворено пошук маленької людини з її стражданнями, зрадами та любов'ю. Образний світ, запропонований митцем, є доволі пластичним: він легко змінюється, і, зберігаючи свою одухотворену сутність, залишається здатним на образні трансформації. По ходу сценічної дії перед глядачем виникають лісові простори; міське середовище; кімната в палаці. Сакральність середньовічного світосприйняття художник відтворює в образах знакової системи середньовіччя: небесного склепіння, собору, органу. Вони проходять через усю виставу, іноді — конкрет-

но відтворені в окремих епізодах, іноді — такі, що поступають крізь інші образні нашарування.

Більшість епізодів в баладах про Робін Гуда відбувається в лісі. Він оточує персонажів під час «таємної вечері»; він є свідком їх поневірян, страждань та духовних злетів. За допомогою освітлення та трансформації конструкцій художник змінює «настрої» цього одухотвореного природного середовища. Конкретизуючи окремі епізоди, митець активно застосовує деталі реквізиту. Пластично образні ідеї реалізується художником за допомогою прозорих форм, які в окремих фрагментах здатні, трансформуючись, розкривати нову образну сутність. Конструкції рухаються, пересуваються, складаються в орнаментальні композиції, насичуються різними кольоровими та звуковими ремінісценціями. Під тим чи іншим освітленням вони надають сценічному простору нових образних та звукових ознак.

Розкриваючи за допомогою сценічного середовища різні пластичні можливості сюжету, художник саме в костюмах наближається до відтворення історичної достовірності. В підготовчому матеріалі (розкадровках) та в остаточних ескізах О. Цвілінюк виявляє прекрасні фахові знання з історії костюму. Окрім того, в ескізних розкадровках митця вимальовуються конкретні реальні персонажі із своїми характеристиками та уподобаннями.

У своїй дипломній роботі інший автор, Юлія Заулична, звертається до п'єси «Сон розуму» Антоніо Буєро Вальєхо. Сюжетна лінія драматургії — останній період з життя Франсіско Гойї, — подана у контексті важкої, гостро трагічної історичної ситуації, розгулу реакції та фанатизму. Це тема, котра висвітлює протиставлення Володаря і Художника, оповідає про фатальну природу страху, про існування людини у темряві історії, коли сон розуму здатен, як відомо, породжувати чудовиськ. І навпаки: це матеріал про рятівну силу любові, про людську гідність, про силу духу. Канва подій міцно пов'язана з фантазмагоричними темами твор-

чої образності Ф. Гойї, що значно посилює трагізм і відчуття приреченості дії.

Сюжет п'єси розгортається переважно в будинку художника, — в останньому притулку Майстра, відомому як «дім глухого». Часом удію вступають сцени у королівському палаці (місце інтриги, центр велетенського плетива жаху). Їх паралельне існування та ідейне протиставлення — зав'язка драматургічної інтриги. У ремарках Вальєхо пропонував задіяти композицію паралельного існування двох просторів з поступовим «введенням» фрагментів удію. Творча лінія Гойї, на думку автора, мала втілюватись за допомогою екранів.

Ідея, що її запропонувала Ю. Заулична, базується на тій самій необхідності присутності на сцені і палацових приміщень, і кімнат будинку митця. Але побутову лінію художника пропонує узагальнити, вивести на рівень деяких національних і загальнолюдських домінант. У її трактуванні тему свободи-несвободи втілює велетенська стіна арени для кориди, котра, в залежності від ситуації, здатна фрагментуватися, окреслюючи частини, фрагменти, клаптики, острівці волі, відведеної владою.

Проект, представлений низкою ескізів, послідовно розкриває задум авторки. Невелика смуга блакитного неба перекривається сирію дощаною стіною. На межі світів — два персонажі: король, любитель гаптування, котрий вміє плести найтонші візерунки, та його міністр. Авторка задає подвійну експозицію. Глядач відчуває сильну та непохитну позицію владної верхівки, її право на домінування, її реальну можливість на відмірювання прав і свобод. Вони на верхівці; всі інші порпаються на дні, й з цього дна волі та свободи зовсім не видно.

Наступні ескізи представляють інтер'єри будинку художника. Темне тло стіни, зробленої з дошок, має отвори. Але вони не ведуть до свободи, а навпаки: пускають до дії божевілля вулиці, тему ненависті, фанатизму, зла. Влада спустила псів, і намальований на дверях хрест звільняє від кримінальної відповідальності, дає

повний дозвіл на насильство та пограбування. Але в цього будинку так само є Власник. І світ його стін проростає жакливими образами чудовиськ, котрих сценограф впускає у дію за допомогою екранів.

У драматургії Вальєхо ілюстративна основа творчості Гойї міцно вмонтована у зміст. Завдання сценографа — гідно поєднати ілюстративний підбір з театральною образністю. У подальшому вулиця пробиває засуви приватного приміщення, і рухома стіна переформатовується в арену для глядачів, де розміщуються «інквізитори», щоб спостерігати розправу над «еретиками». В сценах насильства присутня ганебна байдужість глядачів та гостра ковпакова ритміка гвалтівників. Останній ескіз представляє руїну ще однієї вавилонської вежі, збудованої людською пихатістю, вщент зруйнованої байдужим поступом історії.

Дипломні проекти сучасних випускників Академії свідчать про значне розширення мис-

тецьких обріїв сценографії останньої чверті ХХ — початку ХХІ ст. Працюючи поряд із відомими митцями попередніх поколінь, дипломанти сміливо експериментують, поєднуючи традиційні і новаторські форми, не боячись звинувачень у симпатіях до авангарду чи традиційної декорації, і активно залучають до своїх вистав та ескізів театральний живопис, колаж, графіку, прийоми найсучаснішого кіно-мистецтва та технології дизайну.

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, звертаючись насамперед до власного досвіду, інтелекту та інтуїції. Вони нерідко пропонують оригінальні сценографічні ідеї та, не відмовляючись від ідеї пластично-психологічної сценографії, виводять її на якісно новий мистецький рівень.

1. *Березкин В.* Молодые художники театра. — М., 1981.
2. *Мірошніченко М.* Сценічний камертон А. Александровича–Дочевського // Кіно–театр. — 2000. — № 4. — С. 31–34.
3. *Хоменко Н. Д.* Лідер // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та наукові праці. — К., 1997. — Вип. 4. — С. 179–180.

Анотація. В статті розглянуто дипломні проекти випускників факультету театральньо-декораційного мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури в якості творців продовжувачів школи пластичної режисури Д. Лідера.

Ключові слова: школа Д. Лідера, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, Н. Шило, О. Рачковська, О. Карсім, О. Орищук, Т. Куц, А. Проненко, А. Якубенко, Ю. Заулична.

Аннотация. В статье рассмотрены дипломные проекты выпускников факультета театральньо-декорационного искусства Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры в качестве произведений последователей школы пластической режиссуры Д. Лидера.

Ключевые слова: школа Д. Лидера, Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, Н. Шило, Е. Рачковская, А. Карсим, О. Орищук, Т. Куц, А. Проненко, А. Якубенко, Ю. Зауличная.

Summary. The article considered diploma graduates projects of Artists Theatre, Film and Television of the National Academy of Art and Architecture as successors school plastic directing D. Leader

Keywords: School D. Leader, National Academy of Fine Arts and Architecture, N. Shilo, A. Raczkowski, A. Karsim, O. Oryschuk, T. Kusch, A. Pronenko, A. Yakubenko, Y. Zaulychna.