

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
e-mail: v.fialko@ukr.net

"НОВА ХВИЛЯ" СЦЕНОГРАФІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 80-х років XX століття

У статті розглянуто творчі пошуки сценографів українського театру – дебютантів другої половини 70–80-х років XX століття. Віддаючи перевагу ігровій театральній стихії або створюючи узагальнені образи, що підносили сценічні події на вищий ступінь понятійного ряду, вони виявляли потужний образний потенціал у парадоксальному, гармонійному, контрастному сполученні справжніх речей і фактур, у колірно-світлових партитурах театального живопису. Притаманне художникам відчуття естетичної самоцінності сценічного костюму матеріалізувалося у створенні костюму-характеру персонажу, костюму-маски, костюму-декорації, костюму-людської оболонки життя, за якою прихована справжня сутність персонажу та ін.

Ключові слова: сценографія, режисура, ігровий театр, сценічний костюм, сценічний живопис, фактура матеріалу, образна система вистави.

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

"Новая волна" сценографов украинского театра 80-х годов XX века.

В статье рассмотрены творческие поиски сценографов украинского театра – дебютантов второй половины 70–80-х годов XX века. Отдавая предпочтение игровой театральной стихии или создавая обобщенные образы, придававшие сценическим событиям высокую степень понятійного ряда, они выявляли мощный образный потенциал в парадоксальном, гармоничном или конфликтном сопряжении подлинных вещей и фактур, в цветосветовых партитурах театральной живописи. Присущее художникам ощущение эстетической самоценности сценического костюма материализовалась в создании костюма-характера персонажа, костюма-маски, костюма-декорации, костюма-человеческой оболочки жизни, за которой прячется подлинная сущность персонажа и др.

Ключевые слова: сценография, режисура, игровой театр, сценический костюм, театральная живопись, фактура материалов, образная система спектакля.

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

New Wave of the Ukrainian Theater Scriptwriters of the 1980s'.

The article considers that creative search of debut scriptwriters of the Ukrainian theater of the second half of the 70's-80's of the 20th century. Preferring the actable theatre

environment or creating the generalized images endowing the scene events with a high notional degree, they showed a strong imaginative potential in the paradoxical, harmonic or conflict association of real things and textures, in the color and light scores of theatrical art.

The sense of esthetic self-value of the scene costume inherent to the artists was embodied by them in creation of the characters' costume-nature, costume-mask, costume-decoration, -costume-human life where hiding the real essence of the figure etc.

Keywords: scriptwriting, stage direction,actable theater, scene costume, theatrical art, material texture, play image system.

Наприкінці 70-х – на початку 80-х років ХХ століття в українському театрі на повний голос заявило про себе нове покоління сценографів, насамперед, учнів Д. Лідера: А. Александрович-Дочевський, Л. Беспальча, Н. Гомон, В. Карашевський, М. Левитська, С. Маслобойщиков, І. Несміянов, І. Нірод, Н. Рудюк, Т. Медвідь, Л. Чернова та ін. Без перебільшення можна сказати, що вперше після блискучого досвіду В. Меллера – Л. Курбаса 20-х років у національній театральній культурі відродилося поняття "школа".

Сценографам не треба було вести виснажливу боротьбу з ілюстративністю, відстоювати "нову образність" – приймаючи естафету від своїх старших колег, вони отримали суверенне мистецтво з максимально наповненим "банком" просторово-пластичних ідей. У період певної стабілізації та удосконалення знайденого художники стверджували новаторство як естетичну норму, урізноманітнювали модифікації просторово-часових структур, виявляли нові образні ресурси фактур предметно-речового світу й потужну енергетику сценічного живопису. Дослідження цієї, ще не достатньо висвітленої царини естетичних пошуків, – одне з актуальних завдань театрознавства.

Методика навчання, базові установки Д. Лідера стосовно формування зримого образу вистави сприяли розкріпаченню творчої особистості, уможливили використання всього арсеналу принципів і прийомів, напрацьованих різними національними сценографічними школами.

Марію Левитську, ще в період її навчання у Київському художньому інституті, Д. Лідер долучив до роботи над костюмами до вистав "Кар'єра Артуро Уї" Б. Брехта та "Макбет" В. Шекспіра (Хмельницький драматичний театр ім. Г. Петровського, 1975, 1977).

Єдиний для обох постановок сценічний простір відтворював фрагмент вулиці сучасного міста. Три ряди електричних стовпів височіли обабіч дорожньої смуги. На стовпах розмістилися дороговкази, освітлювальні прибори, а в центрі павутиння з електричних дротів висів світлофор. Чорно-сіра мостова, утворена трьома рухомими майданчиками-помостами, була зрешечена кришками каналізаційних люків.

У спектаклі "Макбет" В. Шекспіра з каналізаційних люків витягнуть вісім дивних створінь – шекспірівських відьом, вбраних у химерні костюми з гігантськими шлейфами. Шлейфи, ніби пуповина, пов'язуватимуть їх зі "всесвітньою помийницею", підживлюватимуть продуктами гниття та чорною енергією розкладу змертвілих субстанцій буття. Викликані до життя буянням нищих пристрастей, темного боку людської натури, шекспірівські відьми владно формували образ

світу всієї вистави. Зі шлейфів спідниць "вибудовувалися" шатер 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.

У цей же час художниця експериментує на зовсім інакшому естетичному полі. Один зі своїх курсових проєктів М. Левитська захищала постановкою "Чайки" А. Чехова, здійснену в реальному середовищі осіннього київського парку (1977). Ігровим майданчиком слугувала алея, з обох боків досить щільно поросла чагарниками, та старі могутні дерева. На розтягнутому між деревами тротуарі були підвішені білі тюлеві гардини – вочевидь, що понад сто років тому вони прикрашали чийсь вікна. Вочевидь життєвих випробувань зазнали на своєму довгому віку й хаотично розставлені старі стільці – на них разом з опалим жовтим листям лежали аркуші білого паперу. Листки білого паперу – сторінки рукопису п'єси Трєплева, всталили пожухлу траву занедбаной паркової алеї, в кінці якої визирало невелике озеро.

До драматургії А. Чехова М. Левитська повернеться 1982 року, коли у Сімферопольському театрі ім. М. Горького з режисером О. Новіковим працюватиме над виставою "Три сестри". Роком раніше вони випустять "Майстра і Маргариту" за М. Булгаковим.

Долучившись у студентській роботі до освоєння простору "оточуючого середовища", М. Левитська, ігноруючи загальне захоплення ігровою театральною стихією, створює узагальнені образи, що виражають суть драматургічного матеріалу, підносять сценічні події на вищий ступінь понятійного ряду. Водночас у широкій палітрі засобів виразності у неї починає домінувати сценічний живопис, ретельно пророблена, наділена потужним емоційним впливом кольорова гама. Іноді колір в її роботах ніби втрачав свою прив'язку до предметів. Колірно-світлові партитури ставали невід'ємною властивістю простору середовища, де розгортається сценічне дійство.

Сімферопольські спектаклі продемонстрували полістилістичні нашарування, що розкривали рух часу; графіку, яка передає пульсацію нервових токів вистави; "сколок світобудови", виникаючий у монохромній безмежності сценічного простору. В цей же період у спектаклі "За двома зайцями" С. Старицького у М. Левитської можна було побачити буяння яскравих кольорів у жанрово-стильовому багатоголосі вертепного світосприйняття (Київський обласний театр ім. П. Саксаганського, режисер Ф. Яблоновський, 1979).

"Сталося так, що авторів цих рядків не довелося бачити робіт Левитської на сцені, – писав А. Драк, аналізуючи сценографічні пошуки учнів Д. Лідера. – Але на чисельних виставках її ескізи декорацій і костюмів завжди привертати увагу відвідувачів своїми живописними якостями, гнучкістю і свободою пластичної мови, не по-жіночому сильним штрихом, енергійним, вольовим мазком. Емоціонального розкутістю, задьористістю Марія нагадує раннього А. Петрицького. Якщо навіть не замислюватися над змістом зображуваного, народжені на площині ритмічні, просторові й кольорові співвідношення дають відчуття реальної сцени, театрального дійства. При більш уважному розгляді розумієш, що за невимушеністю суто живописного освоєння кольору і форми – ретельна

продуманість, знання епохи, стилю, заглиблення в драматургічний матеріал, режисерське програвання п'єси" [2, 17].

Сценічний живопис, витіснений у 60-ті з театру "сценографічним лаконізмом" і фактурами предметно-речового світу, поступово все активніше використовували у створенні образної партитури вистави. Саме через властивості сценічного живопису, можливості колористичного сприйняття розкривала внутрішній світ героїв вистав сценограф Леся Безпальча. Критики небезпідставно відзначали, що: "Фактуру драматургії вона відчуває через насиченість кольору, його здатність передавати певні почуття. Подекуди саме кольорове рішення дає суттєвий імпульс усій декорації. Молода художниця звертається до багатой скарбниці станкового живопису. Залучаючи глядача до прекрасного, вона апелює до традиції, до непересічних цінностей. За потреби звертається до мистецької спадщини – для всебічного осмислення проблеми, наголошення ідейної домінанти" [6, 17].

Втілюючи фантастичний образ дикого лісу ("Кішка, яка гуляла сама по собі" за Р. Кіплінгом (київський ТЮГ, режисер Є. Перебийніс, 1983), Л. Безпальча використовувала м'які, еластичні матеріали. Пасма різнобарвної вовни, клубки кольорових ниток ставали непрохідними джунглями, водночас створюючи атмосферу затишку і домашнього тепла. Ліс Л. Безпальчої, олюднений і водночас тасмничий, заворожував глядачів, вабив їх у свої казкові нетрі. Кольорова гамма костюмів персонажів гармонійно поєднувалася зі сценічним простором, вони здавалися продовженням ліан, гілок, коренів. Запропонований сценографічний образ сприяв усвідомленню основної ідеї – протистояння та єднання людини з природою, дикого світу джунглів і домашнього світу людей.

У сценографічному вирішенні драми Є. Шабана "Шрами" (київський ТЮГ, режисер М. Мерзлікін, 1978) конфліктне поєднання металевої конструкції (тюремна камера) і пейзажного gobelena (уособлення мрії юних героїв) посилювало основну конфліктну лінію спектаклю. "В оформленні "Срібної павутини" О. Коломійця та "Хануми" А. Цагарелі (Миколаївський музично-драматичний театр) вона йшла від прийомів інситуного (наївного, непрофесіонального) мистецтва. У кожному окремому випадку їй вдалося досягти вірності духу твору, залучити глядача не просто в коло образотворчих ремінісценцій, а через них прокласти стежку взаєморозуміння та приязні від персонажів до глядача" [6, 17].

Цілком природно, що кольорова гамма сценічного живопису знаходила своє продовження у світловій партитурі, костюмах персонажів і фактурі матеріалів. Зазначимо, що фактуру, яка була невід'ємним атрибутом певного предмету, дедалі активніше використовували для створення багатопланового сценічного образу середовища. У фактурі відкривали символічний зміст, її не пов'язували з конкретикою функціонального призначення предмету, а розглядали як певну субстанцію пластичного середовища. Саме таке середовище створювала М. Левитська з багатометрових полотняних шлейфів вбрання персонажів у виставі "Стойкий принц" Кальдерона (Київський молодіжний театр, режисер М. Нестатинер, 1980; виставу було заборонено).

З піску, тирси, металевого брухту будуватиме сценографічні всесвіти Володимир Карашевський. Фактурність простору у його виставах створюватиме

"повітря" життя героїв вистав, впливатиме на природу існування актора на сцені. Сипучість піску або рухливість інших фактурних елементів задаватиме ритм, плин часу, а у взаємодії з актором – його темпоритм, пластику. Таким чином, сценічна дія розгортатиметься у сценічному середовищі, що трансформується з розвитком конфліктних ліній вистави, на перетині сутнісних концепційних моментів твору.

Образ війни в постановці "Балада про веселі жайворонків" за Т. Ян породжували пробиті кулями шматки металу, траки від гусениць танка, різнокаліберні гільзи від гармат, каністри з-під бензину, уламки вагонів, літаків тощо (Львівський ТЮГ, режисер А. Куниця, 1984).

У вистави "Рядові" О. Дударева (Черкаський театр ім. Т. Г. Шевченка, режисер А. Ситник, 1984) зоровий образ народжувався завдяки дієвому обігранню чотирикутного шматка полотна, підвішеного на двох паралельних рейках, і металевої, на кшталт корита, посудини з водою. С. Сулименко зазначав: "Полотно, яке певним чином освітлюється, перебуває в русі, грає, живе... Ворушилися рейки – перед нами багатостраждальне, понівечене, у воронках від вибухів мінке поле, по якому обережно рухаються сапери, адже їхня перша помилка – завжди остання. Полотно потрапило у воду – на ґрунті з'явилися холодні темні калюжі. У нього безліч функцій, бо воно, власне, об'єднує все. Карашевський використав, за його висловом, "принцип напруженої землі". Вода також часто символізує той чи інший образ, сприймається як алегорія..." [9, 25].

У сценічному прочитанні режисера С. Мойсеєва і художника Сергія Маслобойщикова "Дон Жуана" Ж. Б. Мольєра (Київський молодий театр, 1997) саме витікання "пилу часів" – білого порошку зі старовинного гобелену-муру – створить змістовий і образний коментар подіям, що розгортатимуться на сцені. Як тільки герої вистави торкатимуться меморіального надгробку з ледь помітним написом "Дон Жуан", їхні одяг, волосся, обличчя, руки вкриватимуться білим шаром пилу. Виникатимуть різноманітні асоціації, однак жодна з них не буде пов'язана з життєстверджуючими сенсами людського буття. Від кожного дотику до гобелену-стіни повітря вистави ніби наповнювалося флюїдами змертвілих почуттів, слів, що втратили свій сенс, вихолощеної сутності людських відносин. У цьому "філософсько-зматеріалізованому" просторі розгорталася багатошарова режисерська партитура вистави.

В театрі попередніх років "будівельним матеріалом" зорового образу вистави неодноразово слугували плетені тини. З плетених тинів, покритих прозорою тканиною, створив сценографію до вистави "Безталанна" І. Карпенка-Карого й Іван Шулик (Дніпропетровський театр ім. Т. Шевченка, режисер А. Літко, 1983). Він вибудовував з них не лише стіни хати старої Ганни, але й простір внутрішнього духовного життя героїв. Світ душі Софії (О. Копитіна) – безкрайня територія кохання. На початку вистави вона випромінює щастя і дає радість. Софія наближається до стіни, і та ніби спалахує цвітінням яскравих квітів, химерним переплетенням візерунків, а на віконному склі з'являються різнобарвні півні, пташки, метелики. З розвитком подій зникають яскраві фарби цього світу. У фіналі на сцені залишиться лише один колір – чорний.

"Мені уявлялося, що Софія – щедра обдарована від природи людина, вона сама – художниця, яка тонко відчуває красу навколишнього світу, красу життя і

прагне передати свою радість нехитрим візерунком. А променисті кольори їй диктує теж радість, молодість, щастя... Такою ми бачимо її на початку, – розповідає І. Шулик. – Мені здавалося, що її талант міг бути схожим на яскравий талант Катерини Білокур (можливо, ця асоціація виникла у мене підсвідомо, коли прочитав листи останньої). Це не таке вже й перебільшення, як може здатися на перший погляд. Адже наші славетні народні майстри народилися і вирости у селах, вчилися живопису у природи і, крім неї, не мали жодних вчителів. А саме народне мистецтво? Віками творили його самотутні таланти, невідомі майстри. Схожою на них мені уявлялася і героїня п'єси Карпенка-Карого. Мені хотілося підкреслити думку, що в "Безталанній" гине не просто безвинна душа, гине яскрава особистість..." [10, 23].

Драматичну напругу вистави посилювало позапобутове, образне вирішення предметно-речового середовища та костюмів персонажів. Позитивно оцінюючи цю роботу, критики незмінно акцентували увагу на тому, що "...талановитий художник І. Шулик по праву може вважатися співавтором режисера. У виставі виразна кольорова драматургія – білі кольори Софії, червона вишиванка Варки (яке сміливе, образне вирішення костюму!), червона хустка Варки, що змією зашморгує шию Софії. А може це їй привиділося? – у виставі наявні пластичні метафори, ніби побачене внутрішнім зором героїв те, що невинно переслідує, стоїть перед очима, не дає спокою; так Гнат бачить заручини Варки, Варка – весілля Гната..." [1, 12].

У виставі Дніпропетровського ТЮГу "Майстер і Маргарита" за М. Булгаковим І. Шулик творив урбаністичне середовище, поєднуючи чорний оксамит, величезну кількість дзеркал, площини з металевих сіток, які викликали асоціації зі сторінками роману Майстра і величезну, схожу на макет землі, кулю (режисер В. Мазур, 1986). Це була " – "лабораторія" Майстра, матеріалізований світ рукописів і дзеркал як символ самопізнання. Ніяких прикмет часу, місця подій. Та саме таке середовище здатне акумулювати і репродукувати різномірні шари роману – лірично-проникливий, сатирично-побутовий, філософсько-притчевий і фантазмагоричний" [3,25]. – наголошував А. Драк, беручи сторону молодого сценографа в гострій дискусії, що розгорнулася навколо його роботи на Республіканській виставці творів художників театру, кіно і телебачення.

"Коли проходило обговорення експонованих робіт, мені ставили багато запитань, – згадує Іван Іванович (Шулик. – В.Ф.). – Зокрема, таке: чому я поєднав речі, здавалось б, несумісні – жорсткі конструкції та дзеркала? Але ж роман має саме жорстку конструкцію, в якій замкнено крихкий, тендітний світ, тому – свічада, дзеркала. Що інше, як не вони, здатне передати мінливе, примарне місячне сяйво, відбиті потворну сутність деяких персонажів (для цього були потрібні ледь увігнуті поверхні)? Я прагнув, користуючись реальними засобами, відтворити світ образів твору Булгакова, в якому злилися фантазмагорія і реальність, ядуча сатира і глибока поезія, піднесене і підле... Аркуші рукопису Майстра мали осяяти святим вогнем обличчя відданої жінки і викрити всю мерзенність зграї критиків, що з ненавистю, яку може відчутти лише нищість у безмежній заздрості до генія, накинулися на Майстра і його роман. І мені потрібна була лінза (пам'ятаєте: "театр – не дзеркало, а збільшувальне скло..."), лінза –

місяць уповні – скельце з пенсне Коров'єва – вона, що "плаває" і зупиняє увагу, висвітлюючи головну на ту мить сцену та персонаж. Вона вихоплює з п'їтьми щось живе – і це реальність, а щось спотворює – і це вже сон, фантастика..." [10, 22].

Парадоксальне, гармонічне чи конфліктне сполучення справжніх речей і фактур, – незмінно були присутні в роботах Ірини Нірод. Саме у такий спосіб формувалася узагальнюючий образ війни вистави "Вічно живі" В. Розова (Львівський ТЮГ, режисер А. Куниця, 1974). У вирі війни спотворюється все, що оточує людину – стіни, вікна, меблі, дерева, – все волею сценографа вирвано з контексту свого природного існування. Образ понівеченого людського побуту уособлював зруйновані війною людські долі, надавав масштабності й трагічного звучання психологічній напрузі, що повсякчас виникала між героями вистави, душевній драмі Вероніки.

У "Свята святих" І. Друце (Вінницький театр ім. М. Садовського, режисер К. Пивоваров, 1979) величезний вінок, сплетений із гілок і корчів, матеріалізував ідею кореневого зв'язку героїв із рідною землею, народжував асоціації із солдатською скаткою, прочитувався як символ "повернення на круги своя" та ін. Концептуально осмислена електика предметно-речового світу продукувала асоціативні процеси у спектаклях "Роки блукань" О. Арбузова, "Узбіччя" М. Зарудного (Львівський театр ім. М. Заньковецької, режисер А. Бабенко, 1980, 1982).

Еволюція творчих пошуків І. Нірод віддзеркалює одну з провідних тенденцій розвитку сценографії 80-х років – художники почали відходити від концептуальної метафоричності зорових структур. Як і раніше, опікуючись збагаченням асоціативного ряду вистави, вони перейшли "від глобальності сценічних концепцій до почуттєвої, "рукотворної", а не умоглядної відчутності предметного світу, з розрідженої атмосфери гірських висот думки в інші, але по-своєму такі ж безмежні простори людської теплоти й одухотворених реалій побуту, від макрокосмосу вселенських ідей у мікрокосмос людини" [8, 115].

Добуваючи образну енергію зі сценічного життя предметно-речового світу спектаклю, І. Нірод, разом з тим, постійно та різноманітно використовувала увесь діапазон виражальних можливостей театрального живопису. У створюваних нею зримих образах вистави колір заявляв про себе на повний голос: "як видовище, як емоційний камертон, як характеристика простору сцени – фізичного, конкретного й опосередкованого, духовного. Художниця дуже довіряє кольору, його невичерпній силі, й ніби у відповідь він дарує їй те тонке нюансування пластичного образу, котре й долає його хай навіть глибоку й змістовну, проте холоднувату, раціонально відсторонену схематичність" [8, 117].

Ще одну спільну домінанту виразно простежуємо в діяльності І. Нірод та сценографів "призиву" другої половини 70-х років – йдеться про відчуття естетичної самоцінності, величезного образного потенціалу сценічного костюму. Після яскравого сплеску новаторських пошуків А. Петрицького, В. Меллера, Б. Косарева, К. Єлеви, О.Хвостенко-Хвостова у 20-х – першій половині 30-х років, українська сцена вперше "приміряла на себе" одночасно костюм-характер персонажа, костюм-маску, костюм-декорацію, костюм-людську оболонку жит-

тя, що приховує справжню сутність персонажу, костюм як формотворчий елемент сценічного середовища та ін.

Непересічний талант Наталі Рудюк відобразити в одязі домінуючі психологічні риси персонажів блискуче проявився у роботі над виставами "Дядя Ваня" А. Чехова і "Візит старої дами" Ф. Дюрренматта Київського театру ім. І. Франка (режисер С. Данченко, сценограф Д. Лідер, 1980, 1983). Тонко відчувачи сценографічні задуми Д. Лідера, його учениця створювала костюми як продовження розвитку зорового образу в цілому.

Еволюція міста Гюллен у "Візиті старої дами", де будинки, собор, готель, речі, предмети щоденного вжитку тощо зроблено з газетного паперу (рулони старих, подертих газет нагадують рулони туалетного паперу, згодом саме з білих смуг останнього височітиме в просторі сцени примарна архітектура будівель), – обумовить "партитуру" колірно-фактурних перетворень костюму.

Старий, заношений до дір одяг гюлленців – залатаний шматками газетного паперу, в когось на шії – газетна краватка, з кишені стирчить газетний носовичок. Однак, "втративши нормальну подобу, персонажі ще зберігають людські зв'язки. Об'єднуючу роль у зоровому образі спектаклю виконує спільний принцип рішення костюмів городян. Силуети узагальнені й, вписуючись в овальні форми, надають фігурам характеру невизначеності та нестійкості. М'які лінії зім'ятих складок ліплять об'єм костюму пластично й загалом природно, "затишно" для людського тіла. Приглушені тони теплих сірих, коричневих кольорових плям, використання вовняних, плетених елементів створюють враження "обжитості" костюму людиною" 5, 191].

Моральну деградацію гюлленців Н. Рудюк зримо втілює в появі елегантних, проте акцентовано однотипних елементів одягу – жовті черевики, краватки-метелики, хутрянні накидки тощо. "Увінчує" процес знеособлення тепер уже респектабельних бюргерів міста Гюллена чіткі силуети, жорсткі форми чорних фраків і чорних атласних вечірніх платтів усіх, хто зібрався на жертвоприношення. Білі комірці сорочок і білі підкладки...

"Працювати з Лідером над одним спектаклем у певному сенсі легко, – згадувала Н. Рудюк. – Кожна його робота несе в собі велику філософську думку, і костюми мусять бути не чимось автономним, не просто сценічним одягом, хай навіть розкриваючи окремий образ і допомагаючи актору донести зміст ролі, натомість зобов'язані стати візуальним виразом цієї думки, розкрити в частині ціле. У спільних роботах я прагнула головним чином до того, щоб костюми у своїй масі допомагали донести до глядача основну думку лідерівської сценографії" [5, 198].

Здавалося б, перебування у полі величезного впливу Майстра і Вчителя в одній особі, відкривало не тільки можливості для розкриття творчого потенціалу, але й крило в собі небезпеку розмивання творчого "я" його учнів. Натомість процес співтворчості шліфував грані майстерності, стимулював у молодих сценографів розвиток художнього мислення.

Щоб хоча б побіжно окреслити контекст, в якому розвивалося мистецтво українських художників-костюмографів, варто, на нашу думку, навести слова Г. Коваленка, написані після виставки "Підсумки сезону 1981/1982 років":

"Знову на виставці у центрі уваги опинилися костюми К. Шимановської та В. Комолової. Роботи цих художників зовсім різні, між ними немає нічого спільного, проте вони означили сьогодні діапазон пошуків у царині театрального костюму. ... Костюм Шимановської – сам по собі вже театр: стільки міститься в ньому ігрових можливостей, стільки сконцентровано в ньому образної енергії, котра просто чекає на сцену, щоб звільнитися, розкрити себе, проявити. У Комолової ставлення до костюму зовсім інше (на виставці представлені ескізи до "Трьох дівчат у блакитному" Л. Петрушевської). У її костюмах відчувається персонаж, герой, його образ, який народжується на сцені. Як точно підмічено, у костюмах Комолової "присутнє певне сфумато сценічного середовища, вони ніби огорнуті повітрям сцени. Її персонажі виникають перед нами із тасмничої глибини сценічного простору, невіддільні від нього. Ескіз доносить образ психологічно насичений (тут спливає на думку мистецтво В. Дмітрієва), театральний, живий, поетичний – не в умовно звичному значенні цього слова" [4, 40].

Видається, що в українському театрі кінця 70-х – першої половини 80-х років діапазон пошуків у царині сценічного костюму окреслили Н. Рудюк та М. Левитська. Костюми Левитської, безперечно, репрезентують театр, що містить і енергію образності, й широкий діапазон ігрових можливостей. Так, у виставі "Винахідлива закохана" Лопе де Веги (Київський театр ім. І. Франка, режисер О. Шаварський, 1977) іспанські жіночі сукні з величезними спідницями і фрезами були основним будівельним матеріалом сценічного середовища. На початку вистави актори в чорному трико виходили на сцену й одягали їх, в подальшому обігруючи і як елементи декорації, і як атрибути для створення образу. На сцену виносили нові й нові шати, вибудовуючи з них мадридські вулиці, садибу, оселі героїв. Сукня обігрувалася як фонтан, як схованка закоханих, клітка, з якої мріє вирватися Феніса. Сукні мали свої тасмниці, своє інтимне життя, про що інколи можна було здогадатися, побачивши висунуту руку з апельсином, чарівну жіночу ніжку та ін.

Костюми персонажів формували і зоровий образ вистави "Дон Жуан" Ж.-Б. Мольєра (Донецький музично-драматичний театр, режисер А. Поляк, 1979). Після того, як герої знімали з себе те або інше вбрання, воно підіймалося над сценою, вибудовувало сценічне середовище і залучалося до розвитку сценічної дії.

У спектаклі "За двома зайцями" М. Старицького художниця парадоксально поєднала український національний костюм та пошиті за французькою модою але по "подільським лекалам" вбрання Проні й Голохвастова. Яскравий кольоровий задник, ніби намальований пензлем місцевого маляра-самоучки, де на фоні андріївських пагорбів у калюжі посеред площі плавали лебеді, а кругограді жіночки з віночком у руках, мов ті янголи, ширяли над землею, – у співставленні з костюмами персонажів візуалізували гротесково-іронічний погляд на події, що розгорталися на сцені.

Зовсім інший характер існування костюму в образній системі вистави спостерігаємо в роботі М. Левитської над п'єсами А.Чехова. У "Трьох сестрах", узявши за основу вигадливі форми та лінії стилю "модерн" (стиль лілей і водоростей), художниця матеріалізує ці форми у бронзі, внаслідок чого витон-

чені елементи декору й меблів набувають ваговитості, неначе проростають корінням у землю. Цей же мотив у вишуканих жіночих сукнях. У такий спосіб зорозово акцентовано тему конфлікту чеховських героїв і середовища, їхні духовні поривання, що висловлюються в рефрені "В Москву!" і неможливість вирватися з пут провінціального животіння" [2, 17].

Ремінісценції славетних майстрів світового живопису, оперування силою, фактурою, кольором, іншими складовими стилю театрального костюму як дієвим чинником образної системи вистави – одна з визначальних рис театральних костюмів ще одних учнів Д. Лідера: А. Александровича та С. Маслобойщикова.

Наприкінці 80-х років в українському театрі яскраво дебютувала О. Богатирьова. Її творчі пошуки розпочали "нову хвилю" пошуків образного побутування костюму на українській сцені. Проте, в якому б діапазоні не відбувався мистецький пошук, незмінним лишалося розуміння того, що "у сценографічному просторі взаємодіють два театри – театр декорації й театр костюму. Жодному з них не надана перевага, проте лише зіткнення одного с іншим викликає електричний заряд – цілісний образ спектаклю" [7, 124].

"Сценографія сьогодні – яка вона?" – під таким заголовком 1984 року часопис "Театр" у п'ятому числі видрукував матеріали дискусії, в якій узяли участь художники різних генерацій – М. Китаєв, Д. Боровський, Т. Сельвінська, А. Васильєв, М. Курілко, В. Левенталь, О. Шейнціс, П. Белов, І. Попов, С. Бенедіктов. Актуальні проблеми сценографії вони розглядали виключно в аспекті естетичних запитів сценічного мистецтва в цілому. Підсумовуючи розмову, що відбулася, Г. Коваленко цитує слова Д. Боровського: "Немає окремої проблеми сценографії, існують загальні проблеми театру, ними все й обумовлено" [4, 103]. Відтак, висновки критика стосуються не тільки сценографічних пошуків, натомість малюють панораму естетичних пріоритетів театру цього періоду: "продовжує жити "суворий стиль" 60-х років і віднаходить своє місце карнавальна театральність, зовсім ще не віджили своє яскраві метафоричні рішення. Проте безперечно стало інакшим співвідношення між безпосередніми життєвими спостереженнями та їхнім трактуванням. Сценографія усе частіше прагне оперувати різночасовими співставленнями. Можна побачити, як художники почали розділяти в межах простору одного спектаклю простори різні: один, де "пробуває" реальність, інший, де – метафори та символи. Ці простори складно співвіднесі. Можна помітити, що у цих просторах художники прагнуть відійти від жанрової та стильової визначеності, зіштовхнути в одному рішенні явища різної природи" [4, 103].

Поєднання непоєднуваного, гармонія рознятих елементів (еклектика) як художній принцип отримало широке застосування при формуванні образної системи вистав театрів України в наступне десятиліття у режисерських пошуках В. Більченка, А. Жолдака, О. Ліпцина. Відчуттям естетичних вимог часу були позначені яскраві режисерські дебюти А. Віднянського, Д. Богомазова, О. Кужельного, О. Лісовця, Д. Лазорко, Ю. Одинокого та ін. Кардинально оновлювалася репертуарна афіша, продовжував набирати обертів потужний студійний рух.

Література

1. Веселка С. Про пошук і гальма специфіки / С. Веселка // Український театр. – 1983. – № 1. – С. 10–13.
2. Драк А. Груповий портрет з наставником / А. Драк // Український театр. – 1984. – № 3. – С. 14–17.
3. Драк А. Інформація для роздумів // Український театр / А. Драк. – 1986. – № 6. – С. 23–26.
4. Коваленко Г. Итоги сезона 1981/1982 / Г. Коваленко // Советские художники театра и кино. – М., 1986. – Вып. 7. – С. 20–40.
5. Король И. Наталья Рудюк / И. Король // Художник и зрелище: сб.ст. – М. : Советский художник, 1990. – С. 190–198.
6. Кучеренко З. Сценограф Леся Безпальча / З. Кучеренко // Український театр. – 1982. – № 3. – С. 17.
7. Сельвинская Т. Ксения Шимановская / Т. Сельвинская // Советские художники театра и кино. – М., Советский художник, 1984. – Вып. 6. – С. 124–132.
8. Семенов Г. Ирина Нирод // Советские художники театра и кино / Г. Семенов. – М. : Советский художник, 1986. – Вып. 7. – С. 11–118.
9. Сулименко С. Формування особистості / С. Сулименко // Український театр. – 1985. – № 3. – С. 23–25.
10. Шеліхова Н. Все починається з любові / Н Шеліхова // Український театр. – 1988. – № 5. – С. 22–24.

References

1. Veselka S. (1983). On Search and Brakes of Specificity. Ukrainian Theater [in Ukrainian].
2. Drak A. (1984). Group Portrait with the Supervisor. Ukrainian Theater [in Ukrainian].
3. Drak A. (1986). Points to Ponder. Ukrainian Theater [in Ukrainian].
4. Kovalenko G. (1986). Season's results 1981/1982. Soviet Artists of Theatre and Cinema. Moscow, Sovetskij Khudozhnik [in Russian].
5. Korol I. (1990). Natalia Rudyuk. Artist and Performance: a collection of articles. Moscow, Sovetskij Khudozhnik [in Russian].
6. Kucherenko Z. (1982). Scriptwriter Lesia Bezpalcha. Ukrainian Theater [in Ukrainian].
7. Selvinskaja T. (1984). Ksenija Shymanovskaja. Soviet Artists of Theatre and Cinema. Moscow, Sovetskij Khudozhnik [in Russian].
8. Semjonov G. (1986). Irina Nirod. Soviet Artists of Theatre and Cinema. Moscow, Sovetskij Khudozhnik [in Russian].
9. Sulimenko S. (1985). Personality Formation. Ukrainian Theater [in Ukrainian].
10. Shchelikhova N. (1988). Everything Begins with Love. Ukrainian Theater [in Ukrainian].