

УДК 792.071.2.027(477–25)

ВОЛОДИМИР КАРАШЕВСЬКИЙ. СЦЕНОГРАФІЧНІ «КОСМОСИ» ТА ФАКТУРИ

Лілія Бевзюк-Волошина

У статті досліджено сучасну сценографію України на прикладі одного з найвиразніших її представників – Володимира Карашевського. Авторка намагається відповісти на питання: як вибудовується візуальна образність спектаклю, як фактура декорації впливає на сприйняття глядачів. Водночас фіксація і аналіз сучасних вистав створює базу для подальших історичних досліджень.

Ключові слова: театр, сценограф, фактура, космос, візуальна образність вистави.

В статье исследуется современная сценография Украины на примере одного из самых выразительных ее представителей – Владимира Карашевского. Автор пытается ответить на вопросы: как выстраивается визуальная образность спектакля, как фактура декорации влияет на зрительское восприятие. В то же время фиксация и анализ современных представлений создает базу для дальнейших исторических исследований.

Ключевые слова: театр, сценограф, фактура, космос, визуальная образность спектакля.

The article is devoted to the analysis of modern scenography of Ukraine by way of example of one of the most expressive its representatives – Volodymyr Karashevskiy. The author tries to answer the question how the visual imagery of the play is formed and how the texture of the decoration influence the viewer perception. However, fixation and analysis of modern plays creates the basis for further historical investigations.

Keywords: theater, stage designer, texture, space, visual imagery of the play.

Створити завершений портрет художника, який нині працює і розвивається у своїй майстерності, досить складно. У статті розглядаються знакові спектаклі сценографа Володимира Карашевського останнього десятиліття. Вивчення питання є актуальним, оскільки охоплює аналіз вистав і фіксує сучасні процеси українського театру. Об'єктом дослідження цієї статті є візуальна образність вистави, важливість фактури і «космосів», предметом – творчість художника В. Карашевського в сучасному українському театрі. Метою дослідження є фіксація та аналіз вистав сценографа для того, щоб подати картину сучасної сценографії України. Окреслена мета передбачає виконання таких завдань: з'ясувати витoki та особливості творчості В. Карашевського; простежити тенденції сценографії в сучасному театрі.

В. Карашевський належить до найстарших учнів концептуально-філософської «школи» Даниїла Лідера (1917–2002) – видатного сценографа України. Свій творчий шлях він починав у Росії, пізніше працював у Київському театрі оперети, а з 1965 року – головним художником Київського академічного українського драматичного театру ім. І. Франка. У 1975 році полишив цю посаду й повернувся лише 1980 року

на запрошення нового керманіча театру Сергія Данченка, з яким поставив свої легендарні вистави: «Дядя Ваня» А. Чехова (1980), «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта (1983), «Тев'є-Тевель» Г. Горіна за Шолом-Алейхемом (1989).

У 1973–1980 роках Д. Лідер викладав у Київському художньому інституті (нині – Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури) на факультеті театрального-декоративного мистецтва (тепер існує окрема кафедра сценографії та екранних мистецтв факультету образотворчого мистецтва). У 1970–1980-х роках також вів творчі лабораторії при Українському театральному товаристві. Від 1994 року – професор кафедри живопису і композиції Української академії мистецтв.

Найстарші учні Д. Лідера посідають провідне місце в сучасній сценографії України. Усі вони сповідують принципи дієвої сценографії, для якої простір є частиною гри акторів. Серед них варто згадати Ігоря Несміянова, який сьогодні реалізує вистави на Новій сцені Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки; Андрія Александровича-Дочевського, головного художника Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка; Марію Левитську, яка,

окрім оперних вистав, працює з режисером Ю. Рєзніковичем і над драматичними спектаклями на Великій сцені театру ім. Лесі Українки; Сергія Маслобойщикова з виставами на сцені театру ім. І. Франка та ін. Творчість названих художників заслуговує окремого розгляду й аналізу, адже попри належність до «школи» вони дуже різні. Окрему нішу серед них створив художник В. Карашевський.

Сценограф В. Карашевський розпочав свою творчу діяльність наприкінці 70-х років ХХ ст. З 1996 року – головний художник Експериментальної лабораторії Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса, з 2010 року – головний художник Молодого театру. У його роботах виокремлюють напрями «космоси»: «дерев'яний», «металевий» і «тканинний». Насамперед важлива не різниця фактур, а усвідомлення світу як космосу. Мислячи категоріями «великий світ» (макрокосм – Всесвіт) і «малий світ» (мікрокосм – людина), художник певною мірою поєднує платонівське вчення (простежується зв'язок людини та ідеї) з принципами теософії. Світ речей перебуває в русі, гине і знову народжується, а світ ідей залишається завжди живим. Наївність і певна дитячість у його роботах свідчать про прагнення створювати світлі образи, сповідувати ідею добра.

Сценографія В. Карашевського умовно вертикально спрямована, тягнеться вгору, до невідомого, ірраціонального та не пояснюваного. Намагаючись торкнутися зірок, художник утілює політ поезії, для якої приземлення недопустиме. Для його творчості, як і для його вчителя Д. Лідера, важливий екологічний фактор: Природа – краса Всесвіту.

Окрім Д. Лідера, варто зазначити вплив Московського театру драми та комедії на Таганці: практики Є. Вахтангова, Б. Брехта, Вс. Мейєрхольда, творчий тандем сценографа Д. Боровського та режисера Ю. Любимова. Д. Боровський поєднував сценічну умовність із правдою життя. Реальні побутові речі ставали елементами сценографії, ігрове життя яких він називав «атракціоном».

В. Карашевський велику увагу приділяє артефакту. Дослідниця його робіт О. Ковальчук зауважувала: «Головний елемент його пластики – реальна річ, взята з реального життя» [3, с. 775]. Знайдений археологічним методом артефакт він приносить у світ вистави. До звичної класифікації видів театрального часу: сценічний час (прожитий глядачем протягом вистави) та позасценічний (час драматичних подій), В. Карашевський додає надсценічний (історичний) час. До третього часопростору (хронотопу – за термінологією Михайла Бахтіна [1]) належить певна використана річ-експонат, справжній артефакт. Таким чином, у гру вступає не просто бутафорна річ, а реальна зі своєю історією. І від того, як вона взаємодіє з іншими компонентами у виставі, утворюються нові знаки. На сцені музейний артефакт «театралізується», залучається в систему гри, переносаючи із собою проблеми минулого.

«Дерев'яний космос» – космос теплої фактури; Дерево життя, дерево роду. І водночас – простір сильних характерів та внутрішніх конфліктів.

Сценографічна ідея роботи із циклу В. Карашевського «Дерев'яний космос» – вистави «Талан» за М. Старицьким (Київський академічний Молодий театр, реж. М. Яремків, 2010 р.) – спочатку була апробована в Центрі імені Леся Курбаса. Багато-разова акція «Перехрестя» була не зовсім перформансом, оскільки мала сюжетну лінію. Уже визначення її жанру – «просторова дерев'яна акція» – свідчить про важливість фактури. Підвішені дошки на білих мотузках, величезна гора стружки й троє дверей замість задника. Біло-пастельні відтінки й дві людини в білому простому одязі. Чоловік і жінка ніби вперше з'являються на Землі, входячи в дерев'яні двері. Це уособлення Адама і Єви і водночас будь-якої жінки й будь-якого чоловіка на Землі – усіх в обличчі двох. Є живе дерево і дерево, що перетворюється на остружок, як і тіло людини на попіл. Є певні моменти, акцентовані дошками, що розвішані по сцені, але їх не можна визначити як мізансцени. Двоє людей ходять дерев'яними доріжками, шукаючи життєві шляхи і прагнучи творити.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Для цього в них був дерев'яний верстат, за допомогою якого можна створити різноманітні дерев'яні вироби. Також є дерев'яний молоток, дерев'яна ступа, дерев'яна ложка, дерев'яна ікона. І якщо вони заплутаються у своїх думках, то блукатимуть серед дерев'яних дощок, ніби в лісі.

Дерево тут – символ родючості, символ землі, воно осмислюється як знак нашого коріння. Дерево тягнеться до неба, до сонця, яке зігриває. Хитаються як маятники дошки, нагадуючи про час. Дощка може стати стіною – перепорою у спілкуванні, за нею можна сховатися, вона може перетворитися на стелю, під якою можна врятуватися від дощу чи снігу. Дощка – ліжко, на якому можна просто спати або пізнати кохання. Дощка – це ніби кінь, на якому можна втекти від реальності, чи трибуна, де виголошуються маніфести. Дощка може бути не тільки гойдалкою-забавкою, але й гойдалкою життя, від рухів якої залежать подальші людські долі. Дощка, як терези, на яких вирішується значимість і відповідальність тих чи інших питань. Дощка – ніби труна, у якій закінчується життя людини, останнє, що бачить людина вже незрячим поглядом. Тирса – як аналог піску, як попіл. Замість уявної дитини акторка насипає у фартух тирсу, немов візуалізуючи біблійську істину: «З попелу ти народився, у попіл і повернешся». Усі людські тіла – попіл. Водночас тирса – це насіння плоду людського, з якого виросте нове життя.

Повернімося до п'єси «Талан», присвяченої М. Заньковецькій, корифею українського театру, яка стала прототипом головної героїні і яка свого часу зіграла цю роль. Дія п'єси відбувається в театрі і стосується як творчості, так і буденного життя акторів. Зовнішнє і внутрішнє життя творчих людей розгортається на тлі любовної історії (трагедії) головної героїні Лучицької. Звісно, ця історія, хоча й дещо загострено, може нагадати приватне життя М. Заньковецької і М. Садовського. До любовних страждань головної героїні додаються театральні закулісні інтриги, сварки та заздрість.

У виставі Молодого театру дошки, що звисали позаду порожньої сцени, імітували приміщення театру. Вони висіли хаотич-

но, час від часу їх поправляли, підбивали молотком, монтували з них декорації для спектаклю, який мав розіграватися за сюжетом п'єси. Дерев'яний поміст, що стояв посередині порожньої сцени, уособлював театральний кін. Фактура необробленого дерева апелювала до деталей майбутньої декорації для «вистави у виставі» і водночас до чистоти головної героїні – Лучицької (Н. Васько). Незважаючи на професію актриси, де все несправжнє, вона прагнула в реальному житті бути щирою. Театр – один бік її життя, а кохання до Антона Квітки – другий, які поєднувалися і перепліталися. Тому театральний кін – «сцена на сцені» – водночас виконував функцію любовного ложа.

Ефект «театру в театрі» у цій виставі вирішувався і за допомогою театру тіней. Глядачам відкривався закулісний світ. За умовною театральною білою завесою, що з'являлася на сцені, трупа Лучицької грала «Лісову пісню» Лесі Українки, а глядачі в залі спостерігали і сприймали дійство за допомогою тіней. Можна було уявити гру пані Квятковської (О. Швець), якій майже не аплодували, і Лучицької (Н. Васько), яку весь час викликали, відчуті штучність першої і правдивість другої. Коли Лучицька після проникливого монологу розводила руки, то її силует нагадував Христа, а тінь від перехрещених дощок посилювала цей образ. Акцентована асоціація – театр – життєвий хрест Лучицької. На авансцені (для акторів трупи Лучицької – за кулісами) розгорталося своє життя: заздрощі, ревності, розбещеність, сварки.

У другій дії ці дошки утворювали високий тин, який відгороджував Лучицьку від справжнього (приватного) життя, ставав ґратами думок. Театр – її в'язниця, заради нього вона поступилася особистим життям. Водночас такий простір утворював характерну атмосферу тогочасних вистав за українською драматургією, сюжети яких часто були про село, наймитів та бідних людей.

Біль від втрати коханого чоловіка призвів до смерті. Коли Антон Квітка (М. Дробот) виганяв Лучицьку геть, дошки з гуркотом падали на підлогу, підминаючи й Ан-

тона. Щось тріснуло, надломилось в них обох, що вже ніколи не склеїти, не врятувати. Цей фінальний акцент відтворювався візуально і звуком. Дерев'яний поміст, що уособлював театральний кін і сімейне ложе, у фіналі перетворювався на ешафот, куди підіймалася Лучицька, щоб померти. Він, урешті-решт, ставав її домовиною. Неможливо жити повноцінним життям, втративши одну складову, неможливо замінити її іншою. Як на початку життя, так і в кінці людина залишалася самотньою («З попелу ти народився, у попіл і повернешся»).

Другий напрям, що вирізняється у творчості В. Карашевського, – «Металевий космос» – космос холоду і самотності, незахищеності й залізних дверей соціальної верхівки, які зачинені для простого народу.

У виставі «Рядові» за О. Дударевим (реж. А. Ситник, Черкаський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка, 1984 р.) не вперше, але дуже показово простежувалося використання саме металевої фактури. Залізне полотно, що підібрали на звалищі металобрухту (автентичне походження важливе як музейний артефакт), підіймалося на штанкетах і зависало вгорі. Гуркіт від його пересування посилював нагнітання тривоги. На підлозі було розсипано пісок, на який час від часу сипався новий, що створювало образ плинності часу. Вода, у якій плавали польові квіти, надавала холодно-залізного відблиску на обличчях акторів.

У спектаклі «Четверта сестра» за Я. Гловацьким (реж. С. Мойсеєв, Київський академічний Молодий театр, 2007 р.) теж стверджувався металевий напрям. Сама п'єса – це сучасне «продовження» «Трьох сестер» А. Чехова. У постмодерністській версії дівчата нарешті живуть у Москві, але тепер вони прагнуть до Америки в надії врятуватися від духовної порожнечі «нової» Москви, зовсім не тієї, куди поспішали чеховські сестри. Тепер це страшне місто відлякує своєю жорстокістю й безперспективністю. Тут мешкають сестри Катя, Таня, Віра та їхня нова «четверта сестра» Коля.

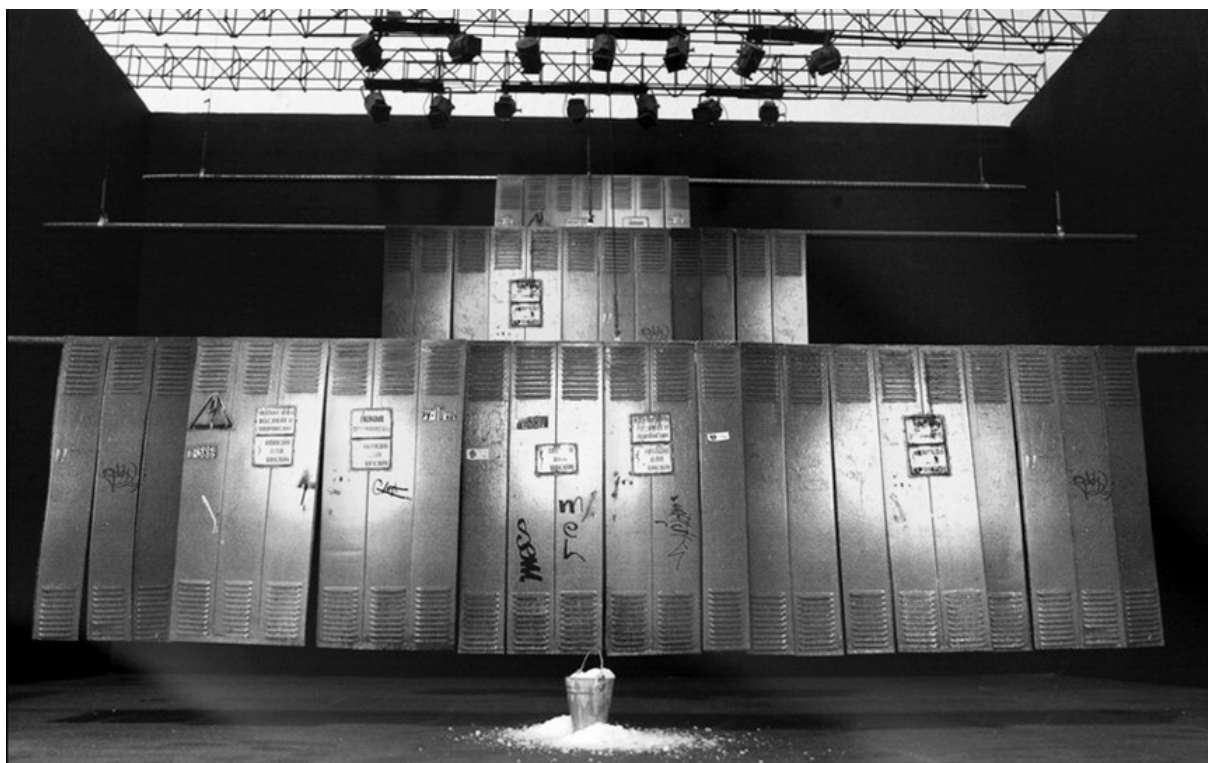
Москва вимальовується не за допомогою гарної архітектури й дизайну квар-

тири, де проживають сестри. Сценограф В. Карашевський знаходить оригінальне вирішення, використовуючи для відтворення атмосфери й обставин життя цих людей різноманітні конфігурації дверцят від трансформаторних будок. Іноді вони постають рівною стіною, створюючи ілюзію дому з рухливими стінами, що от-от можуть розвалитися. У них утворюються шпарини, куди можна зазирнути і спостерігати за всім, що відбувається всередині. У якійсь щілині проступає абрис шафи для речей або ж трансформаторні дошки приймають форму мавзолею, нагадують про римські військові обладунки чи створюють залізний коридор – символ тоталітаризму. Усе узагальнює в собі жорсткий образ безжалісного міста, у якому важко і небезпечно перебувати – раптом вибухне. Написи «Під напругою!» сповіщають про конкретну загрозу – не лише фізичну, але й духовну. Люди настільки збентежені, знервовані, самотні, що, здається, в одну мить вони можуть зірватися на свару, почати пиячити, жебракувати. У кожному маленькому мікрокосмі героїв цієї вистави сконцентрована така вибухова сила, що може дійти до нульової точки відліку – анігіляції, зламати-ся, самознищитися.

Уже сама металева фактура, використана В. Карашевським у виставі «Четверта сестра», створює атмосферу холоду, а з іншого боку – нагадує про залізну витримку цих нещасних, забутих Богом людей. Окремі решітки, що звисають із колосників, можна легко зняти, вони рухливі та багатofункціональні. Коля (С. Бжезінський) використовує їх як дзеркало для Тані (Р. Зюбіна). А бандит Костя (К. Бін), готуючись до смерті, вибудовує з них собі труну. На одній із цих залізних площин виносять померлу дружину з квартири Петровича. Катя (І. Вітовська) у п'яній істеричі від остогидлого життя надягає відро на голову і б'ється об залізні стіни – асоціативно виникає образ Дон Кіхота, який марно боровся з вітраками.

Трансформатори доповнюють побутові деталі. Залізна пічка на кухні ховає в собі книжки, адже нею для прямого призначення – приготування їжі – ніхто не користується. Та й про читання книжок у цьому домі

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ



Декорація до п'єси «Четверта сестра» за Я. Гловацьким
(режисер С. Мойсеев, Київський академічний Молодий театр, 2007 р.)

трохи забули. Дівчата говорять цитатами з Достоєвського, розповідають про картину Шагала, але здається, що це вони знали в якомусь іншому житті (у чеховському). Тому так істерично кидається до цих книжок Віра. Тепер, коли вже все зіпсовано, у неї залишається єдине бажання – читати. Книжки, які містяться в духовці під ризиком спалахнути, раптом стають дуже потрібними Вірі. У виставі постійно підкреслюється тема втечі від життя. Героїні вистави прагнуть сховатися будь-де: чи в коробці, як Таня, чи в холодильнику або під ковдрою, як Катя, чи між сторінками книжок, як Віра.

Під мідними відрами батько-алкоголік (С. Боклан) шукає пляшку горілки, що нагадує гру в наперстки. На відрах він розставляє пляшки і пиячить з Акуліною (В. Авдеєнко). Іноді відра замінюють стільці, яких у цій квартирі просто немає. На них сідають, щоб почистити картоплю, почитати книжку, Тетяна, як на п'єдесталі, виконує на такому відрі танцювальні рухи. На одному з відер Соня Оніщенко, трансформована з Колі «четверта сестра» (С. Бжезінський), розповідає перед камерами про вигадане життя московської проститутки. Світло на

сцені постійно створює ілюзію напівтемряви, царство сутінків, куди рідко заглядає сонце. У яскравому світлі проступає хіба що примарне життя в далекій Америці, до якої так прагнуть потрапити наші герої. А в темній Москві можна лише запалити маленькі бенгальські вогники надії.

Суттєвий елемент сценографії – залізне пружинне ліжко посеред кімнати, на якому Петрович напивається разом з Акуліною Іванівною, незважаючи на те що поруч лежить тіло його дружини-покійниці. На ліжку Віра фантазує про щасливе дитинство своєї майбутньої дитинки, на це ліжко лягає п'яна Катя, щоб сховатися під ковдрою від світу, на ньому Таня мріє про кар'єру танцівниці. Саме верхи на ліжку, лише заради тілесної втіхи, до квартири вривається політик Юрій Алексеїч (О. Галафутник), коханець Вірочки. На ліжко кладуть мертвого Костю. І на нього ж знову звалюється Петрович, щоб відіспатися після п'ятики. У кінці вистави, коли в цій квартирі вже не залишається навіть стін, самотнє ліжко виглядає як остов скелета жахливого життя героїв. А можливо, воно мовчазно, як пастка, чекає на нових власників.

ЛІЛІЯ БЕВЗЮК-ВОЛОШИНА. ВОЛОДИМИР КАРАШЕВСЬКИЙ...

Наприкінці вистави для того, щоб відтворити постріли, якими немовля, начебто народжене Вірою, перестріляло всіх героїв, металеві трансформатори падають на сцену. Падає залізна стіна, адже всі, хто за нею ховалися, вже просто не взмозі жити далі.

Сценографічний модуль розкриває внутрішній стан незахищеності героїв, їхнього соціального і морального зубожіння. Постійна пересторога вибуху, постійне нагнітання і страх перед завтрашнім днем підкреслюються візуальним образом вистави.

Наступний напрям творчості В. Карашевського позначаємо як «Тканинний космос» – космос поезії, курортів, ніжності та краси життя. Здебільшого він використовується митцем для підсилення тем рухливої зміни життєвих позицій, тем осмислення творчості та творчої особистості.

У виставі «**Лев і Левиця**» за І. Коваль (реж. С. Мойсеєв, Київський академічний Молодий театр, 2002 р., Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2007 р.) розхитування над сценою срібної кулі голосно розсікає повітря, наче маятник відтворює плин часу. Цей звук не просто вплинув на фонічний ряд, а й надихнув композитора Юрія Шевченка на головну музичну тему вистави, пронизливу та щемливу.

Головні ролі виконували Б. Ступка (Лев Толстой) та П. Лазова (Соня Толстая). Історію відтворено з кінця, від знищення сімейного життя до вінчання Соні та Льовушки, де відкриваються таємниці цієї пари. Безмежний всесвіт ідей великого генія унаочнено в срібній кулі із сотні маленьких дзеркалець, які асоціюються з творчістю письменника, вигаданими світами, калейдоскопом життя. Коли герой крутить цю кулю, виникає враження, ніби він володіє всім світом. Лев – Б. Ступка – віддзеркалює промінь світла від кулі просто на глядача так само, як письменник відображає життя на папері. Відома фраза-заголовок статті В. Леніна – «Лев Толстой як дзеркало революції» (1908) – ніби маніфестувалася й стала візуальним еквівалентом.

У просторі є ще два дзеркала – дзеркало сцени та дзеркало-трюмо, завішене чор-

ною тканиною, що символізує присутність смерті. Дзеркало-трюмо й справді згодом перетворюється на труну, у яку лягає Лев Миколайович. Решту сценографії вирішено завдяки тканинній фактурі. Чорна завіса відділяє від глядача прихований (інтимний) космос позаду, зроблений зі срібної тканини. Творчий скарб, доробок письменника, який він народжував кров'ю та потом, щоб нарешті його голову вкрили срібні конфеті-лаври. У фіналі чорна завіса зникає, залишається тільки срібний космос, а Соня з Льовушкою у срібному одязі (схожі на космонавтів) прямують у вічне життя. У загальному вирішенні сценографії увагу зацентровано на бутафорських складових: срібна куля, сріблястий одяг, сріблястий «тканинний» космос. Звісно, важливе значення й самого срібла: срібна нитка, що пов'язує душу й тіло, срібне свічення як езотеричний провідник між реальним і сакральним світами, срібний вік, до якого належає письменник.

«Тканинний космос» простежується ще в одній виставі. У центрі спектаклю «**Сентиментальний круїз**» Т. Койдули (реж. П. Ільченко, Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2004 р.) – розмова священика (В. Нечипоренко) з невидимим Богом. В основу драми покладено притчу про те, що хороша людина не може вбити іншу, навіть якщо та є уособленням зла. Бог сам має покарати зло. Таке випробування священика витримав: у результаті він убив себе і за такий вчинок Бог винагородив його, повернувши найкращого друга – собаку, а злих героїв відправив у пекло. На сцені цим пеклом слугує оркестрова яма, куди герої повільно спускаються, не зробивши, утім, жодних висновків щодо свого життя. Білий простір сцени постійно змінюється за допомогою світла, стає то синім, то червоним, то ультрафіолетовим. Вітрила, що спускаються з неба, як хмари небесні, що сповіщають про прихід Бога, як вітрила корабля, на якому відбувається дія п'єси, як гойдалка, як стіл, як ліжко. Світ збудований з небес Божих. «Віруй і дій» – нагадує голос Бога. Проте актори не завжди опановують такий простір, іноді вони наштовхуються на елементи або вчасно

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ



Макет художнього оформлення вистави «Лев і Левиця» за І. Коваль (режисер С. Мойсеєв, Київський академічний Молодий театр, 2002 р., Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка)

не відходять і спуск «небесних хмар» може вдарити через необережність.

Символічність витримано й у костюмах (художник костюмів – Н. Рудюк). Спочатку на кораблі всі члени сім'ї в білому одязі (чистенькі), на протигагу чорному вбранню священика. Коли кожен розповідає свою біографію, яка виявляється доволі непривабливою, одяг поступово змінюється на чорний, наприклад, сукня Лізи (І. Мельник). Раптом помічаєш, що вона вже не біла, а чорна і тільки прикрита білою шаллю. Однак брудні плями вже видно, їх не замаскуєш. Її чоловік Карл (О. Зубков) уже не в білосніжному костюмі, як на початку, а в чорній футболці, що накриває білі штани. Своєю брехнею і гріховністю всіх перевершує матуся Олена (І. Дорошенко) – її одяг повністю стає чорним, навіть очі вона закриває чорними окулярами, щоб ніхто раптом не зазирнув їй у душу. Лише батько сімейства Ян (Б. Бенюк) залишається в білому. Проте це не означає, що він «святий», він, віртуозно маскуючись, до кінця ретельно оберігає таємницю. Образ Яна виступає найбільшою протигагою головному герою.

Саме через гострі слова Яна священик доходить висновку, що покарати може лише Бог, лише він дарує і забирає життя і більше ніхто не має такого права. Не в змозі змінити цей світ священик убиває себе. Сцена вбивства освітлена червоним променем, що символізує кров. Однак далі вітрила стають знову білосніжними, тобто всі перешкоди зникають, настає світле майбутнє, осяяне чистим порожнім простором.

Окрім зазначених «космосів» і фактур, сценограф демонструє звернення до відеопроєкції, наприклад, у виставах Київського академічного Молодого театру «Любовні листи до Сталіна» Х. Майорги (реж. С. Мойсеєв, 2012 р.) та «Загадкові варіації» Е.-Е. Шмітта (реж. А. Білоус, 2013 р.). Проте все одно медіа відіграє у його роботах вторинну роль, головним залишається предметний візуальний образ вистави.

У виставі **«Любовні листи до Сталіна»** сцена по діагоналі поділена рядом банерів на два трикутники. Один трикутник, унаочнюючи підсвідомість письменника, залиється невидимим для глядача, чорним. Туди ніхто не потрапляє, там мешкає диявол

Сталін (І. Щербак), про якого писав Михайло Булгаков (Ю. Розстальний). З чорної підсвідомості автора виринає диктатор з вибіленим обличчям, звідти приходить Сталін з булгаковських марень. Другий, видимий трикутник, – життєвий простір письменника, його квартира, де стоїть письмовий стіл з паперами, друкарською машинкою, чорнильним пером і книжками. З іншого боку – стіна, це кордон, який не можуть перетнути Булгаков з дружиною, щоб залишити Радянський Союз.

На сім білих банерів проектується зображення (відеодизайн А. Пасікової). Ще до початку вистави, коли глядачі тільки займали місця в залі, на банерах блимали фотографії Сталіна, Булгакова та його дружини. Немов хтось перегортає зображення невидимою рукою, змішуючи долі як колоду карт. Відкрита заявка дає глядачу одразу відчуті ритм, колір і тему вистави.

З'являється зображення московського Кремля на червоному тлі. І лише один банер залишається білим, ніби білий аркуш для майбутнього твору письменника. Прагнучи допомогти чоловікові, дружина (Р. Зюбіна) починає говорити як Сталін, говорити за Сталіна, щоб Булгаков краще міг уявити собі вождя. Вона, віддаючись шаленому ритмові лезгинки, майже перевтілюється в Сталіна, а на банерах у цей час з'являється зображення грузинських танцівників. Коли Булгаков сідає писати чергового листа Сталіну, на банері виникає зображення його рук, яке в реальному часі по ходу дії знімає розташована вгорі камера. Страждання митця виявляються в тремтінні пальців, які невпевнено тримають ручку, що укрупнено показано на відеозображенні.

Сталін приходив до Булгакова, був його маренням, думками, суперечкою із самим собою, божевіллям, жорстоким натхненням... На банери проектувалася пляма від чорнил, а потім Сталін ставав ногою на стіл Булгакова і топтав білий аркуш письменника. На банері – величезний відбиток підошви: письменника знищили так само просто, як і його творіння.

Іноді на банери проектуються тексти документів, сторінка рукопису його п'єси, яку на сцені хоче прочитати та зрозуміти дру-

жина Булгакова. Демонструється карта Європи, куди Сталін так ніколи й не випустив митця. Остання промова Сталіна про те, що Булгаков як письменник може відбутися лише в Росії і тільки за існуючих умов, підкріплюється, як і на початку вистави, миготінням тих самих фотографій. Народжується певна циклічність ситуації – диктатор, письменник та його дружина були разом в одну епоху, в один час, отже, в історії вони також стоять поруч.

Візуальний образ вистави, підсилений відеопроєкцією, передає психологічне напруження головного героя, роздвоєність його душі та водночас створює конкретні образи Кремля, лезгинки, чистого аркуша, які хвилювали Булгакова.

Білий простір кімнати в **«Загадкових варіаціях»** доповнено рухомим дахом, що підіймається та опускається, нагадуючи вітрила справжнього корабля та крила птаха. На цей дах з екранів транслюється відеозображення моря, що разом зі звуковим відтворенням хвиль відсилає глядача до берегів Норвегії. Так унаочнюється острів, де мешкає самотній відомий письменник Абель Знорко (С. Боклан). Сюди потрапляє Ерік Ларсен (О. Вертинський), щоб розповісти йому історію про свою дружину. З'ясувалося що його дружина любила двох – власного чоловіка і Знорка – епістолярного чоловіка. Недарма жанр вистави визначено як «дуель» – два чоловіки з'ясовують кому насправді належала ця жінка. Ларсен, урешті-решт, зізнається, що померла вона вже давно, а це він листувався зі Знорком останні роки, намагаючись таким чином врятувати пам'ять про неї.

У фіналі вистави з проєкції виринає жіночий образ-тінь тієї, про яку йшлося в розмові двох люблячих її чоловіків. Образ конкретного норвезького острова виростає до метафоричного позначення людини у Всесвіті. Всесвітній Океан народжує людину, як краплину у хвилі, а потім так само змітає її образ, розчиняючи у світовому потоці. Чоловіки прощаються і обіцяють продовжувати писати один одному.

Окрім роботи на традиційній театральній сцені-коробці, В. Карашевський займався різними експериментами з простором. Уже

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

на четвертому курсі інституту Карашевський-студент розкрив свої космічні погляди на світ. Макет до шекспірівського «Король Ліра» (1978) задумував виставу просто неба, на піску. Експерименти продовжувалися в архітектурній пам'ятці «Золоті ворота», де з режисером С. Проскурнею вони зіграли виставу «Камо» О. Левади (1986). Важливим етапом творчості В. Карашевського була його співпраця з режисером Д. Лазорком. Саме тоді сценограф отримав можливість постановки однієї п'єси в трьох різних просторах. Кожна з вистав «Настасія Філіппівна» за Ф. Достоєвським та А. Вайдою в інсценізації О. Ірванця та «Чайка» А. Чехова були зіграні тричі в різних локаціях. Фестивальним експериментом, що ніколи не був показаний в Україні, була також вистава «Яго» за «Отелло» В. Шекспіра, де з режисером В. Малаховим вони оселили героїв у басейні.

В. Карашевський почав займатися перформансом, щоб перевірити свій задум, який пізніше знаходив розвиток у виставі. Часто саме така форма була єдиною мож-

ливістю для втілення власних ідей, а іноді й для відпочинку. «Для мене перформанс – як налаштування на сценографію до певної вистави. <...> конкретно, цілеспрямовано я перформансами не займаюсь. Це просто привід, так би мовити, висловитися», – зазначає сценограф [2, с. 55]. У перформансах він самостійно займається режисурою, реалізуючи свій «театр художника».

В. Карашевський – унікальний художник з особливим ставленням до фактури, яка створює декораційні «космоси» і народжує атмосферу кожної вистави та окремої ситуації, переданої автором і режисером. Дієва сценографія дає можливість акторам по-різному обігрувати простір, включаючи окремі елементи в гру. Сценограф думає про категорії часу, самовдосконалення особистості та свідомості – саме це формує візуальні образи його вистав. Творчість В. Карашевського свідчить про прагнення розвитку і покращення невлаштованого світу. Передача космічності Всесвіту через життя окремої людини народжує монументальні за задумом простори.

Джерела та література

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – Москва : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
2. Володимир Карашевський. Ігри в сучасному просторі / розмовляла Бевзюк-Волошина Лілія // Аркадія. – 2011. – № 1. – С. 49–55.

3. Ковальчук О. Художники українського театру 1950-х – 1980-х років: образні пошуки у часовому контексті / Олена Ковальчук // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. – Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ, 2006. – С. 695–783.

4. Островерх О. Б. Щеплення Лідером, або Досвід конфліктного монтажу // Мистецькі обрії : Альманах. – 2000. – № 2. – С. 309–315.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of modern Ukrainian scenography by way of example of works of Ukrainian stage designer Volodymyr Karashevskyi. The main tendencies of visual imagery of the artist for the last twenty years are considered. The aim of the paper is to fix and analyze the performances in order to describe the peculiarities of modern Ukrainian scenography.

We have distinguished such directions-spaces in his works as *wooden*, *tissue* and *iron*. First of all, the awareness of the Universe as a space is more important than the difference of textures. Thinking with the help of the categories a big world (macrocosm – the world) and a small world (microcosm – a person), an artist in a certain degree combines Plato doctrine (the connection of the person and idea) with the principles of religious philosophy. The world of things is in motion, goes under and comes into being again, and the world of ideas is always alive. The idea of good is the highest idea for Karashevskyi.

ЛІЛІЯ БЕВЗЮК-ВОЛОШИНА. ВОЛОДИМИР КАРАШЕВСЬКИЙ...

Several performances of V. Karashevskiy are considered in the article. These are: *Talan* by M. Starytskyi (Young Theater, director – M. Yaremiv, 2010), *Crossroads* (L. Kurbas Centre), *The Fourth Sister* by J. Hlovatskyi (director – S. Moiseiev, Young Theatre, 2006), *Lion and Lioness* by I. Koval (director – S. Moiseiev, Young Theatre, 2002, I. Franko Theatre, 2007), *Sentimental Cruise* by T. Koidula (director – M. Ilchenko, I. Franko Theatre, 2005), *Love Letters to Stalin* by H. Maiorga (director – S. Moiseiev, Young Theatre, 2012) and *Mysterious Variations* by E.-E. Shmitt (director – A. Bilous, Young Theatre, 2013).

Also V. Karashevskiy started to be engaged to the performance to check his plan, which was later developed in the play. Very often just such form was the only opportunity to realize own ideas and sometimes to rest. *Performance for me is like the tuning to the scenography of a certain play. <...> I do not work with pperformances specifically, purposefully. I'd like to say, it's just a cause to express – the stage designer testifies.* He is a director, who realizes his *theatre of the artist* in the performances.

V. Karashevskiy is a unique artist because of particular attitude to the texture that creates scenery and *spaces*, form an atmosphere of each play and situation, transmitted by the author and director. The leading theme of his works is the repair and self-improvement of a person, sense of time as the basis of life that shows a desire of development and improvement of unsettled world. The idea of good is as the basis of life that leads the artist to light visual images in the performances.

Keywords: theater, stage designer, texture, space, visual imagery of the play.