

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

СЦЕНОГРАФІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 1980-Х РОКІВ: ПОШУКИ У ПРОСТОРИ МАЛОЇ СЦЕНИ

У другій половині 1980-х років малі сцени відкрилися у більшості театрів України і стали своєрідним полігоном творчих пошуків, в основі яких були рухомість границь сцени та залу й максимальне наближення, часом – вторгнення глядачів до ігрового сценічного простору.

Творчі пошуки у цьому форматі значно урізноманітнили репертуар, сприяли оновленню акторських технологій, образної лексики театру 80–90-х років ХХ століття. Автор досліджує зазначені процеси, спираючись передусім на практику сценографів В. Карашевського та І. Несміянова.

Ключові слова: український театр, мала сцена, сценографія, Володимир Карашевський, Ігор Несміянов.

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

Сценография украинского театра 1980-х годов: поиски в пространстве малой сцены

Во второй половине 1980-х годов малые сцены открылись в большинстве театров Украины и стали своеобразным полигоном творческих поисков, в основе которых была подвижность границ сцены и зала и максимальное приближение, подчас – вторжение зрителей в игровое сценическое пространство. Творческие поиски в этом формате существенно разнообразили репертуар, способствовали обновлению актерских технологий, образной лексики театра 80–90-х годов. Автор исследует эти процессы, опираясь, прежде всего, на практику сценографов В. Карашевского и И. Несмианова.

Ключевые слова: украинский театр, малая сцена, сценография, Владимир Карашевский, Игорь Несмианов.

Fialko Valery, PhD in Arts, professor, the head of the chair of theater studies, I. Karpenko-Karyi National University of Theatre, Cinema and Television of Kyiv

Set Design of the Ukrainian Theater of the 1980s': Search in the Small Stage Space

The small stage in the early 20th century was called the affiliated premises of the theaters. Later on, the performances began to be played in rehearsal spaces, in the theater lobbies, and other rooms not being theatrical venue sat first glance. The small stage has become a kind of a ground for creative searches based on mobility of the stage and hall boundaries and the closest possible contact with a small audience. Creative research in this format greatly diversified the repertoire and contributed to updating of actors' technologies and figurative vocabulary of the Ukrainian theater in 80-90s'.

One of the first performances in the small scene format, i.e. "The Tale on Monica" by S. Shalyanisand L. Yatsinyavichus (Lesia Ukrainka Theatre of Russian Drama of Kyiv, 1978), evoke a great interest in the theater community. It was attracted by the brightness of director's

thinking, V. Malakhov, as well as passion and emotions of actors. The drama of the characters' feelings, disclosed by performers of the main roles in a psychologically subtle way, was re-conceptualized in a non-standard manner due to the epic theater techniques. A bold imagination of the director was organically combined with the musical dramaturgy of G. Kupryavichus, vocal-choreographic language of B. Kamenkovych, and imaginative vision of the set designer V. Karashevskiy.

In the second half of 1980, the small stages were opened in most theaters in Ukraine. The director of various generations followed a consensus as to the fact that the big repertory groups must be able to handle the search concepts in terms of a chamber scene. Consistently embodying this vision of development of Ivan Franko National Theater of Kyiv, S. Danchenko assisted the creative self-actualization of young directors with different aesthetic preferences in every possible way, as shown by the plays "The House, in Which God Lodged" by H. Figeyredo (director I. Afansiev, artist S. Koshtelyanchuk, 1983), "Career of Arturo Ui" by B. Brecht (director and artist V. Kozmenko-Delinde, 1985), "Moment" based on the novels by V. Vynnychenko (director A. Zholdak, artist T. Kyrychenko, 1989) and others.

The "Memory" play based on the works of B. Oliyryk played on the small stage of Ivan Franko Theater of Kyiv (director M. Nestantiner, artist V. Karashevskiy, 1987) took a prominent place in the repertoire of this team and made the opportunities of scenic interpretation of poetry definitely clear.

We cannot ignore the fact that the second half of the Ukrainian theater of the 1980s' search was marked by a splash of attempts to arrange plays in the open air, against or inside the historical and architectural monuments, religious buildings, mansions and so on. Thus, the stage performance of Kyiv Poetry Theater (directed by S. Proskurnia, artist V. Karashevskyy, 1985) took place in the territory of the Golden Gate (11th century architectural monument).

At about the same time, V. Karashevskyy figuratively transforms the lower lobby of the National House of Organ and Chamber Music in the former church built in the early 20th century in the neogothic style for "Mozart and Salieri" play by O. Pushkin (directed by V. Patsunov, 1986).

Among the set designers, who in the 80s' systematically mastered the small stage space, a prominent place is held by I. Nesmiyanov, the chief artist of the Kyiv Theater of Drama and Comedy. One of the landmark productions in this format is "Nastasia Filipivna" based on "The Idiot" novel by F. Dostoyevskiy (staged by V. Shubovych), Kyiv Theatre of Drama and Comedy, 1982).

The space-time continuum proposed by the director and stage designer I. Nesmiyanov and V. Salyuk, allowed visualizing the relationship between different layers of the work, and reveal the essence of the characters through fixed, discrete emotional and psychological conditions of the characters continuously combined with symbolic-metaphorical vocabulary of the performance.

A notable place in the cultural process in the first half of the 80s' was taken by "Hamlet" by W. Shakespeare, staged by director E. Mytynitskiy in collaboration with stage designer V. Karashevskiy (Kyiv Theatre of Drama and Comedy, 1984). The spectators coming to the Shakespeare's play walked on the cold metal sheets of the floor where the stage action will unfold soon, passing to their seats, surrounding the stage on three sides. The cold numbness of metal in black dress of the scene consolidated the play and audience space emotionally.

Director Y. Pohrebnychko, with his usual bright gaming lexicon, in collaboration with I. Nesmiyanov, staged "Manon Lyesko" by V. Nezvala and A. Prevost and "Law of Eternity" by N. Dumbadze (Kyiv Theatre of Drama and Comedy, 1983, 1983).

The set design search of V. Karashevskiy and I. Nesmiyanov in 1980s' does not most clearly demonstrated the modification of theatrical time and space zones, in which the relationship between an actor and audience in terms of the small stage unfolds. The new generation of directors, which determined the main lines of Ukrainian stage art development in the modern era, are V. Bilchenko, A. Zholdak, O. Liptsyn, V. Kuchynskiy, I. Vohytska and others. They unfolded their creative experiments at the small format stage.

Key words: Ukrainian theater, small stage, set design, V. Karashevskiy, I. Nesmiyanov.

Малою сценою на початку ХХ століття називалися філіальні приміщення театрів. У подальшому вистави почали грати у репетиційних приміщеннях, у театральних фойє та інших, на перший погляд, аж ніяк не театральних сценічних майданчиках. Мала сцена стала своєрідним полігоном творчих пошуків, в основі яких були рухомість границь сцени та залу й максимально тісне спілкування з нечисленною глядацькою аудиторією (відмінне від форм спілкування, обумовлених сценою-коробкою, великим глядацьким залом).

Граничне наближення, часом вторгнення глядачів до ігрового сценічного простору стимулювало розширення професійних здібностей режисерів, акторів, сценографів. Творчі пошуки у цьому форматі значно урізноманітнили репертуар, сприяли оновленню акторських технологій, образної лексики українського театру 80–90-х років.

Одна з перших вистав у форматі малої сцени – "Казка про Моніку" С. Шальтяніса і Л. Яцінявічуса (1978) – викликала величезний інтерес у театральній громадськості. Приваблювали яскравість режисерського мислення В. Малахова, азарт та емоційність акторів. Драма почуттів героїв, психологічно тонко розкрита виконавцями головних ролей, несподівано переосмислювалася завдяки прийомам епічного театру. Смілива фантазія постановника органічно поєдналася з музичною драматургією Г. Купрявічуса, вокально-хореографічною мовою Б. Каменьковича, образним баченням сценографа В. Карашевського.

Виставу грали у щойно збудованому репетиційному залі Київського театру російської драми ім. Л. Українки. Через службовий вхід глядачі потрапляли до коридору, де на дошці оголошень можна було прочитати робочий розклад наступних репетицій, спускалися вузькими сходами до службових приміщень і лише тоді опинялися у напівтемній залі. Перші ряди крісел – єдине, що відділяло публіку від кількох молодих людей, які, стоячи біля роляю, про щось тихо розмовляли, дівчаток, що прикрашали стіну паперовою гірляндю, та музикантів естрадного ансамблю, що тихо награвали знайому мелодію.

Присутні у залі мали змогу уважно роздивитися старий реквізит – він громадився з одного боку сценічного простору, з іншого – ударні інструменти, вгорі – кілька рядів штанкетів. На перший погляд це нагадувало величезний, майже порожній кам'яний сарай, під стінами якого звалено усілякий непотріб: іржаве ліжко, старі стільці, потерте крісло, каструлі, валіза, запилений велосипед, абажур тощо. Зовсім інші асоціації виникали у разі зосередження увагу на нехитрому розписі верхньої частини стін і стелі – щось у ньому нагадувало напівзруйнований собор, де крізь дірявий купол прозирає небо з пропливаючими по ньому хмаринками.

Лише коли почалася вистава, пролунали перші слова солістки хору, який скорботною процесією рухався уздовж опущених штанкетів зі звисаючими траурними гірляндами квітів: "Чому не згасло сонце? Чому не впали зорі? Чому не зруйнувалися вежі? Адже людина вмерла..." – побачені раніше, здавалося б, випадково зібрані речі, предмети почали проявляти своє метафоричне, символічне значення, обумовлене загальною концепцією постановки.

Заявлений у пролозі мотив смерті в подальшому поступиться місцем головному у спектаклі – дослідженню моральних проблем людського буття. І тоді на порожньому просторі сцени зустрінуться двоє – Роландас (А. Хостікоєв) і Юліус (О. Ігнатуша), щоб уже вкотре спробувати визначити своє місце в житті. Думкою вони повертаються в минуле, сподіваючись зрозуміти причини трагедії, що сталася. А починалося все з любові...

Один зі штанкетів раптом підносить закоханих Роландаса і Моніку (Л. Кубюк), ніби на гребені хвилі, вгору, розгойдуючи усе сильніше і сильніше, неначе кидав їх у відкрите море життя, назустріч radoшам і тривогам. Потім наступить розлука (рейки-штанкети "примчать" на залізничну станцію Юліуса). Тут перетнуться долі трьох головних героїв (штанкети-потяги розкидають їх у різні боки), прийде пора випробувань. Для одних такою перевіркою стане побут (дім Юліуса і Моніки почнуть заповнювати речі: абажур, годинник, полицки, звисаючи зі штанкетів, будуть громадитися над їхніми головами). Для інших – кар'єра. Важкий, болючий рух до мети, заради якої часом жертвують не лише другорядним, плинним, але й головним, без чого людина втрачає опору в житті, втрачає себе. "Повзи нагору, повзи нагору..." – зіщипивши зуби, повторює Роландас, долаючи бар'єр за бар'єром. Дертися по штанкетах (а саме вони уособлюють перешкоди на його шляху) стає все важче, врешті, знесилений, він зривається вниз, у темряву.

У фіналі учасники хору принесуть до центру сцени усі речі, що хоч якось були пов'язані з подіями вистави, і "підпалять" їх. Саме цієї миті пролунає плач – перший крик новонародженої людини.

Під час епілогу сцена знову буде порожньою. Над Роландасом, Юліусом і маленькою Монікою, як і колись, буде безмежна блакить неба. Життя продовжується...

На жаль, приміщення малої сцени не відповідають вимогам протипожежної безпеки і після кількох глядацьких переглядів у цьому форматі виставу перенесли на велику сцену театру.

У другій половині 1980-х років малі сцени відкрилися у переважній більшості театрів України. Режисери різних поколінь дотримувались єдиної думки відносно того, що великі репертуарні колективи повинні мати можливість опрацьовувати пошукові концепції в умовах камерної сцени. Послідовно втілюючи таке бачення розбудови Київського національного театру ім. І. Франка, С. Данченко всіляко сприяв творчій самореалізації молодих режисерів різних естетичних уподобань, про що засвідчили вистави "Дім, в якому переночував бог" Г. Фігейредо (режисер І. Афанасьєв, художник С. Коштелячук, 1983), "Кар'єра Артуро Уї" Б. Брехта (режисер і художник В. Козьменко-Делінде, 1985), "Момент" за новелами В. Винниченка (режисер А. Жолдак, художник Т. Кириченко, 1989) та ін.

Вистава "Пам'ять" за творами Б. Олійника, зіграна на малій сцені Київського театру ім. І. Франка (режисер М. Нестантінер, художник В. Карашевський, 1987), посіла помітне місце в репертуарі цього колективу і досить виразно унаочнила можливості сценічної інтерпретації поетичних творів. "Вірші Б. Олій-

ника диктують театру свою естетику. Це думки вголос поета, спресовані настільки, що вони набули людських облич, – аналізуючи мистецький доробок франківців другої половини 80-х років, – писала Т. Забозлаєва. – Мати, сама Поезія діють у цьому спектаклі. Тут свіжовипрана сорочка на мотузку в кутку сцени нагадує фігуру повішеного чи того, що повісився – образ відчаю і безвихідності. Тут машинка зі зламаною кареткою – образ безгласності. Тут жінка, що сповна прожила свій вік, іде в небуття, зовсім не постарівши – образ немеркнучих мудрості, любові й милосердя: незвичайна робота Лариси Хоролець – творіння. Саме так" [1, 11].

На невеличкій сценічній площадці, безпосередньо перед глядачами, В. Карашевський розсипав пожовкле листя та білі, де-не-де обпалені сторінки з надрукованими віршами. Ступаючи на матеріалізовану на папері долю поета, вдихаючи гіркуватий запах листя, герої вистави існували в оточенні живої природи – листя, гілок, води та "обжитих" речей, що привносили до вистави свої біографії й атмосферу достеменності. "У цьому світі предметів, здатних зберігати спогади, дисонує тільки діагональ поліетиленової завіси, – зазначала мистецтвознавець І. Несміянова. – Штучна плівка одвічно мертва, її фактура тут стороння й чужа. "Крупний план" пластично осмисленої суперечності живого й мертвого – суті конфлікту пам'яті – допомагає передати глядачеві підтекст літературного матеріалу" [2, 26]. У фіналі вистави, неочікувано для глядачів, відчинялися вікна на вулицю і свіже, чисте повітря, реальне світло та ритми великого міста, увірвавшись у простір зали, остаточно розставляли крапки на "і" у роздумах над сенсом буття, презентованих цією сценічною оповіддю.

Не можна оминати увагою і те, що інший напрям пошуків українського театру 1980-х років був позначений сплеском спроб організації спектаклів просто неба, на тлі або всередині історико-архітектурних пам'ятників, культових споруд, садиб і т. ін. Так, сценічне дійство Київського театру поезії (режисер С. Проскурня, художник В. Карашевський, 1985) відбувалася на території Золотих воріт (пам'ятка архітектури XI століття).

Старовинна фортечна кладка, посеред сценічного майданчику – поміст із металевих ґрат, підлога із металевих решіток, залізни двері, ліжко, металевий умивальник із прибитим кухлем, цинкове корито, іржаві труби, – з граничною достовірністю, буквально фізіологічно впливаючи на глядачів, відтворювали середовище існування героя спектаклю "Камо" О. Левади. Протягом вистави грюкіт металу, пронизливий скрип залізних дверей, бряжання кайданів створюватимуть зловісну симфонію каземату, де Камо (В. Зражевський) три роки симулюватиме божевілья, вводячи в оману і поліцію, і лікарів-психіатрів.

Сценограф максимально використовував в образному вирішенні вистави суворість і холод стін Золотоворітського проїзду. Сценічна оповідь розгорталася з огляду на відчуття перебігу часу під свими склепіннями історичної будівлі.

Приблизно о тій же порі В. Карашевський образно перетворює нижнє фойє Республіканського дому органної та камерної музики у колишньому костюльній, побудованому на початку ХХ століття в неоготичному стилі, для вистави "Моцарт і Сальєрі" О. Пушкіна (режисер В. Пацунов, 1986).

Сценічний майданчик – каре крісел для глядачів – охоплював частину ігрового простору. З четвертого боку – справжній білий орган. Пушкінське слово і музика Моцарта органічно співіснували у цьому просторі. З предметно-речового світу художник залишив тільки ажурний стілець і низький столик, накритий білою тканиною – на ньому стояв свічник із запаленою свічкою та келих. Такі ж столи зі скатертинами стояли між рядами крісел для глядачів, на них – канделябри. Варіюючи яскравість світла (лампові свічки на реостаті), режисер і художник створювали світлову завісу, що відокремлювала ігровий і глядацький простір. Театральне світло відбивалося "у відполірованому до дзеркального блиску чорному граніті підлоги. Її поверхня розстиляється перед глядачами, поглиблюючи і подвоюючи камерний простір вистави. Відображення позбавляє кожний предмет приземленості, важкості і перекладає його значення на мову метафори. Подвійне буття предмета, тема відображення – одна з найбільш загадкових і найкрасивіших у мистецтві – стає частиною сценографічного образу..." [2, 27].

Серед сценографів, які у 80-ті роки системно опанували простір малої сцени, чільне місце належить Ігорю Несміянову – головному художнику Київського театру драми і комедії.

Одна зі знакових постановок у цьому форматі – "Настасія Пилипівна" за мотивами роману "Ідіот" Ф. Достоєвського (інсценізація В. Шубовича, Київський театр драми і комедії, 1982). Запропонований режисером В. Салюком та сценографом І. Несміяновим просторово-часовий континуум дозволив унаочнити взаємозв'язок різних шарів твору, а сутність персонажів розкрити через їх фіксовані, дискретні емоційно-психологічні стани, які постійно сполучалися із символіко-метафоричною лексикою вистави.

Постановочне рішення було заявлене вже на початку вистави. Глядачів змусили перетнути вузьку смугу сцени, де по-діловому розпоряджалася людина в сірому стуртуку – на вигляд не дуже поважний чиновник; пройти повз жалюгідного суб'єкта, скорченого біля дерев'яного помосту, тоді, зробивши ще кілька кроків, переконатися – поміст не що інше, як ешафот, на якому застигла закутана в мішковину фігура засудженого. Коли ж публіка нарешті діставалася своїх місць за низькими різьбленими бар'єрчиками, заспокоєно відчувши відновлення звичних стосунків (там – актори, тут – глядачі), вже наступної миті вхідні двері з ляском зачинялися, відсікаючи присутніх від зовнішнього світу, і ставало ясно, що глядацька зала насправді – зала суду, а глядачі сидять там, де належить бути суддям. Перший акт вистави – поява суддів – відбувся, умови гри – повідомлені. Посилюючи наступ на психологічний стан, емоції, свідомість глядачів, театр відразу задавав образно-значимий код сценічного оповідання.

У напівтемряві й мовчанні виникали шереги фігур, що розмірено рухалися. Три з них, ніби підкорюючись непоборному взаємному тяжінню, повільно сходилися біля підніжжя ешафоту. Вся подальша дія була певним ритуалом, у якому вінчання обертається актом насильства, благословляючий рух здійснених рук обривається караючим ударом ножа. Ця сцена повторюватиметься кілька разів, позначаючи амплітуду психологічних станів, діапазон намірів та вчинків, апелюватиме до найважливіших сторін буття: добра і зла, любові й ненависті.

З першої ж сцени, підводячи героїв до крайніх меж буття, максимально загострюючи конфлікт їхнього існування, режисер порушував питання трагічної провини кожного. Одразу ж задавалася і тема приреченості, посилюючи драматичний характер того, що відбувається. Насамперед, це виявлялося в костюмах головних діючих осіб: вінчальному платті-савані Настасії Пилипівни (Л. Лимар) із застиглою краплею крові під лівою грудою, лікарняній піжамі князя, смугастій арештантській робі Рогожина (М. Бабенко). Запропонована символіка допомагала розкрити логіку відносин персонажів. З огляду на неї формувався просторово-часовий контекст – зміщалися сьогодення і майбутне, порушуючи природний хід часу, – уособлюючи в такий спосіб внутрішню боротьбу людини, її конфронтацію із зовнішнім світом.

Несамовита пульсація пристрастей, невгамовна спрага сповіді дисонували з атмосферою суду, казенним духом бездоганно симетричних ослонів, столів – безпристрасних свідків страждань, з чіткою графікою загородок, балюстрад, покликаних направляти рух, нормувати поведінку, сам внутрішній світ людини. Одночасно він ніби зазнавав утиску від затягнутих сірою мішковиною стін, замкнутих прямокутників бар'єрів, викликаючи прямі асоціації з Петербургом – містом кам'яних дворів-колодязів та огорнутих туманом вулиць.

Таким чином, сценічна метафора суду розширювала діапазон смислових значень, підкоряла собі коло діючих осіб. Тому цілком природними були відмінності в манері поведінки кожного персонажу в момент його появи на місці, відведеному для дачі свідчень. Автори вистави надавали можливість висловитися усім. Обраний хід дозволяв повніше розкритися героям, зрозуміти їхні моральні засади.

Помітне місце у культурному процесі першої половини 80-х років посіла поставлена режисером Е. Митницьким у співавторстві з сценографом В. Карашевським вистава "Гамлет" В. Шекспіра (1984).

На шекспірівську виставу глядачі, проходячи до своїх місць, що з трьох боків оточили п'ятачок сцени, ступали на холодні металеві листи підлоги, де невдовзі розгортатиметься сценічне дійство. Холодне заціпеніння металу в чорному одязі сцени емоційно поєднувало ігровий та глядацький простір. Зроблені з цього ж металу кофри (контейнери), у яких перевозили театральний реквізит і костюми, на початку жалобного обряду – похорону батька Гамлета – обігрувалися як труна, згодом, упродовж дії – як трон, шлюбне ложе, вівтар, "хитра" схованка, де можна заховати і труп, і здобич. Після кожної чергової смерті блазні-могильники виноситимуть зі сцени чергову труну. Проте у фіналі, хоча з поля зору ще не встиг зникнути останній кофр-труна, з появою Фортинбраса (В. Кудієвський) все повертається на "круги своя".

Розпочинаючи виставу з траурної процесії і скорботної промови Клавдія, що обірветься на півслові і стрімко переросте у хмільний бенкет за участю царствених осіб ("... печена з поминок на стіл весільний...") та п'яну оргію, – режисер завершує сценічне прочитання п'єси В. Шекспіра весільно-похоронним карнавалом, де в шаленому темпоритмі перед глядачем проходили люди, що несли квіти, траурні вінки і труни.

"Вмістивши трагедію в незвичайний, до шоку, простір, чи не погіршив постановник Е. Митницький проти її букви і духу? – писала в рецензії на виставу Н. Верховець. – Нещадний до упереджень, режисер неодноразово задаватиме удару традиційним уявленням. Він взявся довести, що ця трагедія не ширяє на "гірських висотах", а коцюбиться в твані буденного зла. <...> Може здатися, що трактування Е. Митницького здрібноє трагедію, зменшує її висоту. Як на мій погляд, навпаки, надає не мистецтвознавчої, а живої мистецької цінності. Неодноразово повторюючи, що кожна людина – Всесвіт, ми нечесто розвідуємо глибини душі сусіда. Воліємо уявити висоту, образно кажучи, десь на рівні трону, хоч і датського. Масштаби ж, обрані Митницьким, не більше за людський зріст. Найсуттєвіше для нього простежити у великому творінні рух непомітної краплини зла. Мужньо, не соромлячись – за Шекспіром, – зазирає він у найпотаємніші кутки душі" [3].

Не олюднений, позбавлений будь-яких ознак часу і місця дії сценічний простір, як і обраний режисером масштаб розгляду подій, не викликали жодних нарікань у чисельних критичних дописах про виставу. Різні прочитання виникали, головним чином, з приводу трактовки образу Гамлета.

Процес становлення і розвитку Київського театру драми і комедії, цілком природно, визначався творчою індивідуальністю Е. Митницького. Разом з тим, художній керівник театру з перших кроків новоствореного колективу постійно запрошував до співпраці режисерів різних естетичних уподобань. Так, Ю. Погребничко (вже добре знаний по спільній роботі з Ю. Любимовим над виставами "Злочин і кара" за Ф. Достоєвським, "Три сестри" А.Чехова (1981) в Театрі на Таганці) з притаманною йому яскравою ігровою лексикою у співавторстві з І. Несміяновим здійснив сценічне прочитання "Манон Леско" В. Незвала за А. Прево і "Закон вічності" Н. Думбадзе (Київський театр драми і комедії, 1983, 1983).

Вистава за п'єсою грузинського драматурга – одна з найвдаліших спроб синтезувати так званій ігровий, імпровізаційний театр із романною оповіддю. Багатошаровість асоціативних пластів, своєрідність розробки конфлікту, поставленого із мікроконфліктів та міні-драм, – створювали особливу поетику спектаклю. У ньому сон, яв, спогади героя накладалися одне на одне, позначаючи складну картину життя у сприйнятті Бачани Рамішвілі (Б. Романов). Два основних плани – "реальне життя" й "уявні події" – не лише окреслювали межі духовної драми героя, але й дозволяли глядачу долучитися до його моральних пошуків. Стаючи союзником Бачани, глядач разом із ним відкривав "закон вічності": "Душа людини значно важча від її тіла, й одній їй несила нести цю ношу... І тому ми провинні допомагати один одному".

У п'єсі та виставі час поставав активним фактором ідейно-художнього аналізу змін, що відбуваються у поглядах, психології людини. Зв'язок дня нинішнього та дня минулого розглядався у виставі як засіб розкриття соціально-психологічного змісту тих чи інших форм діяльності особистості, закономірностей розвитку її свідомості, моральних принципів, суспільних ідеалів. Вибудовуючи різноманітними засобами світ мрій героя, режисер і художник поступово очищали сценічне дійство від ознак "запаленої, хворої" свідомості, щоразу гли-

бше занурюючи Бачану в реальність "безумовного" світу. Однак "вимисел" не відкидався зовсім, натомість знаходив собі опертя у явищах дійсності, збагачуючи уявлення про неї.

Специфіку роботи у форматі малої сцени виразно окреслюють наступні спостереження А. Драка: "Шлях шукання сценографічного образу в "кімнатному" театрі цікаво простежити на досвіді роботи Несміянова над виставою "Закон вічності" Н. Думбадзе. Ескіз декорації, що експонувався на республіканській художній виставці, приваблював м'якою, "задумливою" тональністю. Національне і загальнолюдське зливалися в ньому органічно. Проста до примітивності композиція (що йде від Піросмані): на всю широчінь ігрового майданчика дощатий, грубо збитий стіл, крізь який "проросли" гіллясте дерево і телеграфний стовп. Окремі речі домашнього вжитку – глечики, репродуктор воєнних років, весільна фата та інші предмети, розташовані на столі, стовпі, дереві, взяті здебільшого у позапобутових зв'язках, утворюють атмосферу відчуженості й позачасовості – вічності. Сценографічний образ на ескізі завдяки м'якій сіро-зеленій тональності оповитий ніжно поетичним серпанком. Твір трактований як філософська притча.

У спектаклі збережено ту саму композицію, що й у ескізі. Але декорацію в натурі зіткано з достеменних речей. Світ і предмети, що його наповнюють, виявилися аж ніяк не ефемерними, а реальними до утилітарності. Щез поетичний серпанок. Утворилося речово-ігрове середовище, яке чудово вписувалося у жанрову й образну структуру спектаклю, здійсненого режисером Ю. Погребничком. Зникло притчове начало і декорація набула рис впізнаваності, стала немовби "сколком" з життя. У глядача (на відміну від відвідувача виставки) виникають асоціації не стільки з патріархально-сільським побутом, скільки з атмосферою сучасної будови. Декорація набула іншого, відмінного від ескізу змісту, але гармонійно вписалася в образну структуру спектаклю, в його метафоричну мову, ігрову стихію" [4, 16]

Сценографічні пошуки В. Карашевського та І. Несміянова 1980-х років чи не найвиразніше продемонстрували видозміни зон театрального часу і простору, в яких розгортаються взаємовідношення актора і публіки в умовах малої сцени. Нове покоління режисури, що визначило магістральні лінії розвитку українського сценічного мистецтва новітньої доби: В.Більченко, А. Жолдак, О. Ліпцин, В. Кучинський, І. Волицька – свої творчі експерименти розгортали саме у форматі малої сцени.

Література

1. Забозлаєва Т. Цей театр живий... / Т. Забозлаєва // Український театр. – 1989. – № 1. – С. 10–12.
2. Несміянова І. Художники нетрадиційного простору / І. Несміянова // Український театр. – 1988. – № 1. – С. 25–27.
3. Верховець Н. Трагедія з відстані кроку / Н. Верховець // Культура і життя. – 1985. – 6 січня.
4. Драк А. Груповий портрет з наставником / А. Драк // Український театр. – 1984. – № 3. – С. 14–17.

References

1. Zabozyayeva, T. (1989). This theater is alive... Ukrainian theater, 1, 10-12 [Ukrainian].
2. Nesmiyanova, I. (1988). Artists of unconventional space. Ukrainian theater, 1, 25-27 [Ukrainian].
3. Verkhovets, N. (1985). Tragedy at a step distance. Culture and life, January 6 [in Ukrainian].
4. Drak A. (1984). Group portrait with a mentor. Ukrainian theater, 3, 14-17 [Ukrainian].