

зею-пам'ятки «Косий капонір». У цьому фортифікаційному спорудженні у XIX — на початку XX століття була справжня в'язниця для політичних в'язнів. А образ тюрми в стінах колишнього місця ув'язнення вимагав іншої театральної умовності, спрощував би звучання даної декорації та вистави в цілому.

Доля спектаклю того ж театру «Моцарт і Сальєрі» О. Пушкіна (режисер В. Пацунов, художник В. Карашевський, 1986) благополучна — його показують тільки *in situ*. Сценічний майданчик для нього художник знайшов у Республіканському домі органної та камерної музики. Під великим органом у підвалі є кафе. Взявши відти оббиті яскраво-червоною тканиною крісла для глядачів, він розташував виставу поруч — у нижньому фойє.

У підвалі, під низьким склепінням (будинок органної музики розташований у колишньому костюлі, побудованому на початку століття в неоготичному стилі) каре крісел для глядачів охоплює частину простору, призначену для акторів. З четвертого боку ігровий майданчик замкнений невеликим білим органом — не бутафорським, справжнім.

Художник правильно вирішив, що і пушкінське слово, і музика Моцарта, які звучать у спектаклі, надто важомі і їх не слід перевантажувати. Лише ажурний стілець і низький сто-

лик, покритий білою тканиною, він виставляє на цій «сцені». На столику — піднос з одним келихом і свічки зі свічкою.

Такі самі столи зі скатертинами та свічками стоять між кріслами першого з трьох рядів для глядачів. Двадцять сім канделябрів зони глядачів — це лампові свічки на реостаті. Вони роблять можливою «гру зі свічкою», варіюючи яскравість світла; створюють світлову завісу. На столику в зоні гри запалено живий вогонь справжньої свічки.

Театральне світло відбивається у відполірованому до дзеркального блиску чорному граніті підлоги. Її поверхня розстилається 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...

Розглянуті сценографічні рішення кількох спектаклів у нетрадиційному сценічному просторі демонструють різні (далеко не всі) варіанти використання його можливостей. Художники прагнуть пластично підтримати і, по можливості, розвинути основну ідею безрампової сцени, пропонуючи «відкрите на глядача» оформлен-

ня. В одних роботах сценографія, освоюючи ігровий майданчик, поширюється і на призначену для глядачів частину залу; в інших — художник використовує особливу виразність «крупного плану».

В реальній можливості створювати єдине для акторів і глядачів театральне середовище — перевага художника малої сцени. І тепер, коли мала сцена, перестаючи бути експериментальним майданчиком, одержала статус повноправної театральної форми, коли з кожним сезоном зростає кількість малих сцен і створених на них вистав, необхідно, щоб керівники театального процесу рахувалися з її специфічними умовами. Адже в кращих роботах простір стає змістовною категорією спектаклю.

Досі не вичерпаний і запас постановочних можливостей сцени-коробки. Вона універсальна і уніфікована. Зручна для гастрольних виступів — як би не різнилася розмірами і технічним оснащенням від сцени, на якій створювався спектакль, — її архітектурно-планувальні принципи ті самі і характер пластичної форми зберігається.

Нетрадиційний сценічний простір завжди індивідуальний. Його особливості впливають на сценографічне рішення, отже і на виставу в цілому. Будь-які зміни при перенесенні в інші архітектурні умови можуть порушити образну систему театального твору.



## ПОШУК-СТВОРЕННЯ

Ольга БІТКО

# ПЕРЕМОЖЕЦЬ НЕ ОДЕРЖУЄ НИЧОГО

Те, що столичний Київ залишається театальною провінцією, здається, стало загальним місцем багатьох статей. Однак професіонального студійного руху (з часів Лєся Курбаса) в місті немає, тому театри «нормально» не ростуть; новоутворені (за наказом) зістарилися ще до народження; старі (академічні) художніми відкриттями не балують. А так хочеться змін! От тільки звідки їх чекати?

Гадаю, не випадково останнім часом і критики, і журналісти звернули свої погляди на аматорів. Тим більше, що донедавна самодіяльний театр був «терра інкогніта» для професіональної критики, ну а неознаність, не секрет, живить надію: чому б і справді на Марсі яблуням не цвісти? Тим більше, прецеденти є, хоч і на інших «планетах»: талановиті «ди-летанти» Москви протягом останньо-

го року створили чотири нові театри, які успішно конкурують щодо популярності з професіоналами. Та що Москва! У Каунасі, де лише 400 тисяч жителів, — і там, виявляється, є благодатний ґрунт для зростання театрів: принаймні, нині професіональний театр-студія виріс із звичайного драмгуртка.

А що ж у нас?

Коли восени минулого року в Московському райкомі комсомолу Києва обговорювали ідею майбутнього фестивалю творчої молоді, то дійшли думки, що він повинен стати не парадом зразкових моделей, а площею експериментів, пошуків, творчих суперечок. Так народилася назва «Молодіжне перехрестя» — місце, де сходяться шляхи, стикаються погляди. Від «Перехрестя» чекали несподі-

ванок. Проте першою несподіванкою першого фестивалю було те, що до несподіванок (у плані театального) якраз і не дійшло. Дискусії, правда, були, але точилися вони навколо «оргпроблем», що ж до естетичної полеміки, то її бракувало. Цікавий парадокс: мало хто з «любів» не протиставляв себе (на словах) «профі» (читай: рутинному, далекому від будь-яких пошуків театру). Але виходили на сцену — і де ті аргументи дівалися! Ми бачили наслідування тільки-но розкритикованих зразків, повторення багато разів пройденого.

Три студентські театри мініатюр («ЕТА» політехнічного, «Екіпаж» інституту інженерів цивільної авіації, «СТЕМ» автотодорожного) показали симпатичні й більш-менш веселі та дотепні програми, однак у тих формах, що існували і десять, і двадцять

років тому. «Театр-на-стільцях» Будинку вчителя представив свою стару «перевірену» виставу «Ніч після випуску»: і його стилістика, і проблематика здалися архаїчними. Та й самим вибором для показу вистави, прем'єра якої відбулася десять років тому, театр наче «про всяк випадок» закрився щитом від можливих дискусій, неоднозначних оцінок. Нарешті, театр пантоміми Палацу культури виробничого об'єднання імені С. Корольова, який тепер став господарухунковим, у своїй інтерпретації «Гамлета» був новим хіба що в тому, що... обійшовся без тексту шекспірівської трагедії.

Одне слово, очевидні були «ножиці» між «декларацією незалежності» (на словах), і повною відсутністю відмінностей між «любі» і «профі» (на сцені).

Факт. Але як його оцінити? Начебто тут і двох точок зору бути не може, оскільки усі ми буцімто діалектику «проходили» і вчили, що наявність протилежностей — передумова розвитку. Полюбіть опонента, суперника і в полемічному двобої не дай вам боже перемогти! Стосовно теми нашої статті це означає, що професіональний театр (об'єктивно) зацікавлений в існуванні аматорського, який не був би його блідюю копією; академічний — у розвитку студії з найрізноманітнішими напрямками пошуку. Ну, а органи культури, кровно зацікавлені в її розквіті, покликані спрямовувати свої зусилля на те, щоб силове поле полеміки між полюсами поглядів на театр ніколи не зникало, і у боротьбі між естетичними протилежностями не була порушена їхня єдність, і жодна не присвоїла собі право бути зразком, диктувати смаки. Бо монополія в мистецтві губить монополіста, переможець не одержує нічого, крім занепаду власних ідей.

Прописні істини. Однак, на жаль, не знання законів діалектики, а правила так званого «здорового глузду» керували нами протягом тривалого часу, і згідно з ними, саме відсутність суперечностей вважалася і нормою, і ідеалом у мистецькій, зокрема, практиці. Якщо зробити екскурс в історію мистецтва, то неважко помітити, що його розквіт у двадцятих роках супроводжувався множинністю естетичних концепцій. І нинішній застій — прямий наслідок відсутності суперечностей як всередині професіонального театру, так і між професіоналами та аматорами, що у свою чергу є результатом певної політики в галузі культури, яка протягом тривалого часу послідовно викоринювала усе несхоже, суперечливе, протилежне.

Мистецтвознавство, здається, могло б запозичити термін «загибла суперечність», який у психології відповідає стану кризи. І якщо діагностичний, то ясний і вихід: відродження суперечностей.

Готуючись до фестивалю «Молодіжні перехрестя-87», його організатори — журнал «Ранок» ЦК ЛКСМ України та Московський райком ЛКСМУ Києва якраз і намагалися розшукати серед аматорських театральних груп Києва хоча б паростки тих протилежностей, які б могли стимулювати майбутній розвиток.

Картина вийшла строкатою, і враження залишилося складне. Першим бажанням після фестивалю було написати замітку, розпочавши її словом: «Сумно». Проте назвати: «І все-таки я вірю». Сумно, бо ті спроби сказати щось своє і своїми словами були наскільки щирими, настільки й наївними, або (у кращому випадку) знаходилися на такій ранній стадії розвитку, що якимось прогнозувати їхнє майбутнє не було ніяких підстав. Але «Вірю!» — тому що спроби полеміки, хоч і в зародковому стані, все ж таки були.

Театр-на-Виноградарі та театр «Пошук», приміром, заінтригували явно вираженим наміром полемізувати з репертуарною політикою професіональних київських театрів. Перший відкрився постановкою п'єси «Сестри» Л. Разумовської. Другий представив таке собі «попури» на теми Селінджера, Вампілова, Лавреньова, Бабеля. Не більше, не менше! Проте заінтригували і... розчарували. Бо зняли лише верхній шар зі складного тексту, і твори таких різних авторів у постановці театру «Пошук» були настільки схожими, що, здавалося, написані одною рукою.

Однак якщо «Пошуку» бракувало саме пошуку, то група, не без претензії названа «Нульдистанції», була неперевершеною щодо епатажу публіки, шукаючи ефекти по всіх усюдах. Для «Гри в дим» згодилися і дзвоники на мотузках, і лазери, і екзотичні костюми мовчазних виконавців, та ще й глибокий низький голос автора заворожував начебто парадоксальними, а по суті здебільшого абсурдними і випадковими римами, які робили і текст, і виставу складними для сприйняття. Однак — теж парадокс! — кількість прихильників у «Нульдистанції» збільшилась. Не останню роль тут, очевидно, зіграло те, що київський глядач (в першу чергу — молодий) вже настільки втомився від одноманітності і нав'язливого розтлумачення прописних істин, що ладен саму тільки несхожість і неочевидність нагородити оплесками. Як на мене, то поява «Нульдистанції» була цікавою скоріше не з мистецької, а, так би мовити, з соціально-психологічної точки зору. Однак полишимо остронь емоції і визнаємо за людьми право на помилки, погодимося врешті-решт, що не тільки в науці, але й у мистецтві негативний результат — теж результат.

Останнє великою мірою стосується Експериментальної студії драми і пантоміми під керівництвом А. Черкова та Ю. Яценка. Цей колектив ви-

різнявся серед інших тим, що, по-перше, єдиний (здається, не тільки серед учасників фестивалю, але й взагалі серед аматорів Києва) ставив перед собою власне студійні цілі, тобто шукав нові театральні форми, а, по-друге, не поспішав видавати створене за готовий результат. Чи народиться коли-небудь, як мріють студійці, театр поліфонічної конструктивної імпровізації? А інститут театру з багатьма різноманітними лабораторіями? Не знаю. А якщо бути відвертим до кінця, то для мене значно більш вірогідне «ні», ніж «так», хоч я й дуже симпатизую цим студійцям за їх відданість справі і від душі бажано їм успіху.

Втім, якщо все ж таки «ні», результату так і не буде ні тут, ні у Олега Липчина та Геннадія Таганського з їх спробами створити «живий театр», якому під силу була б драматургія Куліша, Мрожека, Піранделло, ні у Ігоря Миленка та його однодумців з «Театру Друзів», з їхніми експериментами в жанрі «драматичного колажу» — чи означає це, що їхні пошуки марні, зусилля безплідні? Ні в якому разі! Адже, можливо, їм якраз і судилося покласти початок відродженню суперечностей.

І все-таки я вірю — зародиться коли-небудь нове театральне життя!

## ХРОНІКА

### УЖГОРОД

У Закарпатському музично-драматичному театрі відбулися прем'єри. П'єсу «Мама збирається заміж» В. Каніци втілює Я. Геліс. Художник В. Туринька, музичне оформлення С. Кумара. У сценарії зайняті: Г. Ушенко, В. Мандола, О. Полуденний, М. Сочка, М. Мернова, Р. Хотимська, Л. Буричю, А. Мандак, І. Сухарник.

Режисер О. Саргієвич спільно з художником І. Панейком поставили «Підземний роман» В. Лебедєвої та Л. Музюка. У сценарії грають А. Філінов, Г. Куєнко, С. Мострицький, Л. Білаш, В. Вербицький та інші.

Комедію Е. де Філіппо «Галіандр» втілює режисер В. Дворчин. Художник І. Пірід, музичне оформлення В. Шурова та В. Рижона. Грають: А. Філінов, Л. Буричю, С. Мострицький, І. Чуснію, І. Котик.

П'єсу «Голоє великої ріки» місцевого драматурга Д. Кенелі поставив О. Саргієвич. Музика Д. Білоуса, художник І. Панейко, балетмейстер М. Суєдинов. У виставі зайняті: М. Харченко, В. Костюков, В. Арцидан, Л. Іванова, А. Філінов, Г. Ушенко, В. Вербицький, В. Мандола, О. Полуденний, І. Сухарник, Л. Яцук, Т. Жиліна.

### ІВАНО-ФРАНКІВСЬК

Першопрочитання п'єси «Черевички» І. Афанасьєва за повістю М. Гоголя «Ніч перед різдвом» відбулося в музично-драматичному театрі імені Ів. Франка. Здійснив постановку І. Борніс. Художники — М. Дашко та О. Семенюк. Балетмейстер — С. Дергоусов, музику написав І. Понлад. Ролі виконують: Ю. Суржа, Т. Перета, В. Родь, В. Струнчиню, С. Романюк, О. Шиманський, Г. Талалай, О. Іванька, П. Болубан, О. Добрик, С. Якубовський, Д. Благушин, Л. Чуман, В. Шлемко, Т. Благушина, В. Мартинова, артисти хору та балету.

О. ЛОМНИЦЬКИЙ