

Резнік О. Л.

аспірант,
Львівська національна академія мистецтв

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКІВ СЦЕНОГРАФІЇ ТА РЕЖИСУРИ 1950–1960-Х РР.: ЕВОЛЮЦІЯ СЦЕНОГРАФІЧНИХ РІШЕНЬ НА СЦЕНІ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ.

Анотація. В статті зроблено спробу проаналізувати шляхи розвитку мистецтва сценографії України 1950–1960-х років. Висвітлено становище мистецької ситуації в Україні та еволюцію сценографічного мистецтва означеного періоду.

Ключові слова: сценографія, український театр.

Аннотация. Резник О. Основные принципы взаимосвязей сценографии и режиссуры 1950-1960-х гг.: эволюция сценорафических решений на сцене украинских театров. В статье сделана попытка проанализировать пути развития искусства сценографии Украины 1950-1960-х годов. Освещено положение художественной ситуации в Украине и эволюцию сценорафического искусства данного периода.

Ключевые слова: сценография, украинский театр.

Annotation. Reznik O. The main principles of the interrelations between scenography and direction in the 1950-1960's: the evolution of the scenography approaches at Ukrainian theatre stages. In the article analyzes the scenography's path of evolutions in Ukraine at the 1950-1960's. Retraced the situation of art in Ukraine and evolution scenographic art of the period.

Keywords: scenography art, Ukrainian theatre.

Постановка проблеми. Для об'єктивного вивчення мистецтва сценографії 1950–1960-х років важливим є детальний розгляд мистецької ситуації в Україні із залученням спогадів сучасників й дослідників сценографічного мистецтва означеного періоду. Саме у 1950–1960-х роках відбуваються зміни художніх позицій у митців й, відповідно, змінюється концепція розвитку сценографії, оновлюються її ідейно-естетичні та формально-технічні методи.

Метою даної статті є відстеження змін у розвитку сценографічного мистецтва, виникнення нових сценографічних концепцій і стилеутворюючих методів та їх зв'язок з умовами розвитку українського театру.

Аналіз останніх досліджень. Проблема зміни парадигми в розвитку мистецтва сценографії 1950–1960-х років активізувала ряд наукових досліджень українських мистецтвознавців: зокрема, Валерій Фіалко [11] досліджував тенденції розвитку української режисури та сценографії; також, до висвітлення означеної проблеми зверталися такі дослідники, як М. Попович [8], О. Ковальчук [6], Л. Танюк [10], Є. Ракітіна [9], В. Гаккебуш [4]. Проте, у вище названих працях питання мистецтва сценографії розглядаються не так докладно, як проблеми режисури та драматургії. Проблематика даної статті концентрується на висвітленні еволюції художньо-образної мови сценографії.

Результати дослідження. Глобальність модерністичної системи зумовила шляхи розвитку театральних тенденцій, які стали визначальними у формуванні мистецьких пошуків режисерів та сценографів другої половини ХХ століття. Проте, в зв'язку з ідеологічною ізольованістю та державним монополізмом в культурі Україна на значний період часу була вилучена із світового мистецького процесу з його закономірними етапами розвитку: «У потужному наступі на весь масив театральної культури досить виразно простежується певне ідеологічне надзавдання остаточно знівельовати, знищити художню мову, образну природу сценічного мистецтва. Така партійна директива була цілком зрозумілою з огляду на те, що в повоєнні роки вже не потребували роз'яснення питання, які теми, проблеми, конфлікти мають право на існування, а які ні. Тисячі репресованих у другій половині 1920-х – початку 1940-х років ХХ ст. діячів театру якнайкраще давали зрозуміти драматургам, режисерам, акторам, сценографам магістральну лінію партії і що чекає на кожного, хто свідомо чи ненаароком відхилиться від цього курсу» [11, 56]. Мова мистецтва, позбавляючись умовності форм, метафоричності, символічності, обмежується каноном «соцреалізму» — «соціалістичної надреальності, в якій все відбувається так, як *мусить* бути, а не так, як є, ідеологи – «соцреалісти» рішуче відкидали усякі умовності в естетичі зображення...» [8, 265] й позиціонується як інструмент ідейного впливу на глядача; відбувається нівелювання художніх критеріїв та насаджування «теорії безконфліктності». Відтак, український театр, який в першій третині ХХ століття органічно розвивався в контексті світового мистецтва, опинився у вимушеній паузі: «У мистецтві жорстко домінувала ідейно-естетична система соціалістичного реалізму, найменший відхід від неї кваліфікували як формалізм і гостро засуджували. Театр соцреалістичної доби на-

Надійшла до редакції 14.12.2012

магався бути схожим на справжнє життя, і найкраще цю схожість унаочнювала сценографія» [6, 699]. Сценографи А. Петрицький, В. Меллер, Б. Косарев, М. Духновський, М. Улановський, М. Уманський, Ф. Нірод у повоєнні роки змушені працювати згідно ідеології режиму. Як підсумок складного становища, в якому опинилися визначні сценографи, можна привести думку Валерія Фіалко про Бориса Косарева: «На відміну від художніх пошуків попередніх десятиліть, роботи повоєнних років були пов'язані для митця передусім і з болісним усвідомленням наруги над його творчою індивідуальністю, вкраденого часу для повноцінної праці» [11, 63]. Вимога відображення лише «соцреалістичної дійсності» призвела до нівелювання засад сценографічного мистецтва, які були закладені модернізмом, таким чином на початку 1950-х років основними характеристиками українського мистецтва сценографії були максимально ідентичне відтворення побуту та документальна достовірність, бутафорність; сценографія виглядала пасивним тлом та створювалася поєднанням об'ємно-живописних засобів з умовно-театральними прийомом: «Односторонність тенденції до зовнішньої правдоподібності форми декорації особливо яскраво виявилася в багатьох виставах кінця 1940-х — початку 1950-х. Це вже була догма. Добротні кабінети, які були обставлені з досконалістю досвідченого господарника, що враховував всі дрібниці та випадковості... Кімнати зі стільцями, комодами, сервантами, абажурами, все як на виставці в музеї побуту, хоча всі меблі й бутафорські. Художник будь-якою ціною намагався, щоб глядач забув, що прийшов до театру. Він робив балкон, і за ним саджав «справжні» дерева... За вікном йшов «справжній» дощ. Глядач половину вистави був зайнятий тим, щоб з'ясувати — невже це справжня вода...?» [10, 399]. Зазвичай такий підхід руйнував спектакль як цілісний твір. Єдино можлива істина про непогрішимість документу чи фотографії спричинила те, що театральний простір перетворився на павільйони, які були однаково «достовірними», а їхніх авторів неможливо було відрізнити один від одного. Це призвело до певного естетичного консерватизму і лише на початку 1960-х років спостерігається пошук нових шляхів осмислення зв'язку театрального мистецтва з реальністю. Необхідність оновлення та розширення діапазону виражальних засобів, пошуків нової образної мови та нових форм сценічної виразності спричинила те, що практики українського театру означеного періоду звертаються до художніх методів авангардного театру 1920–1930-х років й активно використовують досвід театрального модернізму, зокрема експресіоністичної концепції. Залучення нового покоління сценографів на початку 1960-х років до досвіду модерністичної практики відбувається, в першу чергу, внаслідок того, що в цей період часу продовжує працювати покоління художників та режисерів 1920–1930-х років. Зокрема, М. Крушельницький влаштовував творчі зустрічі своїх студентів з А. Петрицьким та В. Меллером та ознайомлював майбутніх режисерів та сценографів з авангардними концепціями театру та сценічного простору: «З цього починається мистецтво художника, коли він ставить собі за мету показати, не де діється, а

що діється. Я радий, що прищеплював цю тезу молодому художникові Боровському, — бачу, він узяв її за своє, узяв як факт, як мистецьку основу! На Україні це йде від Меллера. Петрицький був живописець і давав «красочний театр». Часто й на шкоду акторові, який йому іноді заважав. Меллер пішов далі. У 1920 р. він робить «Мазепу» Словацького в театрі ім. Шевченка. Там нема живопису, нема малої правди — є комбінація арок, яка створює драматизм. Прямовисні вертикалі, ніби загнуті арками, — це вже образ доби, прагнення до неба й земне тяжіння... Взагалі Меллер цікавий тим, що він дав українській сцені рух у декорації, дав вибух, дав натяк замість цілого — і ціле через систему натяків. Він геніально оперував світлом, живописав ним!..» [2, 31]. Контакти з поколінням митців 1920–30-х років та ознайомлення з такими постатями як О. Екстер, О. Богомазов, М. Бойчук, К. Малевич, О. Архипенко обумовили якісні зміни в стереотипності художнього мислення молодого покоління художників, змінили їхні погляди на методи розбудови сценічного простору й на розуміння функцій сценографа як співтворця вистави поряд з режисером: «Духовний міст, перекинутий митцями з 1960-х у революційні 1920-ті над прірвою театраль-бутафорського реалізму 1940–1950-х, повернув до життя цілі пласти «розстріляної» і «загратованої» культури, що являла собою органічний сплав європейського мистецтва і національної традиції. Це й стало визначальним фактором формування творчих індивідуальностей цілої плеяди самобутніх українських сценографів, які так яскраво заявили про себе у 70–80-ті» [9, 19–20].

Також важливим є факт відкриття у 1950-і роки спецвідділів центральної бібліотеки в Москві, де можна було ознайомитися з роботами авангардистів, в Москву художники їздили на перегляд вистав Пітера Брука, Бертольда Брехта та Жана Вілара. Ще одним фактором впливу на розвиток вітчизняного мистецтва сценографії був дозований доступ до театральних експериментів у країнах Співдружності, в яких ідеологічний контроль над сферою мистецтва не сягав такого рівня як в Україні.

В означений період формується режисерське мислення у художників Т. Кантора та Й. Шайни, які заклали підґрунтя до виникнення такого явища як «Театр художника». В кінці 1950-х – другої половини 1960-х років в Чехословаччині Й. Свобода, трактуючи сценографію як активний, динамічний компонент ідеї вистави, винаходить новітні технологічні можливості у розбудові сценічного простору.

В Україні, де подібні експерименти були заборонені, сценографи розробляють концептуально інакші методи у виробленні художньої мови, акумулюючи внутрішні образні та символічні можливості матеріально-речового середовища. Так, у 1957 році в театрі ім. І. Франка, розробляючи публіцистично – ілюстративне сценографічне рішення до вистави «Човен хитається» Я. Галана, Борис Немечек залишив простір сцени відкритим — квартира Помикевичів не мала стін та стелі. На тлі чорного оксамитового задника графічно вимальовувався світ взаємозаперечуючих речей, що відображав бездуховність мешканців: меблі стилю модерн та барокове крісло, gobelen з зображенням пейзажу й «формалістичні полотна», портрети

Ісуса Христа та Гітлера. Режисером вистави виступив учень Л. Курбаса Борис Балабан: «Ніколи ще, від часів Глаголіна, вони стільки не працювали над формою вистави. Слово «формаліст» шелестіло услід Балабанові з вуст тих, хто не бажав нічого міняти і переглядати» [7, 113-114]. Виставу було вирішено засобами сценічної умовності та гротеску: «Над сценою з'являвся величезний тубус мікроскопа і люди на сцені здавалися мікробами, яких роздивляється око Історії (худ. Б. Немечек)... Критика тоді розгубилась. Адаже звикли до ілюстративності, основною умовністю якої на сцені були специфічні сітки з нашитими на них ганчірочками листя дерев та килими травички з коротеньких зелених стрічок. А тут – образ вистави, цілісний, абсолютно умовний, але який змістовний [5, 556-557].

Наступною знаковою постановкою кінця 1950-х років, що означила якісне оновлення театрального мистецтва була прем'єра «Короля Ліра» у Київському театрі ім. І. Франка 1959 року, в якій режисер В. Оглоблін, сценограф В. Меллер й художник костюму Ю. Майєр створили узагальнений образ епохи: тронний зал утворювали кам'яні неотесані стіни, склепіння підпирала дерев'яна колона, трон та стіни були прикриті звіриними шкурами, інтер'єр доповнювали грубо збиті меблі та короткі мечі й сокири. Конкретизували епоху лише мотиви романської архітектури: вузькі вікна-бійниці, лабіринти проходів та ланцюговий міст, кам'яний колодязь посередині двору, з якого росло тонке зігнуте дерево. Таким чином, «...спектаклі «Човен хитається» та «Король Лір» зрушили театральну ситуацію. Постановка Б. Балабана – яскравістю умовно-метафоричного мислення, режисерське прочитання В. Оглобліна – величезним образним ресурсом життєподібних форм сценічної виразності. Спираючись на естетичні новації 20-30-х років, ці роботи «виламувалися» з нормативної театральності повоєнного десятиріччя, знаменуючи завершення одного з етапів розвитку українського сценічного мистецтва» [11, 69].

У 1961 році на сцені Львівського театру ім. М. Заньковецької в інсценізації Л. Курбаса Володимир Грипич ставить «Гайдамаки». Сценографію до вистави розробляв М. Кипріян, втілюючи просторову концепцію формотворчими методами експресіонізму, яка позначала не тільки характер драматичного дійства, а й саму ідею вистави. Сценічне коло огортала невисока спіральна конструкція, всередині якої розташовувалася похила площина, затягнута червоною тканиною. В сценічний простір було введено екран, «з першими акордами музики урочисто здіймалася вгору, наче стяг, китайка. На сірій площині екрана, як крізь віки, проступало обличчя Т. Шевченка. У вишитих сорочках і сірих джергах з'являлися десять «слів поета». А події гайдамацького руху немов би випливали з розгорнутого папірису і зникали на ньому» [1, 28].

У 1961 році режисер Л. Варпаховський – учень та соратник Вс. Меєрхольда здійснив постановку «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського на сцені Київського театру ім. І. Франка. Розробити сценографічне рішення було запропоноване Д. Боровському, який створив рухому багатofункціональну конструкцію з трьох площин. Ці площини протягом вистави змінювали висоту, кут нахилу, рухалися в

глибину сцени. «Нагадуючи палубу військового корабля, трансформуючись та змінюючи конкретні деталі, конструкція перетворюється то на куток старого поміщицького будинку з балюстрадаю, то в три вузькі площини, котрі імітували кримські тераси, на яких спалахував бій, то на вузький підвал, куди кинуті полонених моряків... В основі всього оформлення — зміна ракурсів цих площин. Якоюсь мірою вони підказують глядачеві місце дії, але в основному є засобом підтримання режисерської концепції, яка концентрує увагу не на звичайній для сценічного здійснення п'єси Вс. Вишневського романтичній піднесеності, а на зосередженому спостереженні руху людської думки, її зіткнень і боротьбі» [3, 80].

У 1963 році Д. Боровський створив сценографію до спектаклю «На дні» для Київського театру ім. Л. Українки, розробивши концепцію оголеного простору, ввівши в сцену сходи як головний образний елемент, на яких розгорталися події вистави. На початку вистави дія відбувалася на вертикалі сходів, які нікуди не вели. В другій дії горизонталь також позначала безвихідь, пастку для людини. Ця нелюдськість середовища працювала на протизвазі до людської духовності. Персонажі намагалися обжити конструкцію, яка уособлювала образний еквівалент фашизму: «декорація сприймалася не тільки як нічліжка дореволюційного світу, а як барак концентраційного табору, де з домінуючою силою поставав фашизм. Подібні паралелі були зрозумілими і необхідними глядачеві 1960-х рр.» [6, 724].

Підсумовуючи викладений вище матеріал, варто зазначити, що, незважаючи на складну панораму розвитку мистецтва сценографії, в даних постановках сценографам вдалося втілити синтез експресіоністичної епохи та взаємопроникнення різних видів мистецтв. Варто підкреслити, що, користуючись методами експресіонізму, сценографи не намагалися занурити глядача в минулу епоху, а оперували чіткими формами та впізнаваними формулами, що свідчило про загострене відчуття сучасності. Згодом ці усталені в сценографії модерністичні форми знову приведуть український театр і сценографію до органічного влиття в систему світової театральної культури.

Список використаної літератури:

1. Боровська Л. Мирон Кипріян / Л. Боровська. — К. // Український театр. — 1994. — № 2. — С. 28.
2. Боровський Д. Л. Простір, що вітає. — М., 2006 — С. 31
3. Вериківська І. Художник і сцена. — К., 1971. — С.80.
4. Гаккебуш В. Пристрасно, дотепно // Літературна газета. — 1957. — 12 липня.
5. Заболотна Валентина. Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр 40–60-х років XX століття/ Нариси з історії театального мистецтва України XX століття. Київ, «Інетертехнологія», 2006, 1052 с. — С. 556-557.
6. Ковальчук О. Художники українського театру 1950-1980-х років: образні пошуки у часовому контексті / Нариси з історії театального мистецтва України XX століття. Київ, «Інетертехнологія», 2006, 1052 с. — С. 699.
7. Коломієць Р. Франківці / Р. Коломієць. — К. : ТОВ «Сабат», 1995. — С. 113-114.
8. Попович М. Від диктатури Комуністичної партії до тоталітарної особистої диктатури // Український театр XX століття. — К. : видавництво «ЛДЛ», 2003. — С. 265.
9. Ракитина Е. В зеркале сцены. — М., 1975. — С. 19-20
10. Танюк Л. Твори: У 60 т. — К., 2005. — Т. 6. — С. 399.
11. Фіалко В. Український драматичний театр другої половини 40-х-кінця . 50-х років XX століття.: режисерсько-сценографічні пошуки / Валерій Фіалко. — К. // Театральне мистецтво. 2011. — С.56