

Резнік О. Л.

аспірантка,
Львівська національна академія мистецтв

ПРОБЛЕМИ СЦЕНОГРАФІЇ У ПОСТАНОВЦІ ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНИХ П'ЄС В ТЕАТРАХ УКРАЇНИ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація. В статті зроблено спробу проаналізувати шляхи розвитку мистецтва сценографії України 20-х років ХХ століття. На прикладі постановок експресіоністичних п'єс в українських театрах прослідковано поступ авангардних форм сценографічного мистецтва.

Ключові слова: сценографія, експресіонізм, авангард.

Аннотация. Резник О. Проблемы сценографии в постановках экспрессионистических пьес в театрах Украины 20-х годов ХХ века. В статье сделана попытка проанализировать пути развития искусства сценографии Украины 20-х годов ХХ века. На примере постановок экспрессионистических пьес в украинских театрах прослежено развитие авангардных форм сценографического искусства.

Ключевые слова: сценография, экспрессионизм, авангард.

Annotation. Reznik O. The problems of scenography in the expressionist's stage plays of the theaters in Ukraine at the twenties of the XX C. In the article analyzes the scenography's path of evolutions in Ukraine at the twenties of the XX C. Retraced progress avant-garde's forms of scenography on examples of the expressionist's stage plays in the theaters in Ukraine.

Keywords: scenography art, expressionism, avant-garde.

Надійшла до редакції 15.10.2012

Постановка проблеми. Важливим кроком в розумінні та новому уявленні шляхів розвитку мистецтва сценографії України є детальне вивчення конкретних історичних етапів та їх естетико-теоретичних характеристик, що стали підґрунтам для сценографічних експериментів та пошуків у вітчизняному театрі. Необхідність теоретичного осмислення сценографічного мистецтва з його специфічними засобами пізнання світу та людини, принциповими відмінностями від інших видів мистецтв та власними змістоутворюючими можливостями вимагає звернення до постреволюційного театру 20-х років ХХ століття, як такого, що містив в собі загальний комплекс художніх ідей модернізму. Варто зауважити, що саме у 20-ті роки розпочалася реформація українського театру й, відповідно, сценографічного мистецтва синхронно зі світовим культурним процесом, а також завершився певний цикл розвитку попередньої художньої системи, що базувалася на принципах етнографічного натурализму (Театр Корифеїв). В зв'язку з вищеозначенюю проблематикою постає потреба в досліджені сценографічних ідей як в контексті соціокультурному, естетичному, так і в процесі розвитку самого театру як складової його структури. В статті зроблено спробу прослідкувати новий етап розвитку мистецтва сценографії на прикладі постановок експресіоністичних п'єс в театрах України 20-х років ХХ століття.

Проблема мистецького явища українського експресіонізму стимулювала ряд наукових досліджень як українських мистецтвознавців, так і науковців української діаспори. Насамперед, це монографія Веселовської Г. «Український театральний авангард» [3], в якій дослідниця зосередила увагу, зокрема, на таких постаттях театральних діячів-новаторів, як Лесь Курбас, Фауст Лопатинський, Марко Терещенко, Борис Глаголін та ін. До висвітлення означеної проблеми також зверталися такі дослідники, як Габелко В.[4], Савицька Л.[11], Кучеренко З.[8], Островерх О.[10]. Проте, у вище названих працях проблеми мистецтва сценографії розглядаються не так докладно, як проблеми режисури та акторської майстерності.

Метою даної статті є вивчення та аналіз мистецтва сценографії як складової театральної системи нового типу – синтетичного, який полягає у створенні організованої динамічної системи, якою є театральна постановка.

У статті розглядається сценографія для постановок експресіоністичних п'єс, здійснених Л. Курбасом, Ф. Лопатинським та Б. Глаголіним як новий специфічний засіб театральної виразності для декларації нового світовідчуття – протесту проти насилия та, одночасно, утопічної ідеї вселенського єднання та гармонії.

Центральною постаттю українського театрального авангарду був Лесь Курбас, мистецька концепція якого у 20-х роках ХХ століття розвивалася під впливом експресіонізму. Л. Курбас розбудовував вистави на засадах синтетичного театру, де просторове та музичне (часове) оформлення було скероване до єдиної мети, яку сам режисер визначав як поєднання

свідомості глядача зі свідомістю та переживаннями героя. Одним з головних формальних завдань театру Л. Курбас вважав опанування просторовості. Тому цілком закономірно, що на посаду головного сценографа театру було запрошено Вадима Меллера – одного з найяскравіших представників українського театрального авангарду. У співпраці з Л. Курбасом в період 1922-1933 рр. В. Меллер виступав не лише як автор сценографічного рішення, але й як спіtvторець концепції самої вистави. Його сценографічні здобутки на сцені театру «Березіль» були основоположними для розвитку українського декораційного мистецтва в наступні роки, зокрема в другій половині ХХ століття.

Л. Курбас у своїй промові до постановки вистави «Газ» у квітні 1923 року говорить: «За своїм спрямуванням у мистецтві ми відносимо себе до експресіонізму». Акцент постановки був спрямований на розкриття суспільно-класової суті подій та явищ. Вистава була вирішена умовними засобами, повністю позбавленими життєвої вірогідності: декорації не відтворювали деталей драми, а надавали лише ті вкрай спрощені образи, яких вимагала тема п'єси. Організацію простору підпорядковано загальному ритму вистави, який був однострійним. До вистави «Газ» Г.Кайзера сценограф Вадим Меллер для організації масових сцен розробив конструкцію, що була «міцною спорудою з великими сходами, підйомами і заглибленнями, які були дуже цікаво скомпоновані — не симетрично і хвилююче. Перед вами була холодна конструкція, але в ній все було так обмірковане обома майстрами, режисером і художником, все пасувало до розгортання масових сцен і до трагедії, яка відбулася на сцені. На конструкції з правого боку було невелике підвищення зі стовпом, дуже вдало вмонтованим в загальну композицію всієї конструкції. І цей стовп став у спектаклі символом найвищої людської трагедії; коло цього стовпа три актриси: мати (А. Смерека), сестра (Р. Нещадименко) та дружина (Н. Титаренко) — говорили монологи, чулися ридання, надгrobний плач за загиблим від вибуху газу робітниками. Це був незабутній момент вистави, бо режисер майстерно обіграв цей стовп, зворушливо побудував коло нього монологи жінок, так різноманітно, індивідуально для кожного характеру, що і глядач і ми завжди дивилися на цю сцену з хвилюванням до сліз. В цій виставі у Вадима Георгієвича були ще цікаві трикутні завіси, які динамічно падали на тросах і завершували своїм падінням надзвичайно міцно і трагічно зроблену Курбасом масову сцену загибелі робітників від вибуху газу. Ця сцена, зроблена на високому художньому рівні, хвилювала свою пластикою та образом найвищої трагедії» [12, од. зб. 10042]. На задній кам'яній стіні йшов напис назви вистави великими літерами. Введення в сценічний простір речових предметів (кран, ферми) не конкретизувало місця дії, а лише символічно задекларувало середовище. Загостреність конфлікту передавали злам підлоги сцени та пандуси. Масову сцену загибелі робітників завершували три завіси трикутної форми, які падали на тросах. Досягненням в даному сценографічному

рішенні стали вражаючі масові сцени, виразна робота зі світлом, коли промінь світла вихоплював з темряви фігуру героя чи місце дії. Головним героєм виступала маса, натовп, це підкresлювали костюми, які були розроблені для кожної групи. Так як дійові особи п'єси не були персоніфіковані, то й костюми у виставі були позбавлені індивідуальних рис – образ персонажа створювався на основі якоїсь однієї риси (функції). Для цього було використано образ-маску з «геральдичними» позначеннями: Робітники були одягнені в костюми, в яких був підкочений правий рукав. Капіталісти були одягнені у фрачні пари. Принадлежність до кожної групи підкresлював знак на грудях: у Офіцера – мішень, у Робітника – символ праці, у Інженера – геометричне креслення. «Графічна чіткість силуетів персонажів, постаті яких ніби окреслені лінійкою і циркулем, перевага гострих, ламаних ліній і стриманість колористичного вирішення костюмів підкresлюють схематизм характеристик» [8, 45]. Таким чином, вслід за Гордоном Крегом («Гамлет» в постановці Станіславського 1911 року) було апробовано груповий костюмний образ на українській сцені.

У 1923 році було здійснено постановку експресіоністичної п'єси «Джіммі Хіггінс» Е. Сінклера, яка знаменувала наступний етап еволюції мистецтва сценографії. Л. Курбас провів в своїй постановці основну думку, що в імперіалістичній війні справжніми ворогами були не нації в цілому одна до одної, а капіталісти й робітники. Це підкresлювало й витримане конструктивне оформлення, що, йдучи певною мірою від розташування домків (*mansiones*) у середньовічному театрі, вдало розбилло сцену на два плани: ззаду на високих трибунах розташувалися символізовані держави, спереду відбувалися сцени, в яких брали участь робітники. Ця тема становлення класової свідомості американського робітника розвивалася як узагальнення дійсності та розкриття індивідуальних характерів в логіці їхньої поведінки. Історична та психологічна атмосфера сценічного середовища розроблялася за рахунок введення конкретних предметів, які обігрувалися в умовній, образноперетвореній дії. Так, на справжніх телефонних стовпах були протягнуті телефонні дроти. Суперечка дійових осіб за світове панування супроводжувалася стуком азбуки Морзе. Сцена була розбита на яруси, по яких на тросах підіймалися та спускалися актори. Різноманітні ритми конструкції надавали побудові сцени неспокійного, драматично напруженого, суперечливого характеру. Використовуючи експресіоністичну естетику німого кіно, в сценічний простір було введено екран, який відігравав подвійну функцію: на нього проектувалися кінематографічні епізоди, а в сцені відпліття пароплава він асоціювався з вітром. «Крупний план», портретний кадр на весь екран продовжували міміку та жести Джіммі. Ця кінопроекція розсувала фізичні кордони того, що відбувалося на сцені та слугувала смыслоутворюючим засобом вистави. Сцена освітлювалася частинами, світло вихоплювало лише головного героя – так увага глядача концентрувалася на першочерговому. Так як

від акторів вимагалося відтворення мотивів вчинків дійових осіб, костюми були вирішенні в реалістичному напрямку, тобто несли візуальну характеристику дійових осіб: «Навіть в ескізах костюмів «Держав», де за основу, як і в «Газі», взяті фрачні пари та сюртучні трійки, вже немає такої суцільної геометризації, утриуваного гротеску. А робітники не сприймаються як монолітна маса – кожен персонаж мав власну зовнішню індивідуальну характеристику» [8, 48].

В постановці експресіоністичних п'єс 20-х років ХХ століття конструкції та речові об'єкти втілювали образ світу машин, який протистоїть людині. У 1928 році до постановки «Народний Малахій» П. Куліша в «Березолі» Вадим Меллер зібрав «реформаторську машину» з предметів сільської праці: колеса, плуг, мотика і т. д. У хворобливій уяві головного героя ця машина очищувала від усіх недоліків та пороків людину, яка в ній входила. Тобто конструкція виступала дійовим персонажем – «деміургом», який звершує акт перетворення. Ідея конструкції неслав великоможливості розвитку для театру ХХ століття, зокрема вплинула на становлення конструктивістської моделі театру, що втілювала гармонійний рухомий світ, побудований за автономними законами мистецтва. Вона виявилася відправною точкою для дослідів по створенню кінетичної декорації в наступні роки та спрямувала перетворення сценографії в складний багатоплановий організм, а сценографа – в співрежисера спектаклю.

Прослідкувавши театральні постановки режисерів, які розвивали експресіоністську концепцію, виявляємо сукупність прийомів експресіонізму у виставах Фауста Лопатинського – учня Леся Курбаса, який в своїх режисерських пошуках розробляв нову мистецьку ідею зображення театрального мистецтва мистецтвом цирку.

У 1923 році Фауст Лопатинський у Києві в театрі «Березіль» здійснює свою першу постановку «Нові йдуть» за О. Зозулею, яку було означено як «грандіозну трюкову фільму» [7, 10]. Сценографію до вистави здійснив В. Меллер, розробивши конструкції, які були переплетені цирковими трапеціями. Елементи циркового оформлення несли визначальне значення у формальних пошуках сценічних форм «циркізованих» театральних видовищ.

6 січня 1924 року Фауст Лопатинський ставить «Машиноборці» за Е. Толлером. В розробці сценографічного рішення В. Меллер продовжив режисерську концепцію «кіновертепного монтажу», розмістивши в глибині сцени величезне «машинне колесо», в середині якого були розміщені вертепні помости зі змінними площинами. Кожен оберт колеса супроводжував початок нового епізоду. Саме колесо виступало символом невблаганного руху Історії.

Ще одним режисером українського авангардного театру, який в своїх театральних постановках слідував принципам експресіоністської естетики був Борис Глаголін. У 1924 році проходить прем'єра його першої постановки в Харкові «Палій» А. Луначарського. «Колажний» режисерський малюнок зумовлював відповідну просторову організацію: було використано ламаний простір, почленований майданчиками

так, щоб мізансцени розбудовувалися по колу та вертикально. Високо над сценою на чотирьох тросах було підвішено майданчик, на якому відбувався діалог жандарма та арештантів. Потім дія переносилася на освітлений планшет сцени. Б. Глаголіним в театральну постановку привносилися кабаретно-циркові прийоми: при першому виході головної героїні над сценою освітлювалася вивіска «Кафе-ресторан», відкупорювалася величезна пляшка шампанського і відбувалося штучне наповнення глядацької зали запахом вина. Для відтворення пожежі та гротесковості в характеристиках персонажів було знято на кіноплівку певні епізоди, які потім монтувалися в спектакль: на екран проектувався кінозапис, в якому герої п'єси мчали на автомобілі в напрямку на глядача, в момент кульмінації екран піднімали вгору і на сцену в'їджав справжній автомобіль і продовжував «переслідування» по колу сцени, яке оберталося. Також у спектакль були вмонтовані кадри кінохроніки: на екрані з'являвся Жорж Клемансо та проектувалися види Парижа. Після того як дія з екрану переносилася на сцену, на глядачів раптово насуvalася димова завіса й в залі між рядами бігали актори з смолоскипами. Вистава завершувалася мерехтливою динамічною світловою експлікацією.

Спрямованість мистецьких пошуків Бориса Глаголіна свідчить про дотичність та концептуальну близькість до принципу монтажу атракціонів С. Ейзенштейна та «декоративного методу» Георгія Якулова, який вважав найбільш відповідною природі театру таку структуру, «яка складається з окремих, діючих самостійно та паралельно елементів: живописно-архітектурний фон, майданчики для гри, трюково-циркові аксесуари, костюми та маски» [1, 51]. Близькість до принципів експресіоністичної естетики самого Сергія Ейзенштейна проявляється в трактуванні зіткнення людської маси в постановці «Мексиканець» у 1921 році, а також в організації сценічного простору в постановці «Валькірії» Ріхарда Вагнера у 1940 році.

Наступною постановкою, в якій Б. Глаголін застосував принцип монтажу епізодів та кінематографічної дії був спектакль «Хобо» за романом Е. Сінклера «Семюель-Шукач», прем'єра якого відбулася в грудні 1924 року в Харкові в Першому державному театрі для дітей. Спектакль складався з двадцяти епізодів, відповідно до яких сценограф А. Хвостенко-Хвостов розробив станок кубічної форми, на гранях якого розмістив великі рухомі панно з зображенням хмарочосів. Зміна цих панно разом зі зміною написів на екрані означала зміну епізоду та місце, куди переносилася дія. Ця установка розгортала дію одночасно та по черзі в двох площинах: у верхній та нижній.

Поєднання різних видів мистецтва: танець, цирк, сучасна музика, кіно підсилювалося контрастністю світлової експлікації. Як і експресіоністи, Борис Глаголін використовував синтез різних видів мистецтва для створення вражуючого образу енергії та духу п'єси, яку він ставив.

В українському театральному мистецтві епохи модернізму сцена Л. Курбаса, Ф. Лопатинського,

Б. Глаголіна стала новим виражальним засобом, що викликає асоціації з емоційною ідеєю твору, а не з фізичною реальністю. Відповідно сценографи зверталися до методів символізму, експресіонізму та конструктивізму, використовуючи прийоми образно-просторової виразності, що апелюють до свідомості, відображають ідею та відтворюють атмосферу п'єси. Для відтворення режисерського тлумачення п'єси та її проблеми сценографами проектувалися та застосовувалися механізми та конструкції, які відображали сучасне суспільство. Кіно як незалежний розповідний прийом активно використовувалося як тло для п'єси. Кінохроніка, фотографії, плакати, діапозитиви, вивіски ставали продовженням вистави, доповнювали атмосферу та створювали взаємодію між висловленним та невисловленим на зразок античного хору. Експресіоністичний метод, який виразно проявився в доробку українських режисерів та сценографів у 20-х роках, утверджив українське театральне мистецтво в системі світової художньої культури та стимулював подальші пошуки принципово нових засобів сценічної виразності. Варто підкреслити, що діяльність режисерів та сценографів в першій половині ХХ століття була позначена впливом експресіонізму саме як методу сценічного існування, склавши домінуючу тенденцію в мистецтві сценографії цілого століття – з 1900-х до кінця 2000-х років та ставши суттєвим підґрунтям у формуванні художніх зasad театрально-декораційного мистецтва.

Список використаної літератури:

1. Беръозкін В. И. Советская сценография (1917-1941) / В. И. Березкин. – М.: Наука, 1990. – С. 221.
2. Бондарчук С. Машиноборці // Більшовик. 1924. 9 січ.
3. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ін-т проблем сучасного мист-ва Нац. акад. мист-в України / Ганна Веселовська. – К.: Фенікс, 2010. – 368 с.: 16 л. вкл.
4. Габелко В. Національний авангард 20-30-х років // Музика.- 1997.- № 6.- С. 20-22.
5. Заринський С. Годы труда и встреч //Через кинооб'єктив времени. Київ, 1970. – С. 305.
6. Курбас Л. Нові ідуть. Ф. Лопатинський. Перший виступ «Березіля № 2»/ Лесь Курбас. – Київ: Барикади театру, 1923. – № 1.
7. Кучеренко З. В. Вадим Меллер./З. В. Кучеренко. – Київ: «Мистецтво», 1975. – С.78.
8. Мельник Т. Погляд на сценографічну спадщину В. Меллера // Просценіум. Театрозвівчий журнал, 2010. – 1 (26).
9. Островерх О. Експресивний реалізм у сценографічній практиці «Березоля» та культурна «контрреформація» кінця 1920-х – початку 1930-х років в Україні // Курбасівські читання: Наук. вісник. – К.: Наук. центр театр. мистецтва імені Леся Курбаса, 2006. – № 2: До 120-річчя від дня народження Леся Курбаса: історія, теорія, критика. – 2007. – С. 108-117.
- 10.Савицкая Л. Л. К истории авангардного движения в Харькове. 1910-е годы // Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М., 2003. – С. 303-325..
- 11.Симашкевич М. Спогади про моого вчителя //ДМТМКМ. — Фонд театру «Березіль», од. зб. 10042.
- 12.Станкевич Ал. Держдрама «Христос в Уестерн-Сіті» // Вечірнє радіо. – 1925. 21 лютого.