

УДК 792 (477) «198»

Фіалко Валерій Олексійович,
кандидат мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри театрознавства
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого
valery.fialko@gmail.com

РЕЖИСЕРСЬКО-СЦЕНОГРАФІЧНА СКЛАДОВА ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ УКРАЇНИ 1970-Х РОКІВ

Мета дослідження – висвітлити процес створення зорових образів, які передбачають взаємодію конфліктних начал, виокремлюють у спектаклі свою несумісність, боротьбу, відкриваючи у пластичі широку шкалу смислових категорій. **Теоретико-методологічні** засади роботи спираються на інтердисциплінарний підхід, вибір якого зумовлено синтетичною природою театру. **Наукова новизна** полягає у висвітленні процесу активізації суб'єктивно-особистісного у творчій діяльності співавторів вистави. **У висновках** наголошується, що «закодований» у візуальній партитурі вистави широкий спектр асоціацій, котрий стає доступний глядачеві виключно у ході сприйняття вистави, передбачав співпрацю сценографів з режисерами – творчими однодумцями – та акторами, які б спиралися на новітні виконавські технології. Однак у середині 1970-х років театральне життя України дедалі виразніше пульсувало напругою, найгостріші творчі протиріччя виникали між інтегрованими до європейського театального контексту сценографічними пошуками Д. Боровського, Д. Лідера, М. Кипріяна, М. Френкеля, М. Івницького, М. Ковальчука, Т. Медвідь і схильною до стагнації режисерською практикою більшості театрів України.

Ключові слова: український театр, режисура, сценографія, образна система вистави, Д. Лідер, В. Булатова, О. Утеганов, М. Ковальчук.

Фіалко Валерій Алексеевич, кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой театроведения Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенка-Карого

Режиссерско-сценографическая составляющая театрального процесса Украины 1970-х годов

Цель исследования – рассмотреть процесс создания зримых образов, которые предполагают взаимодействие конфликтных начал, выявляют в спектакле свою противоположность, борьбу, открывая в пластике широкую шкалу смысловых категорий. **Теоретико-методологическая** основа работы базируется на интердисциплинарном подходе, избрание которого обусловлено синтетической природой театра. **Научная новизна** определяется освещением процесса активизации субъективно-личностного в творческой деятельности соавторов спектакля. **В выводах** подчеркивается, что «закодированный» в визуальной партитуре спектакля широкий спектр ассоциаций, который становится доступным зрителю исключительно в ходе восприятия спектакля, предусматривал сотрудничество сценографов с режиссерами – творческими единомышленниками – и актерами, которые опирались бы на новейшие исполнительские технологии. Однако в середине 1970-х годов театральная жизнь Украины все выразительнее пульсировала напряжением, острейшие творческие противоречия возникали между интегрированными в европейский театальный контекст сценографическими поисками Д. Боровского, Д. Лидера, М. Киприяна, М. Френкеля, М. Иваницкого,

М. Ковальчука, Т. Медвидь и склонной к стагнации режиссерской практикой большинства театров Украины.

Ключевые слова: украинский театр, режиссура, сценография, образная система спектакля, Д. Лидер, В. Булатова, А. Утеганов, М. Ковальчук.

Fialko Valeriy, PhD in Arts, professor, head of the Theatrical studies chair, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University

Producer-designing constituent of the theatrical process of ukraine in the 1970s

Purpose of Article. The revolutionary changes in set designing of 1960s – 1970s played a special role in renewal of figurative language of the Ukrainian theatre of the second half of the 20th century. The article has considered the creative work of producers M. Reznikovych, O. Uteganov, A. Litko, V. Bulatova with set designers D. Borovsky, M. Kovalchuk, T. Medvid, D. Lider, who, masterfully interfering into stage actions, ruined obsolete matrices artistic thinking. Study of the said artistic retrieval had not obtained its thorough interpretation, and this fact stipulates topicality for such theatre study survey. The goal of the study is the exposition of image-bearing simulation process by a set designer in a structure of inner drama world, creation of visual imagery providing for interaction of conflict origins, separate in a drama its incompatibility, struggle a wide scale of sense categories in plasticity. **Methodology.** The methodological-theoretical working principles are based on interdisciplinary approach which selection is provided by synthetic nature of a theatre.

Scientific Novelty. Its scientific novelty lies in clarification the subjective-personal activation in creative activities of drama authors. **Conclusions.** The author stresses that a wide spectrum of associations «encoded» in a performance visual score, being evident to audience in the course of a performance perception only, provided for cooperation with producers – creative like-minded persons – and actors, who would be based on new masterly know-how. However, in the middle of the 1970s theatre life of Ukraine was pulsing with stress more and more expressively, the most critical opposing views were appearing between D. Borovsky, D. Lider, M. Kypriyan, M. Frenkel, M. Ivnitsky, V. Kovalchuk, T. Medvid integrated to the European theatrical context and producing practice of majority Ukrainian theatres inclined to stagnation.

Keywords: Ukrainian theatre, stage direction, set design, drama image system, D. Lider, V. Bulatova, O. Uteganov, M. Kovalchuk.

Активізація суб'єктивно-особистісного у творчій діяльності режисера та сценографа, образне моделювання останнім у структурі внутрішнього світу драми обумовить принципові зміни в образній системі вистав останньої чверті ХХ століття. Визначальну роль у цьому процесі відіграло становлення і розвиток нової системи театральньо-декораційного мистецтва – «дієвої сценографії». Втілюючи в життя її принципи, художники акцентували увагу не тільки на тому «де» і «коли», а, передусім, – «що» відбувається у кожному акті драматургії. Створюючи зорові образи, вони передбачали взаємодію конфліктних начал, що виокремлюють у спектаклі свою несумісність, боротьбу, те, що відкриває у пластиці широку шкалу смислових категорій, які народжуються саме із суперечностей, зіткнення, з незавершеності, нерозв'язання конфлікту. Такий підхід дозволяв навіть у посередній за художнім рівнем драматургії завдяки масштабу творчої особистості сценографа доторкнутися до глибинних проблем людського буття. Проте «закодований» у візуальній партитурі вистави широкий спектр асоціацій, що стає доступний глядачеві виключно у ході сприйняття вистави, передбачав співпрацю з режисерами – творчими однодумцями – та акторами, які б спиралися на новітні виконавські технології. Дослідження цього процесу обумовлює мету даного дослідження.

Показовою в цьому сенсі є думка режисера М. Резніковича щодо співтворчості з художником Д. Боровським: «Для мене обдарованість Боровського не тільки в тому, що він уміє зрозуміти й вирішити час, володіє чуттям на образ спектаклю, вміє схоплювати у п'єсі головне, її смисл, її атмосферу й виразити у пластиці, у сценічному рішенні. Особливість індивідуальності Боровського ще й у тому, що він разом із режисером знаходить пластичні рішення основних подійних епізодів п'єси, та й не тільки пластичні» [1, 39–40]. Ставлення режисури до залучення сценографів до формування сценічної дії набувало вирішального значення у становленні нових характеристик сценічної образності. На жаль, театрознавчі розвідки лише побіжно висвітлювали ці мистецькі пошуки. Що і визначає наукову новизну пропонованої роботи.

Психологічно заглиблена режисерська партитура О. Утеганова у виставі «Васса Железнова» (перший варіант) М. Горького (Донецький обласний театр, 1976) – «клінічно точно, пристрасне мистецьке дослідження діалектики жертвності й злочинності материнства, його беззавітності і ницості, далекоглядності і сліпоти, болю і жорстокості» [2, 11], – розгортається в сценічному просторі, який образно розкриває перипетії духовного зубожіння героїв вистави. Сценографія М. Ковальчука «відтворює тлін і безнадійність железновського дому просто і страшно: на погості. Тобто, це інтер'єр старого купецького особняка, але у напівзруйнованих формах, у старовинних напівстертих дитячих портретах, в архітектурі – цвинтар. Люди виникають з якоїсь об'ємної, поглинаючої темряви і там же без сліду зникають. «... А серед цього тьмяного приреченого неподобства – срібні струнки дерева, абсолютно тут чужі, з якимсь нечутним примарним дзвоном. Вони ваблять і дивують своєю нерозгаданою причетністю до того, що відбувається навколо. Міцно впаяні в цей примарний тлін, вони – така сила впливу точно знайденого сценічного образу – здаються єдино справжніми, живими в цьому світі» [2, 11–12].

Саме завдяки співтворчості О. Утеганова і М. Ковальчука, після перегляду постановки «Ідіота» за Ф. Достоєвським, критик мала змогу написати, що «Вистава насичена тривожним настроєм, передчуттям страшного. Оформлення її – це вже не просто образ місця дії, а складний світ людських стосунків, людських душ, атмосфери задухи, зради, страждання. Розраховане на точне режисерське прочитання, воно набуває змісту з кожною вдало знайденою мізансценою, з кожним сплеском характеру, теми, взаємозв'язків» [3, 21].

Уже з перших своїх кроків у Харківському театрі ім. Т. Шевченка – дипломної вистави «Жайворонки» Ж. Ануя, – образно-пластичне бачення художниці Т. Медвідь було підтримане режисурою О. Глаголіна (1963). Згодом її співпрацю з режисером А. Літком над постановкою «Не стріляйте в білих лебедів» за Б. Васильєвим (співрежисер В. Івченко, 1977) десятиліття потому критик відзначить «... як одне з кращих досягнень театру у 70-ті роки. «... З якою дивною і наполегливою послідовністю дорікали тоді художнику за натуралізм! Натуралізмом, однак, називалося те, що у сценографії були озерця з водою і живими лебедями, земляний насип і зелена трава, очерет і дерева. Можливо, саме тоді, на початку сімдесятих і починалася справжня «ностальгія за десте-

менністю», а життя Єгора Полушкіна, чия душа повстала проти свідомого вбивства природи, й була істинним тому прикладом?» [4, 17].

У творчому тандемі режисера В. Опанасенка і художника В. Бортякова народжувалась яскрава образно-метафорична лексика вистав Львівського театру ім. М.Заньковецької – «Трибунал» А. Макайонка (1971), «Гаряче серце» О. Островського (1973). Мистецькою подією для українського театру 70-х років стала постановка «Украденого щастя» І. Франка у Львівському театрі ім. М. Заньковецької (режисер С. Данченко і сценограф М. Кипріян, 1976).

Долучення сценографа Д. Лідера до формування концепції вистави стало визначальним моментом створення поліфонічної образної системи вистави «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта у Хмельницькому театрі ім. Г. І. Петровського (1975). Режисер В. Булатова навдивовижу точно вибудувала сценічну дію у системі ідейно-пластичних координат художника. Ця робота була наближена до епічного театру Б. Брехта. Нечисленні постановки попередніх років здебільшого нехтували «крамольним» принципом «очуження».

Акцентована соціально-психологічна лінія розвитку образів домінували у виставі «Матінка Кураж та її діти» Чернівецького театру ім. О. Кобилянської (режисер Є. Золотова, 1965). Сатиричне прочитання «Пана Пунтіли та його наймита Матті» було запропоноване в Одеському театрі ім. Жовтневої революції (режисер Б. Мешкіс, 1967). Традиційними для української сцени епіко-романтичними засобами виразності творилося «Кавказьке крейдянє коло» у Вінницькому театрі ім. М. Садовського (режисер Ф. Верещагін, 1974). На ярмаркову видовищність і карнавал масок спирався у виставі «Тригрошова опера» режисер І. Гриншпун у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка (художник Т. Медвідь, 1975).

Про постановку «Кар'єри Артуро Уї» в Хмельницькому театрі ім. Г. Петровського в журналі «Театр» можна було прочитати, що «... знаменитий брехтівський ефект очуження не втрачений, натомість створюється в межах психологічного театру поєднанням двох дій, що відбуваються паралельно. Булатова придумала, спираючись на текст п'єси, своєрідний пластичний фон для всіх найважливіших подій у спектаклі. «... «чисті» та сильні засоби режисер використовує точно й органічно, не руйнуючи психологічну достовірність, не надаючи їй нової якості, витягаючи, ніби при монтажі атракціонів, певний новий смисл, який не збігається з наповненням двох дій, що йдуть паралельно» [5, 28].

Монтажність сценічного мислення, так само як і пластичний коментар подійного ряду спектаклю, від початку були запрограмовані його сценографічним рішенням. Увесь сценічний майданчик зображував фрагмент вулиці сучасного міста. Три ряди електричних стовпів височіли по обидва боки дорожньої смуги. На стовпах розмістилися дороговкази, освітлювальні прилади, а в центрі павутиння з електричних дротів висів світлофор.

Чорно-сіра мостова, утворена трьома рухомими майданчиками-помостами, була зрешечена кришками каналізаційних люків. Їх було так багато, що зароджувалося «відчуття якогось потаємного підземного життя. Для людей,

котрі там мешкають, мокре каміння міських вулиць – це стеля, досягти якої вартує чималої праці. Мостова – їхні емпіреї, Парнас та Олімп...» [5, 26].

В «емпіреї мостових» герої вистави дерлися зі смердючих нір каналізаційних колекторів. З каналізаційного смороду, ніби з черева всесвітньої помийниці, витягали весь предметно-речовий світ спектаклю. Напівзогниле ганчір'я та смердюче сміття перетворювалися на алею саду вілли «Мамот», а в крамниці Джіволі – на кошики квітів. Іржаві чавунні кришки каналізаційних люків були головним будівельним елементом тієї нової цивілізації, що формувалася зусиллями гангстерів на чолі з Артуро Уї (І. Жултевський). Кришки перетворювалися на столи ресторану Догборо, ораторську трибуну Уї, кафедру судді, надгробок на кладовищі, таріль, дзеркало тощо.

Невидима всесвітня «помийниця» постійно нагадуватиме глядачам про своє існування. Такий асоціативний ряд – своєрідний образний коментар сценічних подій – позбавляв перебіг подій спектаклю навіть натяку на кримінальну романтику. Режисер і художник постійно наголошували на гнітючій буденності обивательського «дна». Тут балом правлять інстинкти та здатність до зовнішньої мімікрії, а з «посередності, яка прагне до експансії, до всевладності та безкарності» [5, 28], виростає сутність «звичайного фашизму».

Через два роки після прем'єри «Кар'єри Артуро Уї», у спектаклі «Макбет» В. Шекспіра, з каналізаційних люків цієї ж мостової витягнуть вісім дивних створінь. Вбрані в химерні костюми зі вже знайомого за брехтівською постановкою «помийного» матеріалу, вони гігантськими шлейфами своїх нарядів окупувають увесь сценічний простір. Викликані до життя буянням нищих пристрастей, темного боку людської натури, ці шекспірівські відьми владно формували образ світу своєї вистави. Зі шлейфів спідниць «утворювалися» шатро військового намету, колони замку Макбета, сволок печери, рельєф поля бою. Відьми «ширятимуть» над усіма й усім, а їхні шлейфи творитимуть життя сценічного простору відповідно до думок та видінь Макбета (О. Козачек). Лиходійки, пов'язані цими шлейфами нерозривно, ніби пуповиною, зі «всесвітньою помийницею», підживлювалися через них продуктами гниття та чорною енергією розкладу змертвілих субстанцій буття.

Стосовно згаданих робіт важливо зазначити, що Лідер «зберігав ту ж висоту узагальненості та глибину метафоричності, що були притаманні образам його сценографії «великого стилю»» [6, 170]. При цьому, чутливо вловлюючи естетичні запити часу, «він звернувся саме до ігрового джерела свого мистецтва, яке він водночас уважав першоджерелом мистецтва театру загалом. Наріжний принцип ігрової сценографії: *оформлення – елемент гри актора* – Лідер переосмислив по-своєму. Відповідно до його концепції, для художника головним (в ідеалі – єдиним) «засобом» виразності мають бути самі актори, їхня пластика та їхня гра з річчю, реквізитом, костюмом» [6, 170–171].

Висновки роботи містять твердження, що принципи такої «живої сценографії» (визначення Д. Лідера) набудуть розвитку у 80-ті, коли в українському театрі «правитиме бал» нова генерація режисерів (В. Малахов, В. Петров, В. Козьменко-Делінде, М. Карасьов) і сценографів – учнів Д. Лідера

(М. Левитська, В.Карашевський, С. Маслобойщиков, І. Несміянов). Сповідуючи єдині естетичні критерії, вони поклали край протиріччям у співтворчості *режисер – сценограф; режисер, сценограф – актор*, що надзвичайно гостро позначилося на розвитку українського сценічного мистецтва.

Однак у середині 1970-х років театральне життя України дедалі виразніше пульсувало напругою, найгостріші творчі протиріччя виникали між інтегрованими до європейського театального контексту сценографічними пошуками Д. Боровського, Д. Лідера, М. Кипріяна, М. Френкеля, М. Івницького, М. Ковальчука, Т. Медвідь і схильною до стагнації режисерською практикою більшості театрів України.

Така ситуація призвела до того, що мистецький потенціал Д. Лідера, М. Івницького, М. Френкеля у зазначений період збагатив творчий доробок провідних театрів Москви, Ленінграда, Прибалтики. «Творча еміграція» митців України не була безпосередньо пов'язана з політичними переслідуваннями та цензурними заборонами – обставинами від'їзду обдарованих режисерів і акторів наприкінці 1960-х років. Широко впроваджена директивними органами практика «не рекомендованих» або знятих з репертуару після прем'єрного перегляду вистав не позначалася так драматично на їхніх творчих долях, як це іноді траплялося з режисерами. Водночас ідеологічна регламентація творчого процесу на тлі чиновницького свавілля безпосередньо вплинула на загострення конфліктного протистояння між режисурою і сценографією. Художники дозволяли собі створювати образно-просторові концепції світу, не обтяжені веригами соціально-політичних кліше драматургічного матеріалу. Саме тому створена за принципами дієвої сценографії зорова партитура не вписувалася в режисерське бачення вистави. Часто вона лише заважала вибудовувати накреслену деміургом театру логіку розвитку сценічної дії. За таких умов годі було сподіватися на співавторство – визначальну передумову новітнього театального синтезу.

Література

1. Резникович М. Долгий путь к спектаклю. – К.: Мистецтво, 1979. – 207 с.
2. Веселка С. Без секретів // Український театр. – 1978. – № 6. – С. 11–12.
3. Пітоєва К. Михайло Ковальчук // Український театр. – 1978. – № 2. – С. 20–21
4. Чепалов О. Ностальгія за достеменністю // Український театр. – 1989. – № 3. – С. 16–17.
5. Быстров М. Карьера Артуро Уи, которой могло не быть // Театр. – 1976. – № 4. – С. 26–28.
6. Березкин В. Сценография второй половины 70-х годов // Вопросы театра' 81. – М.: Всероссийское театральное общество, 1981. – С.153–180.

References

1. Reznikovich, M. (1979). A Long Way to Performance. Kyiv: Mystetstvo [in Russian].
2. Veselka, S. (1978). Without Secrets. Ukrainskyi teatr, 6, 11-12 [in Ukrainian].
3. Pitoieva, K. (1978). Mykhailo Kovalchuk. Ukrainskyi teatr, 2, 20-21 [in Ukrainian].
4. Chepalov, O. (1989). Nostalgia for Origin. Ukrainskyi teatr, 3, 16-17 [in Ukrainian].
5. Bystrov, M. (1976). The Resistible Rise of Arturo Ui. Teatr, 4, 26-28 [in Russian].
6. Berezkin, V. (1981). Theatre Set Design of the 70s. Problems of Theatre' 81. Moscow: Vserossiiskoe teatralnoe obshchestvo [in Russian].