УДК 792.2
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-28

Сергій МАСЛОБОЙЩИКОВ
orcid.org/0000-0002-1280-751X
заслужений діяч мистецтв України,
член-кореспондент Академії мистецтв України,
лауреат Державної премії імені Т. Г. Шевченка,
старший викладач кафедри сценографії та екранних мистецтв
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) smasloboischykov@gmail.com

ВСТУП У СЦЕНОГРАФІЮ (ПРОСТІР У БАГАТОСКЛАДОВОМУ ДРАМАТИЧНОМУ ОБРАЗІ)

Статтю складено як путівник для викладання сценографії в Національній академії образотворчих мистецтв та архітектури. Вона являє собою стратегію викладання не тільки на перших курсах академії, а й для подальшого навчання – не тільки бакалаврам, а й магістрам, як посібник, що висвітлює позицію фахівця на модель багатоскладового драматичного образу, що є морфологічною основою сценографії, як частини загального театрального процесу. Наскрізна тема, що розглядає сценографію як мистецтво створення простору, який входить в єдиний нерозривний драматичний образ, дисциплінує напрям творчого пошуку студента, фокусує його увагу на основних питаннях драматичного твору, пов'язаних із головним конфліктом, застерігає від поверхового та ілюстративного мислення. Навчити студента мислити всією виставою (або фільмом), враховуючи власний світогляд, не обмежуючись вузьким колом суто ілюстративних завдань, творити драматичний твір у співпраці з драматургом, режисером, композитором, актором – це шлях до народження повноцінного нерозривного драматичного образу. Окрема увага приділяється створенню так званого «ігрового поля», що необхідним чином витікає зі створення ігрового простору. Такий простір створює певні умови існування актора, що не є обмеженням свободи актора або режисера, а навпаки – наповненням акторського та режисерського інструментарію, за допомогою якого розвивається дія. Створення простору пропонується розглядати як конфліктну модель взаємного тиску та впливу – світу на людину й людини на світ. Наведені приклади та цитати допоможуть студенту усвідомити теоретичні викладки та підходити до творчих завдань, вміючи ставити суттєві питання та давати на них професійні практичні відповіді.

Ключові слова: *сценографія, образ, драма, конфлікт, простір, мізансцена, поведінка, ігрове поле, ігровий простір, ігровий театр.*

Sergii MASLOBOISHCHYKOV,
orcid.org/0000-0002-1280-751X
Honored Worker of Arts of Ukraine,
Correspondent Member of the Ukrainian Academy of Arts,
Laureate of Shevchenko National Prize,
Senior Lecturer at the Department of Scenography and Screen Arts
National Academy of Fine Art and Architecture
(Kyiv, Ukraine) smasloboischykov@gmail.com

INTRODUCTION TO THE SCENE DESIGN (SPACE IN A COMPLEX DRAMATIC IMAGE)

The article was compiled as a guide for teaching scenography at the National Academy of Fine Arts and Architecture. It is a strategy of teaching not only in the first years of the academy, but also for further study – not only for bachelors but also for masters, as a textbook that highlights the point of view of the specialist on the model of multifaceted dramatic image, as the basis morphological process. A cross-cutting theme that views scenography as the art of creating a space that is part of a single inseparable dramatic image, disciplines the student's creativity, focuses his attention on the main issues of the play related to the main conflict, warns against superficial and illustrative thinking. To teach a student to think with the whole play (or film), taking into account his own worldview, not limited to a narrow range of purely illustrative tasks, to create a play in collaboration with a writer, director, composer, actor – it is the way to full-fledged inseparable dramatic image. Particular attention is paid to the creation of the so-called "playing field", which necessarily follows from the creation of the playing space. Such a space creates certain conditions for the existence of the actor, which is not a restriction on the freedom of the actor or director, but on the contrary – the filling of acting and directing tools through which the action develops. The creation of space is proposed to be considered as a model of contradiction of mutual pressure and influence – the world on man and man on the world. The given examples and quotations will help the student to understand theoretical calculations and to approach creative tasks, being able to ask essential questions and to give to them professional practical answers.

Key words: *scenography, image, drama, conflict, space, mise-en-scène, behavior, playing field, playing space, playing theater.*

Постановка проблеми. «Художній образ – наша реакція на непізнаваність світу», – каже всесвітньо відомий кінорежисер Андрій Тарковський. Тобто йдеться про нашу чуттєву реакцію та насамперед на вплив світу на людину. Ми можемо говорити про статичні образи в образотворчому мистецтві, вербальні образи в літературі та образи динамічні, які розвиваються та існують у часі, такі як музика, драматичні мистецтва – театр, кінематограф.

Драматичні мистецтва, такі як театр або кінематограф, являють собою складну багаторівневу, багатоскладову структуру, що розвивається не тільки в часі, але й у просторі. Повертаючись до художнього образу, ми говоримо, що така структура відтворює процес переживання наших взаємних стосунків зі світом.

Що є будівельним матеріалом наших переживань? З яких цеглинок складається та структура, що спонукає нас до переживання. Звичайно, вона не є лише вигадкою її творців, адже в мистецтві нас хвилює те саме, що й у житті, користуючись влучним висловом Маяковського: «Театр не відбиваюче дзеркало життя, а збільшуване скло». Отже, говорячи про те, що нас у світі щось хвилює, ми зізнаємось у тому, що перебуваємо під його певним тиском. Цей вплив може бути таким, що спричиняє щастя, та здебільшого світ ставить людину у глухий кут, вимагає неможливого, ставить питання, які потрібно розв'язувати миттєво, реагувати на них свідомими вчинками, тобто певною поведінкою. У цьому сенсі ми можемо сказати, що світ створює на людину певний тиск, а переходячи на драматургічну термінологію, виявляє конфлікти існування та співіснування людини зі світом, окремої людської істоти із самим людством, самим «задумом» і «принципом» існування людини. Адже з погляду людини цей світ побудовано не зовсім справедливо, і кожна конкретна людина має до нього свої суб'єктивні претензії. Тобто ми говоримо про первісні конфлікти буття людини, які так чи інакше стають робочими цеглинами драматичного твору. Назва цієї цеглинки – *образ*. Нам не дано вичерпно розповісти про світ, у якому ми живемо, про самих себе, і цей світ ми сприймаємо в образах.

Аналіз досліджень. Найбільш цікавим і авторитетним дослідником у царині багатоскладового драматичного образу можна вважати американо-британського теоретика театру Еріка Бентлі, а його книгу «Життя драми» (Eric Bentley «The Life of the Drama». Atheneum. – New York., 1967) – узагалі вважати енциклопедією драми, глибоким вивченням її структури та генезису. Та, безумовно, батьком усіх досліджень в естетиці ми вважаємо Арістотеля з його «Поетикою». Практика роботи драматичного образу в театрі досить повно й цікаво викладена у книзі всесвітньо відомого театрального режисера Пітера Брука «Порожній простір» (Peter Brook «The empty space». Discus Books. – New York, 1968), а щодо практики в кіно вартують уваги книжки Роберта Маккі (Robert McKee "Story". Regan Book. – New York, 1997) та Олександра Мітти (Александр Митта «Кино между раем и адом». Подкова. – Москва, 2000). Концепція драматичного образу, розглянута через простір, блискуче викладена в книзі відомого художника сцени та педагога Данила Лідера (Данило Лідер «Театр для себе». Факт. – Київ, 2004).

Мета статті. Методика викладання сценографії у вищих навчальних закладах потребує не лише спеціальної, суто технічної фахової інформації, але й найбільш широкого вивчення аспектів багатоскладового та нерозривного, динамічного драматичного образу.

Виклад основного матеріалу. У драмі ми маємо справу з дуже специфічним образом. З таким, який складається з багатьох чинників, водночас лишаючись єдиним. У багатоскладовому драматичному творі ми спираємося на те, що найбільш дієвим образом є той, де неможливо роз'єднати всі його компоненти, таким, коли ми не можемо зрозуміти, кому саме з творців, що брали участь у створенні спектаклю чи фільму, це спало на думку: режисеру чи художнику, драматургу, композитору чи актору? Такий універсальний синтетичний образ у театрі чи кіно ми вважаємо великою вдачею та прагнемо створювати саме такі образи.

Для того щоб зрозуміти, як цей єдиний синтетичний образ виникає, варто спочатку розділити сфери відповідальності його творців. За що відповідає драматург? За що – режисер? За що – актор? За що – композитор? На ці запитання студенти дають зазвичай досить плутані та багатослівні відповіді, тоді як варто було б сформулювати це одним-двома словами, що, звичайно, не вичерпують роботи кожного з постановників, але доволі чітко визначають коло й напрям відповідальності творця.

Досить упевнено можна було б сказати, що робота драматурга починається з визначення конфлікту. Як ми вже зазначали, драматург не висмоктує конфлікт із пальця. Натхненний життєвим конфліктом, драматург трансформує його через власний спосіб переживання в певну структуру – літературний твір для театру або кіно – п'єсу або сценарій. Драматург пише діалоги, розробляє характери, дію вистави, та все ж таки головною сферою його відповідальності є *конфлікт*. Він дає життя головному руху драматичного твору.

Звичайно, не можна сказати, що робота режисера відбувається поза конфліктом. Він конфлікт розробляє та поглиблює. Він ще більше розкриває характери та розробляє дію. Тоді як усе це ще було в голові драматурга, на сцені, літературна структура через режисерські м'язи перетворюється на конкретну дію – поведінку героїв. Режисер може погоджуватись і підкорятися драматургу, полемізувати з ним, маючи своє уявлення про природу конфлікту, створюючи своєрідну поведінку героїв, а саме – мізансцену. Тобто сфера відповідальності режисера – це *поведінка* – людські стосунки, людська поведінка. Структурою поведінки є мізансцена. Її формує та розробляє режисер.

Чи можемо ми уявити собі поведінку героїв у безповітряному просторі – звичайно, можемо! Чи буде цей простір впливати на поведінку героїв? Звичайно, буде! Розмова за ґратами або в комфортабельному ресторані являтиме собою зовсім різні моделі людської поведінки. Перебування у відкритому або стиснутому просторі неодмінно нав'язує певні умови існування персонажам, коректуючи, а чи моделюючи в певний спосіб їхню поведінку. Отже, ми можемо сказати, що сферою відповідальності художника-сценографа є *простір*.

Як і метричний вимір, простір має свої звукові ознаки, адже звук – це так само характеристика простору. Як і всі інші творці, композитор має справу і з драматургічним конфліктом, і з характерами, з їхньою поведінкою, зі ставленням людей – як один до одного, так і до всього світу, з переживанням героїв, має справу і з простором. Драма не є продуктом романіста або поета, які здатні описати внутрішні переживання героїв. Про внутрішній стан героїв ми дізнаємося завдяки їхній поведінці. Та все ж таки у спектаклі, особливо в музичному, нам цей внутрішній світ може розкритися з несподіваною повнотою та глибиною, через музику. Якщо це внутрішнє переживання ми визначимо словом «відношення», то це вже зовсім близько до слова «інтонація», а інтонація це вже, по суті, музика. Отже, сферою відповідальності композитора є *інтонація*.

Усі цеглинки нашого будівельного матеріалу, що ми описуємо, існують поки що в нашому задумі. Щоб торкнутися іншої людини – глядача, наш задум потребує живого подиху. Він прагне ожити у виставі. Таким медіатором між уявним світом і реальним, між мертвим світом і живим є актор. Усе, що ми можемо собі уявити, може залишитися нашою блідою фантазією доти, поки воно не наповниться живою плоттю та кров'ю, сльозами та сміхом живої людини – актора. Отже, сфера відповідальності актора – *анімація*, втілення життя та духу в уявні речі.

Можна говорити багато цікавого про кожен зі складників драматургічного образу, та ми мусимо зосередитися саме на роботі художника, сценографії, а саме – *просторі.*

Звичайно, ми є заручниками фізичного світу, і нічого, крім світу фізичного, ми продемонструвати не можемо. Та ми вже добре знаємо про театр або кіно, які можуть розповідати нам про життя світу внутрішнього засобами світу зовнішнього (адже нічого іншого в нас немає). І тут з'являється такий феномен драматичного мистецтва, як *роль*. Роль – це конкретна річ, яка, потрапляючи в умови ігрової дії, може набувати інших сенсів, інших значень, ставати іншою річчю. Так само як конкретний актор опинившись в умовах ігрового простору (у театрі або кіно) стає іншою людиною «персонажем», не перестаючи, однак, бути собою, так і конкретний фізичний простір може відігравати роль іншого простору – не тільки фізичного, але й внутрішнього. Так само і предмет може набувати ролі іншого предмета, видавати себе за інший, тобто перетворюватись. Саме *перетворення*, за словами Леся Курбаса, і є головним феноменом театру.

Для того щоб уявити принцип дії рольового існування в ігровому полі, хочу навести простий приклад із предметом. Візьмімо, скажімо, невеличку дерев'яну паличку або дерев'яну щіпку. Сама собою вона тільки шматочок деревини, але якщо я візьму її в руки, як зазвичай тримаю олівець, і почну удавати, ніби щось пишу нею, то в театрі для глядача це й буде олівець. Тоді ту саму паличку вставлю одним кінцем до рота, удаючи, ніби палю цигарку – то це стане цигаркою, стисну в кулак один край і замахнуся на когось – то це буде ніж. Тобто сама паличка не змінилася, але, потрапивши в ігрове поле, набула трьох різних образів, зіграла три різних ролі. Це принцип театру.

Усе це стосується й простору. Треба лише зрозуміти, які саме ролі грає простір і хто ці ролі визначає? Звідки вони беруться?

Отже, повертаючись до конфлікту, його визначення як певного тиску світу на людину, а зрештою і людини на світ, нам варто подумати про те, як цей тиск здійснюється на людину через простір?

Уявімо собі студентський гуртожиток, де в одній кімнаті можуть жити три різних особи. По-перше, найбільш невелика коробка кімнати стандартного, розрахованого за середніми нормами кубатури на людину, архітектурного проєкту. У неї вже лімітований для людини простір, порівнюючи з великою залою і взагалі з відкритим простором. Цей розмір уже певним чином впливає на людину. На яку людину? На кожну по-різному!

Є люди, які не можуть існувати в маленькому просторі, для них це загроза клаустрофобії. Вони почуваються добре у великих кімнатах або назовні й уникають дуже стислих приміщень. Є люди, яких, навпаки, лякає великий простір, які шукають собі маленькі закуточки, немов мишенята нірки. Так от уявімо собі, що в стандартну кімнату заселяються троє дуже різних за характером студентів і починають, кожний на свій лад, цей простір для себе адаптувати. Найімовірніше, і це підтверджується практикою, таке життя не буває спокійним, адже різне уявлення про простір, у якому кожному зі студентів хотілося б комфортно існувати, призводить до конфліктів. Звичайно, після деяких зіткнень люди адаптуються, вдаються до певних компромісів, та їхнє ставлення до дратівливого простору, який існує поряд, не змінюється. А це означає, що певним чином змінюється їхня поведінка. Вони не можуть не враховувати обставин свого існування у спільному просторі. Чи змінює простір поведінку людини? А сміливіше можна було б сказати: чи змінює простір людину? Так змінює. Чи змінює людина простір? Так змінює! У нашому випадку простір стандартної кімнати розділився на три частини, кожна з яких набула своїх індивідуальних характеристик залежно від того, хто її створював.

Ще приклад: уявімо собі гладеньку підлогу, по якій пройтися босоніж – велике задоволення – це вже умова для актора, яка неодмінно відіб'ється на його поведінці, а тепер уявімо, що на цій підлозі розбили якійсь великий скляний предмет і вся підлога вкрита дрібними скляними уламками. Чи зміниться поведінка актора в такому просторі? Звичайно, зміниться – йому доведеться ходити дуже обережно, вибираючи конкретний шлях, а чи обмежити свій рух певним закутком. У тому випадку, де у великій кімнаті розбили скло, залишаючи людині невеликий острівець, у якому вона може почуватися безпечно – що саме відбулося, з погляду існування простору? Простір поділився на два простори, і для людини, яка стала заручником цього поділу, суттєво зменшився.

Тобто в наведених випадках ми можемо розглядати взаємини людини та простору як тиск, що відбувається з боку простору на людину, так і тиск людини на простір. Інакше кажучи, ми говоримо про певний конфлікт. Та як такий конфлікт стикається з конфліктом найбільш драматичного твору? Варто згадати той самий принцип ролі, що її грають і актор, і предмет, і, зрештою, простір.

Що саме ріднить маленький фізичний побутовий конфлікт із конфліктом іншого рівня, такого, де йшлося б про самі основи існування людини і світу? Сама людина, сам герой драматичного твору, його відчуття власного існування у світі. Саме явище естетики – ніщо інше, як наша чуттєва реакція на світ. Як почувається наш герой у стані конкретної драматичної перипетії та загалом (у цьому місці, у цій країні, у цей час, у цю епоху)? Що саме його бентежить і як він сприймає цей світ? Саме такі питання варто ставити собі перед початком роботи. Коли ми питаємо: що його бентежить? Ми маємо на увазі: які стихії в ньому самому працюють? З якими стихіями зовнішнього світу він стикається? Як ці стихії себе виявляють? Адже стихії – носії простору. Як стихія творить простір або сама являє собою простір?

«Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет – и выше». Каже Сальєрі в «Маленьких трагедіях» Пушкіна. І справді, чи винен Моцарт у тому, що народився генієм? Чи винен Сальєрі в тому, що народився звичайною пересічною людиною? Хто в цьому винен? Який у цьому сенс? Ми маємо справу з одним із непереборних конфліктів буття. Ми не можемо впевнено, як відповісти на ці запитання, так знайти розв'язання цього конфлікту, та ми можемо уявити собі переживання як одного героя, так і іншого! Адже нам тією чи іншою мірою знайоме відчуття перебування в цих обох стихіях буття: у стихії натхненної свободи, творчої наповненості та стихії раціонального аналізу. Ці досить умовні вербальні визначення, звичайно, нічого не говорять нам про життя тих стихій у чуттях і свідомості людини доти, доки вони не стануть художнім образом, доти, доки не з'являється митець і наповнює їхнім власним переживанням.

Та наповнити власним переживанням – це одна річ, а запропонувати це пережити глядачу, втягнути його у схожі (або свої власні щодо цього) переживання – справа інша. Чи може простір бути медіатором такого контакту з глядачем? Якщо ми вважаємо його складником синтетичного театрального образу, то неодмінно!

Візьмімо, наприклад, першу сцену п'єси «Макбет», коли з'являються три інфернальних створіння. Чому і звідки з'являється ця відьомська трійка? Що саме викликало її появу? Це зрозуміло відразу: адже в цей час іде жорстока битва серед людей. Тобто негаразд, конфлікт у людській спільноті, у людському просторі збентежив інший – пекельний простір і викликав його до життя. Він пробудився й почав висувати свої права. Ця відьомська стихія починає дедалі більше й більше завойовувати людський світ, аж поки не викликає до життя інший простір, іншу стихію – стихію спротиву, правди та гідності. Отже, говорячи про те, що в цій п'єсі змагаються три або більше стихії, ми можемо говорити

про те, що дія відбувається в трьох конфліктних просторах. Які вони, ті простори? Це вже питання майстра. Як художник відчуває ці стихії й ці простори? Що вони йому нагадують? Який життєвий досвід допоможе йому побачити ці світи? Чи стануть його асоціації або чуттєві рефлексії переконливими для глядача? Чи зможе глядач сам відчути таке завдяки художнику або ж чи зможе художник підштовхнути глядача до його власного досвіду, до його власного переживання? Чи зможе художник відкрити завісу перед таємницею буття? Чи може відчинити двері в таємну кімнату, щоб разом із глядачем зазирнути туди, а чи пройти якийсь шлях до розуміння істини?

Що саме приваблює нас у Шекспірі? Чому його п'єси вже чотири століття впевнено посідають перші рядки репертуару світових театрів? Мабуть, тому, що Шекспір зміг потрапити в саму серцевину непереборних конфліктів світу, поставити глядача перед найважливішими питаннями існування людини.

Візьмімо іншу п'єсу Шекспіра «Отелло». Чому саме Шекспір робить Отелло мавром? За світоглядом епохи Відродження це мало підкреслити дикунське походження людини (не лише мавра, а людини загалом). Отелло – це природна людина, де вирують могутні первинні людські пристрасті. Проте ці пристрасті підкорені цивілізацією. Венеційська республіка вважалася тоді ледь не найвищим ґатунком людської цивілізації. Перлиною Венеції є Дездемона. Отелло закоханий у Дездемону, так само як і у Венеційську республіку, він служить республіці, його пристрасті приборкані, упорядковані цінностями того світу, якому він служить. Та чи цивілізація розвиває людину тільки в позитивному напрямі? Так, з одного боку, вона створює діамант краси й доброчинності – Дездемону, а з іншого – створює вишукану підступність – Яго. Дездемона та Яго – дві сторони одного й того ж світу, у якому перебуває Отелло. Отримуючи любов Дездемони, він отримує разом із нею і підступність Яго. Отримує, розведені як полюси, дві стихії, сам будучи носієм обох. Ця друга підступна стихія починає свою чорну роботу, урешті-решт, випускаючи назовні дикунську природу Отелло. До чого тут простір? Який це має стосунок до простору? Саме у присутності й боротьбі цих стихій.

Ми вже казали, що стихія – це носій простору, у якому перебуває людина. Який це вигляд має? Як це розвивається? На ці запитання кожний митець відповідає окремо, створюючи синтетичний, багатофункціональний ігровий образ драматичного мистецтва.

Висновки. Простір у драматичному мистецтві неможливо розглядати без професійних уявлень у галузі драматургії, режисури, акторської майстерності, музики. Тільки комплекс цих знань дасть змогу майбутньому сценографу наблизитися до розуміння як свого фаху, так і до всього багатоскладового та єдиного, динамічного драматичного образу, окремим складником якого є простір.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. Сочинения: в 4-х. Т. 4 / пер. с древнегреч.; общ. ред. А. И. Доватура. Москва : Мысль, 1983. 830 с. (Филос. наследие. Т. 90). В надзаг.: АН СССР. Ин-т философии. Поэтика. С. 645–681.
2. Eric Bentley. The Life of the Drama. New York : Atheneum, 1967. 371 p.
3. Robert McKee. Story. New York : Regan Book, 1997. 601 p.
4. Peter Brook. The empty space. New York : Discus Books, 1968. 128 p.
5. Митта А. «Кино между адом и раем». Москва : Подкова, 2000. – 480 с.
6. Даніїл Лідер «Театр для себе» / упоряд. О. Островерх. Київ : Факт, 2004. 104 с.

REFERENCES

1. Aristotle. Sochinenija: V 4. T. 4 / per. s drevnegr.; obsch. red. A. I. Dovatura. M.: Mysl, 1983. 830 p. (Filos. Nasledie. T. 90). V nadzag.: AN SSSR. In-t filosofii. Poetika. P. 645–681. [Aristotle. Essayes]: in 4. V. 4 / Transl. from ancient greek.; Gen. Edition A. I. Dovatura. M.: Mysl, 1983. 830 p. (Philosophic heritage. V. 90). Academy of Sciences USSR. Inst-t of philosophy. Poetics. P. 645–681 p. [in Russian].
2. Eric Bentley. The Life of the Drama. Atheneum. New York, 1967. 371 p.
3. Robert McKee. Story. New York : Regan Book, 1997. 601 p.
4. Peter Brook. The empty space. New York : Discus Books, 1968. 128 p.
5. Mitta A. Kino mezhdu adom i rajem. M.: Podkova, 2000. 480 p. [Cinema between hell and paradise]. M.: Podkova, 2000. 480 p. [in Russian].
6. Daniil Lider. Teatr dlia sebe / Uporiadnik O. Ostriverh. K.: Fakt, 2004. 104 p. [The theater for myself]. Compiler O. Ostriverh. K.: Fakt, 2004. 104 p. [in Ukrainian].