



Софія ТРИКОЛЕНКО

ОСОБЛИВОСТІ ДЕКОРАЦІЙНОГО ОФОРМЛЕННЯ КАМЕРНОГО ПРОСТОРУ

Розглядаються спектаклі, здійснені на камерних сценах із застосуванням різного планування ігрового простору. Наводяться приклади вистав на Малій сцені Театру на лівому березі Дніпра, Київської академічної майстерні театрального мистецтва «Сузір'я», Центру мистецтв Новий український театр. Велику увагу приділено особливостям художніх концепцій — їх знаково-символічному візуальному трактуванню. Проаналізовано технічні елементи сценографії, за допомогою яких досягається потрібний образний ефект.

Ключові слова: вистава, сценографія, символіка, художнє рішення.

За роки незалежності в Україні виникають численні маленькі театральні трупи, які створюють вистави в обмеженому ігровому просторі. Значна увага глядачів до камерних вистав спонукала великі театри до реалізації спектаклів у невеликих приміщеннях. Практично при кожному великому театрі існує одна або кілька малих сцен. Нині актуальним є ґрунтовний опис та аналіз застосовуваних художниками-постановниками прийомів для оформлення вистав, здійснених на невеликих сценах та у нетеатральних приміщеннях; визначення спільних рис та відмінностей.

Обмежений простір висуває свої вимоги і до режисерського рішення, і до роботи художника. Для постановок на малій сцені підбирається специфічний репертуар. Характерним є звернення до сюжетів зі світової класики, але за основу, все ж, узято сучасну драматургію. Класичні сюжети осучаснюють, виокремлюють певні лінії проблематики, певні персонажі, акцентують увагу на їхньому баченні тих чи інших ситуацій і переживань. Звернення до сучасної драматургії дає режисерам і художникам-постановникам можливість привернути увагу до безпосередньо сьогоденних проблем, запропонувати можливі шляхи їх вирішення. Взаємодія акторів із глядачами на Малій сцені або під час перформативного дійства набуває особливого співпереживання: безпосередня близькість сцени та глядацького залу, відсутність межі ігрового простору як такої, комунікативні зв'язки між акторами і глядачами, використання акторами глядацького простору. Сучасні постановки часто передбачають наявність живого спілкування з глядачами та інтегрованість ігрової площини в межі повсякденного світу. Завдяки цьому емоційне тло вистави сприймається найгостріше — будь-які емоційні переживання передаються від персонажа глядачеві значно сильніше, аніж на великій сцені. Невелика відстань уможливує ускладнення гри — можна прошепотіти, зазірнути комусь у вічі, витримати німу паузу з певним виразом обличчя [1, с. 156].

Дослідженням використання новітніх засобів для оформлення театральних спектаклів та шоу-вистав на теренах України займаються О. Островерх, А. Попов, С. Триколенко.

В нашій статті розглянуто нові постановки, особливості режисерського трактування та художнього рішення, які ще не знайшли відображення у наукових дослідженнях.

Розпочнемо вистави на Малій сцені зі спектаклю, у якому, незважаючи на обмежений простір ігрової площини, задіяно принцип монументальності — масштабне проєкційне тло, численні декоративно-ігрові декораційні елементи мають свою послідовність розміщення. Постановка «Две дамочки в сторону севера» (2013) П. Нота на Малій сцені Театру на лівому березі Дніпра вирізняється, окрім монументальної композиції, суворим колоритом. Режисер-постановник та автор костюмів — Т. Трунова, художник-сценограф — О. Луньов. Основний задум постановки — рутина людського життя, яку найчастіше осмислюють лише в зрілому віці. Спроби вивратися «на свободу» іноді призводять до трагедії, проте декому вдається хоча б наприкінці свого життєвого шляху здобути омріяне. Проблема введена за межі певного середовища, вона позбавлена віку і статі — ролі двох немолодих жінок грають чоловіки середнього віку.

На початку вистави сценографія відкрита. Композиція чітко і конструктивно вибудована: геометрично розставлені меблі — крісла, стільці, столик, двоярусна етажерка, кілька приступок. Колорит сценобудови обмежений трьома кольорами — чорним, білим та червоним. Яскрава червона доріжка відокремлює простір переднього плану від заднього. Задник сцени двокольоровий: знизу — чорна смуга, зверху — біла. Допоміжна техніка відкрита, вона є своєрідним декораційним елементом. На білу смугу проєктується чорно-біле зображення вікон купе: дія відбувається в електропотязі. Коротка мізансцена, у якій герої втікають від поліції і, зрештою, таки потрапляють до відділення, анонсує подальший сюжет. Поступово стає зрозумілим, за що вони опинилися в поліції — через викрадення автобуса і спричинені численні аварії. На екрані — зображення перелітних птахів. Спогади героїнь поглиблюються — з'являється проєкція чайної церемонії, актори зникають за кулісами. Потім вони проходять через глядацький зал, обговорюючи хворобу своєї матері та похід у театр. Використання акторами глядацького простору посилює комунікативні зв'язки і нівелює межу гри. Комічні фрази оживлюють психологічно важкий сюжет: дві літні дами виконують останню волю своєї матері, з якою прожили все життя — поховати урну з її прахом в могилі свого батька, який помер багато років тому.

Вони докоряють собі, що вона померла в той вечір, коли їх не було поруч. Вони чергували біля її ліжка весь час, і лише один-єдиний вечір вирішили провести в театрі. Саме тоді мати й відійшла...

На екран виводять сцени з лікарні — відеозаписи інтер'єрів, зображення пацієнтів та медперсоналу. У чорно-білий запис додано яскраво-червоний колір. Лікарня перетворюється на пишній Бомбей — тепер «дамочки» дивляться індійський фільм. Символічний ряд наступних записів досить специфічний: коли сестри обговорюють смерть матері, з'являється конвеєр із хлібом, що згодом змінюється конвеєром з курчатами. Частину курчат скидають на окрему доріжку. Можливо, це асоціюється з героїнями — життя пройшло повз них, вони, як ці курчата, були викинуті із загального потоку, проживши разом з матір'ю у своєму, власному, світі. Сцена у крематорії — екран заливає червоний колір. На візочку виїжджає сірий порошок — прах матері. Тепер вони вирушають на північ, до Ам'єна. Знайти могилу батька їм непросто, адже вони не пам'ятають ні цвинтаря, на якому його поховано, ні місця могили. Єдиний орієнтир — три буки, посаджені у формі трикутника. Деякі мізансцени супроводжуються субтитрами, які пояснюють епізоди або завершують обірвані фрази. Мандрівка в Ам'єн непроста. Спочатку вони їдуть на потязі, але потім викрадають автобус — на ньому значно зручніше шукати цвинтар. Автобус формують ряди сидінь та широкі крісла. Пластика і музика підтримують відчуття руху. Жінки так давно не залишали свого містечка, що ніяк не можуть відірватися від думок про свій дім і магазинчик — багато діалогів зведені до єдиного запитання: «Чи замкнули вони двері?». Блукаючи цвинтарем, вони читають написи на могилах, сперечаючись між собою. На екрані проносяться похмурі чорно-білі хмари — атмосфера класичного фільму жахів. Однак нічого страшного на кладовищі не відбувається. Вони, так і не знайшовши могилу батька, їдуть перепочити до нічного клубу.

Опинившись на дискотеці, героїні саркастично обговорюють місцеву молодь. Дзеркальна куля пускає зайчики навсід, голосна музика дратує «дамочок», а дівчата, які «складаються тільки з ніг», викликають у них чорну заздрість [2, с. 21]. Окрім кулі, декораційним елементом, що формує образ клубу, є високі барні стільці, на які сідають «леді».

Нарешті, після довгих поневірянь цвинтарями, вони знаходять потрібний. Тут похований їхній батько. Його могила — макет, на якому встановлено три дерева, ті самі буки, які сестри пам'ятають з дитинства. На цей макет героїні висипають сіре конфетти — прах матері. Їхнє напруження зникає, вони вільні, адже виконали головний обов'язок свого життя.

Повертаючись додому на викраденому шістдесятимісному автобусі, сестри з'їжджають із траси і виснуть над прірвою. Цю сцену передано завдяки високим приступкам, на яких балансують актори. Один хибний рух — і вони загинуть. На екрані проносяться проекції картин з їхніх життів. Усі джерела освітлення згасають, залишається тільки блиск дзеркальної кулі. Безкінечні зорі, що блукають сценою та простором глядацької зали, є втіленням людських життів, які так само проходять у п'яті незнання і постійного пошуку своїх орбіт — свого місця в безмежному Всесвіті. Їх рятує поліція, що, нарешті, вистежила вкрадений автобус. Таким чином, фінал замикається із зав'язкою, усі пропущені моменти стають зрозумілі.

Ця постановка є свідченням того, що на малій сцені принцип камерного оформлення іноді може нівелюватися, натомість приходиться на допомогу монументальна композиція. Якщо таке рішення зумовлене режисерським ходом і виправдане розвитком дії, воно приводить до появи візуально цікавого, змістовно насиченого й потужного образу. Проте необхідно зважати і на особливості розташування глядацького простору — у разі відсутності розміщення може виникати дисонанс сприйняття: якщо на малій сцені глядачі перебувають у безпосередній близькості до акторів, варто уникати надмірної монументальності, оскільки вона вимагає дистанційного споглядання.

Наступні приклади становлять типові камерні постановки, у яких задіяне камерне трактування ігрового середовища. Поєднання натуралістичних і метафоричних складових формує особливу атмосферу, яка на малій сцені набуває певного змістовного заострення.

Серед вистав, де відсутнє розмежування ігрового майданчика та глядацького залу, варто згадати виставу Київської академічної майстерні театального мистецтва «Сузір'я» «Будинок на кордоні» (2014) режисера-постановника та автора сце-

нографії А. Романова. Драматургічна основа С. Мрожека осучаснена й адаптована до українських реалій. Глядачі споглядають дію з протилежних сторін від ігрового майданчика. За сюжетом будинок пересічної середньостатистичної родини стає полем дипломатичних інтриг, а потім — полем бою. Причина — його географічне положення: саме через нього за рішенням керівництва двох держав прокладено державний кордон. Театральний критик С. Стойко так охарактеризував осучаснення поданої проблематики: «За Мрожеком, так почався розділ Польщі напередодні Другої світової війни. За Романовим, так почалась «Кримська весна» [3]. Постановники проводять паралель із теперішнім політично-військовим конфліктом між Російською Федерацією та Україною — будинок стоїть на межі підвладної Україні території та анексованого Криму. Усі військові й чиновничі персонажі втілюють образи реальних постатей. Актори весь час задіюють глядачів, утягуючи їх у конфлікт: обшук особистих речей, розпитування про політичні погляди, приведення їх як свідків при допиті персонажів... Сценічне оформлення обмежене великим подіумом посередині, який трансформується то на стіл, то на ліжко, то на дві окремі барикади. Одним з найзнаковіших елементів оформлення цієї вистави є строката обмежувальна стрічка, яку актори спочатку натягують у межах ігрової площини, а потім поступово заплутують у неї і глядачів, даючи, таким чином, зрозуміти, що ніхто не може залишатися осторонь воєнних трагедій.

На прикладі цієї вистави простежуємо цікавий прийом розміщення глядацького простору відносно ігрового майданчика, адже споглядання дії з протилежних сторін завжди призводить до появи своєрідного протиставлення не лише антагоністичних персонажів, але й глядачів. У даному випадку глядачам було запропоновано стати повноправними учасниками спочатку дипломатичного, а потім і військового конфлікту. Величезну роль у розвитку окремих мізансцен відіграє імпровізація — актори задіюють глядачів для ведення діалогів, використовують їх для розміщення елементів декорації. Можна стверджувати, що саме тут найчіткіше виступає прийом акторсько-глядацької комунікації, адже без певної реакції глядачів на події у виставі розвиток дії майже неможливий. На відміну від інших постановок,

які часто пасивно привертають глядачів (звертаючись до глядацького залу, персонаж не чекає відповіді, а продовжує гру відповідно до своєї ролі). В аналізованій виставі глядачі виконують активну, а в певних мізансценах навіть головну роль.

Наступний приклад камерної постановки — вистава «Корабель зіштовхнувся з айсбергом» (2013) Центру мистецтв Новий український театр, створена за п'єсою «Раптом минулого літа» Т. Вільямса. Скандальна п'єса отримала сценічне втілення у двох київських театрах — у Київській академічній майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» та Центрі мистецтв Новий український театр. На сцені Нового українського театру виставу поставлено лише за цією новелою автора, на відміну від «Сузір'я», де спектакль зроблено за двома новелами. Режисер-постановник і сценограф — В. Кіно. Особливість режисерсько-художнього рішення виявлена в трактуванні образу місіс Вінебл у вигляді духовного канібала. Сюжет п'єси підіймає питання канібалізму в межах сучасного цивілізованого світу, розкриває зіткнення вад і чеснот. Натомість у виставі наголошено саме на психологічному, духовному канібалізмі, основним метафоричним образом якого є павук. Сценографія перед початком вистави відкрита: вибілені декорації та ультрафіолетова підсвітка відразу занурюють глядачів у атмосферу якоїсь ірреальності, фантастичності, абсурдності. Посередині сцени встановлена садова решітка, з двох боків від якої підвішені штори і ще кілька решіток. Усе довкола немов заповилене, закутане павутинням. На центральну решітку і стінку за нею виведено зображення квітки, що розквітає. За сюжетом, дія розпочинається в «Саду Себастьяна», де місіс Вінебл показує колекцію рослин свого сина доктору Цукровичу. Авторитетна дама не терпить жодних заперечень. Вона здатна здолати будь-який опір, знищивши опонента психологічно. Оповивши всіх довкола атмосферою залежності, ніби павутинням, вона смикає за ниточки своїх «маріонеток», коли і як їй заманеться. За її бажанням усе довкола починає оживати — додаткові джерела освітлення виривають потойбічні вибілені декорації в реальний світ. Живі люди вриваються в це завмерле царство, розбурхують його. Персонажі блукають сценою — то зіштовхуючись, то не помічаючи один одного. За шторою праворуч, — розміщений годинник, який перево-

дить Фоксхілл. У цій виставі роль управляючого маєтком потрактовано як чоловічу — замість міс Фоксхілл у п'єсі з'являється містер Фоксхілл, зовнішність якого доведена до гротеску великою чорною пов'язкою на оці. Угорі підвішене значного розміру світле пухнасте покривало, за яким приховані дрібні лампочки. Воно нагадує мох, яким поросла вся стеля зимового саду без господаря, проте, це радше, павутиння, у якому причаїлися кошмари минулого. Обгортки з такого ж матеріалу надіті на книжки і щоденники Себастьяна. Серед решіток, мов по лабіринту, пересуваються місіс Холлі і Джордж — вони то бажають зустрічі з місіс Вінебл, то навпаки, ховаються від неї. На передньому плані стоять вибілені куби, навколо яких постійно розігрують мізансцени герої: Кетрін намагається вирватися крізь загразоване вікно, місіс Холлі із сином повсякчас намагаються сісти подалі від доньки та поближче до багаті родички. Проекції змінюються, коли доктор Цукрович дізнається історію про спостереження Себастьяна за черепаками: тепер картинка розквіту змінюється нападком стерв'ятників на черепашок та їх пожиранням. Атмосфера трансформується завдяки перепадам освітлення: сцена залита мутно-червоними променями, при цьому зберігається ультрафіолетова підсвітка. Решітки нагадують страхітливі скелети, які виринають з п'тьми, ніби привиди на тлі заходу сонця. Крізь покривало на стелі світяться гірлянди лампочок, які також нагадують кістяк. Трактовка образу доктора Цукровича суттєво відрізняється від постановки театру «Сузір'я» — він із самого початку не довіряє словам своєї покровительки, сприймає їх, як булькотіння нещасної напівбожевільної багатійки, яку доводиться слухати, бо вона спонсорує його дослідження. Інколи він відверто з неї насміхається. Прибуття Кетрін провокує кілька внутрішніх конфліктів персонажів — вони змушені переглянути своє сприйняття світу. У цьому полягає ще один елемент гротеску ситуації: дівчина, офіційно визнана божевільною, міркує набагато тверезіше, аніж її нібито здорові родичі. Дівчина занадто здорова, щоб їх ненавидіти: «корабель зіштовхнувся з айсбергом, всі тонуть, але як можна ненавидіти ближнього, який теж тоне». Саме з тонучим «Титаніком» асоціюється ця родина: сильна, ніби моноліт, місіс Вінебл підкошена втраченою сина, хвора та знеможена; залежні від неї ро-

дичі «тонуть» разом з нею, лише Кетрін зберігає адекватне усвідомлення дійсності. Вона чітко пам'ятає жах, що супроводжував смерть Себастьяна, його не викоренили жодні ліки. Між Кетрін і доктором Цукровичем устанавлюється незрозумілий емоційний зв'язок, він змушує її підсвідомість розкрити не лише обставини трагедії минулого літа, але й передумови, що до неї призвели. Лікар постає перед Кетрін на тлі проекції виверження вулкана: він може стати її як рятувальником, так і вбивцею. Він убраний у біле, так само, як Себастьян. Саме так доктор Цукрович сподівається розбудити спогади Кетрін та змусити місис Вінебл визнати їх, усвідомити їх реальність та примиритися з ними. Розповідь дівчини супроводжують проекції абстрагованого поглинання, що втілюють пожирання злидарями тіла Себастьяна. Матір категорично відмовляється визнати розповідь племінниці, але доктор вірить у неї. Сцена потопає в пітьмі, лише викривлений «скелет» з лампочок височить над сценою, ніби величезний хижий павук. Злидарі — це метафора її власних вад, переданих сину; цілком можна вважати, що вона сама «пожерла» його особистість, підштовхнувши до загибелі.

Своєрідність трактування сюжету вможливила створення цікавого, емоційно насиченого спектаклю, у якому, мов нитки павутиння, переплетені людські долі. Сценографічне рішення відтворило основні образи, посилило увагу до певних кульмінаційних поворотів сюжету.

Аналіз сценографічних рішень дає підстави стверджувати про вплив режисерського трактування сюжету на концепцію декоративного оформлення. Часткову метафоризацію декорацій на тлі загального ілюстративного рішення сценографи використовують для оформлення спектаклів різноманітного репертуару на сценах різних типів. Порівнюючи ступінь застосування знакових елементів різних вистав, можна визначити основні параметри використання метафоричних модулів. Велика кількість символіки зосереджена і в оформленні конструктивних дієвих елементів, однак серед багатьох вистав додаткові модульні деталі відділені від загальних декорацій. Зо-

крема, варто зауважити, що у виставах великої сцени місцем зосередження метафоричних модулів часто є верхня площина сцени, яка для акторської гри безпосередньо не задіяна, проте концентрує значну увагу глядачів з огляду на розміщення в просторі.

1. Триколенко С. Метафоризація камерного сценічного середовища Олексія Кужельного / С. Триколенко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — 2013. — № 15. — С. 156—160.
2. Триколенко С. Обережно! Дамочки за кермом! / С. Триколенко // Мистецькі грані. — 2014. — № 4. — С. 20—21.
3. Стойко С. «Будинок на кордоні»: вистава-виклик без антракту і поклону / С. Стойко // Арт-місто. — 2015. — Електронний ресурс. Режим доступу до ресурсу: <http://artmisto.net/2015/02/07/budinok-na-kordoni-vistava-viklik-bez-antraktu-i-poklonu/>.

Sofia Trykolenko

THE PECULIARITIES OF CHAMBER SPACE DECORATION

The article devoted to the performances made for chamber scenes with different gaming space planning. Examples show performances on the small stage theater on the left bank of the Dnieper, Kiev Academic Theatre Arts Workshop «The Suziria», and New Art Center Ukrainian House. More attention is paid to the peculiarities of artistic concepts — their semantic-symbolic visual correctly interpreting. The technical elements of scenography, with which achieved the desired shaped effect have been analyzed.

Keywords: performance, set design, symbolism, artistic decision.

София Триколенко

ОСОБЕННОСТИ ДЕКОРАТИВНОГО ОФОРМЛЕНИЯ КАМЕРНОГО ПРОСТРАНСТВА

В статье рассматриваются спектакли, воплощенные на камерных сценах с применением различной планировки игрового пространства. Приводятся примеры постановок на малой сцене Театра на левом берегу Днепра, Киевской академической мастерской театрального искусства «Созвездие», Центра искусств Новый украинский театр. Большое внимание уделено особенностям художественных концепций — их знаково-символической визуальной трактовке. Проанализированы технические элементы сценографии, с помощью которых достигается нужный образный эффект.

Ключевые слова: спектакль, сценография, символика, художественное решение.