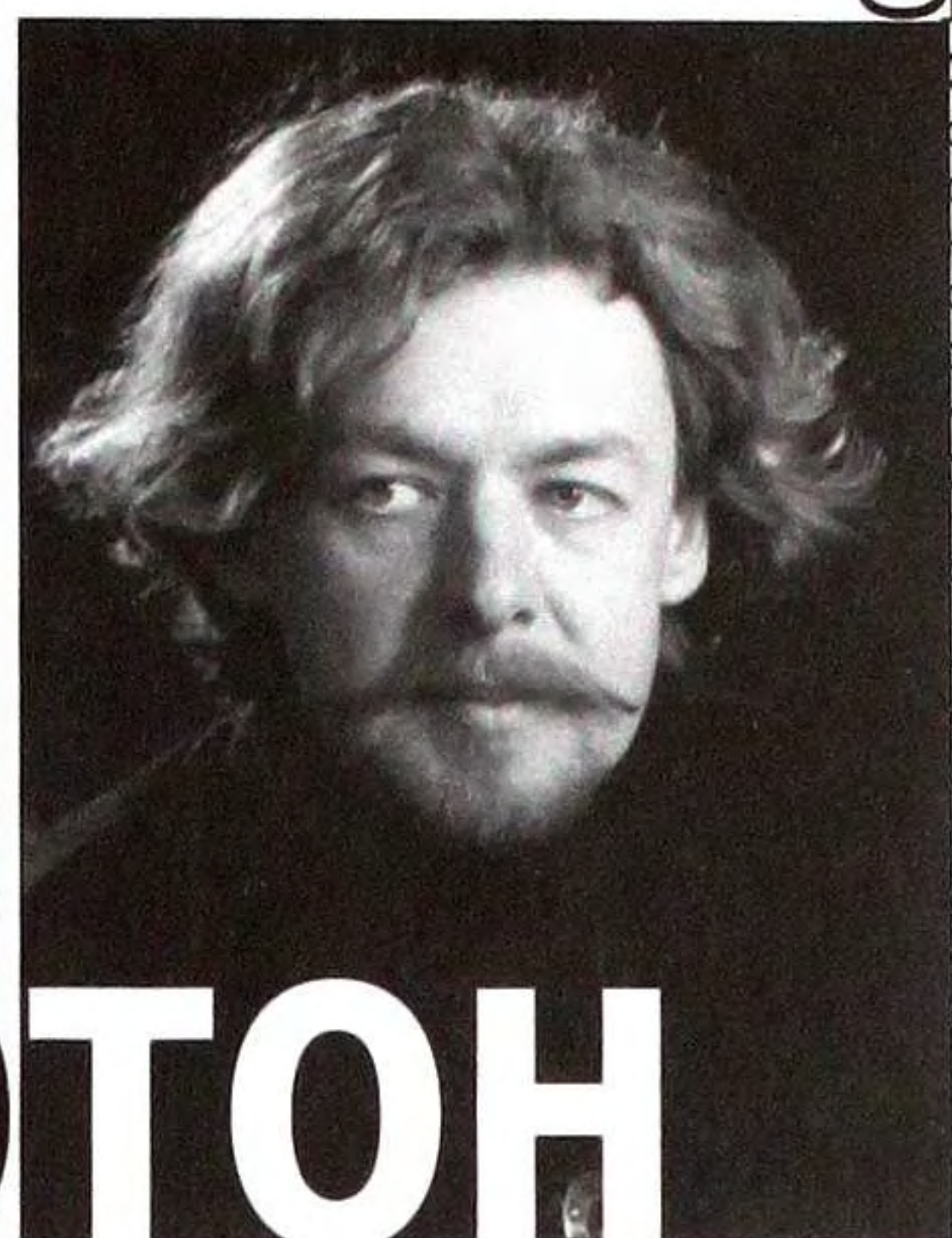


Бесіда зі сценографом, головним художником Національного академічного драматичного театру імені І.Франка **Андрієм Александровичем-Дочевським**

Сценографічний камертон



Надія Мірошниченко — *Пане Андрію, не знаю як тепер, а раніше на сценографічний факультет нерідко йшли тому, що там менший конкурс, ніж на живописний. А ви вступали свідомо саме на сценографічний чи були якись хитання?*

Андрій Александрович-Дочевський — Спочатку я хотів іти на книжкову графіку, бо живописців піддавали страшенному ідеологічному пресингу — всі ці комбінати, держзамовлення... У книжок — теж замовлення, але все-таки це інший світ. Та й культура книжки вимагає серйознішої підготовки. Але на останньому році республіканської художньої школи я зустрів знайому Лесю Безпальчу, яка вже працювала у Київському ТЮГу. І вона запропонувала: «А чому б тобі не вступати до нас на театральний? Прийди, подивися, може, тобі сподобається». Я побачив макети: якісь світи такі дивні... А мені завжди цікаве те, чого я не знаю. Відтоді я занурився в книжки, став ходити в театр уже, так би мовити, зі службового входу — куліс. І побачив, що там іще більша ніша, ніж книжки. І сховався туди.

Н.М. *Так склалося, що українська школа сценографії асоціюється з іменем Данила Лідера. Але ви не лише його учень, а ще й обіймаєте його посаду — головного художника театру імені Франка. В чому вбачаєте особливість школи Лідера?*

А.А. У фаховому плані різниці мало, це просто високий професійний рівень. Раніше я трохи спілкувався зі сценографами Москви, Пітера, тож можу порівнювати. Головна різниця — Лідер робив ставку на особистість, допомагав відчувати, що там усередині, на які ноти спрямована душа, а не просто давав ази професії. Тут інший хід, бо саме професії, може, він і не навчав. Ін-

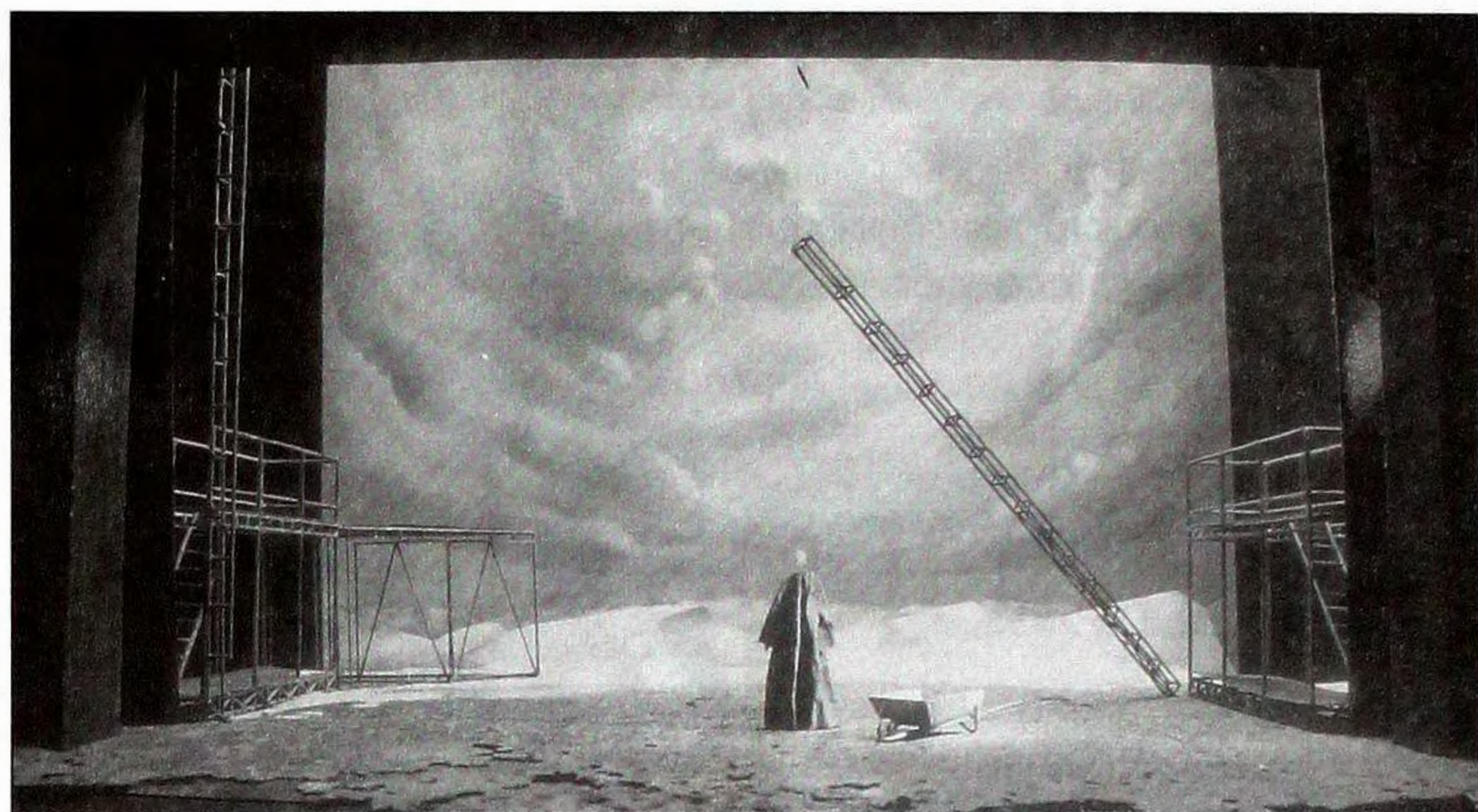
коли питали його, а як зробити «задник» чи зварити станок? «Та завжди, — каже, — треба винаходити велосипед», — він унікав технічних питань. Данило Лідер хотів розбудити в людини внутрішній біль, тому він спрямовував не на оформлення вистави, а на творення її образної системи. А це народжується внутрішньою роботою. У мене ще був інший досвід: я працював у Федора Нірода в Оперному театрі макетником. А у нього була теж цікава школа: ніби місточок між сучасним мистецтвом і тим — початку століття. Там своя система: вишуканий смак, культура підходу до твору. Наприклад, він робив тричі в різних театрах «Пікову даму» і ніяк не міг збагнути, чому вона не виходить. А потім, уже на третій раз зрозумів, що справа не в Пушкіні (він вибудовував епоху класицизму), а в Чайковському, який написав «рококошну» стилізацію. І тоді сценографічний стиль поєднався з музикою і виникла вистава, якої він і чекав. Це дуже тонкі стильові речі.

Н.М. *Ваші сценографічні вирішення, на відміну від Лідера, який все будує на головному образі, здаються фрагментарними. Тобто в одній виставі — зовсім різні прийоми, стилі. Ця еkleктичність — творчий принцип чи в цьому існує якась цілісність?*

А.А. Знаєте, спочатку ми були як «лідерчата» — пройшли через концептуалізм Лідера. А коли я почав працювати в театрі, то на власному досвіді відкрив щось своє. Мені сподобалась думка Ніни Матвієнко, що гра — і є справжнє життя, а все інше — то примари. Особисто я дуже люблю імпровізацію, розіграші, сюрпризи. І тому таке джазове існування в театрі мені внутрішньо ближче, ніж побудова певної стилісти-

Данило
Лідер
хотів
розбудити
внутрішній
біль

31



32 джазове існування в театрі мені внутрішньо ближче

ки, на яку змушений працювати увесь час. Кожна вистава зіштовхує тебе з режисером, а вони всі різні. І актор — теж не маріонетка, як мріяв Мейерхольд. Так не буває, актор приносить свій світ. І тоді проростають такі ніби «стовпчики», як сталактити — так вибудовується вистава. І в ній, як у джазі, я граю якусь одну партію. І від того, як я відчуваю ансамбль, залежить успіх.

Н.М. В останній роботі «Кохання в стилі бароко» спершу іде тонка стилізація живописного бароко, а у другій дії раптом виникає кіцева картинка, як макет у музеї. Нібито зовсім непов'язані речі...

А.А. Там я хотів уперше спробувати зробити живописну виставу. Та я ж не можу просто реставрувати старий театр. Спершу ця п'еса чинила спротив: ми щось викреслили, Стельмах щось переписав. І пішов такий штучний гепі-енд. Бац-бац, все відкрилося і стало добре. Та в цьому є своя елегантність. І отак-от ми «схуліганили», зробили віньєтку, ніби фото з «мільниці». Цікаво, що ви це відчували. Бо багато хто не зрозумів цієї іронії, гри в салонність. Прикро, що сприймають цю «красивість» усерйоз...

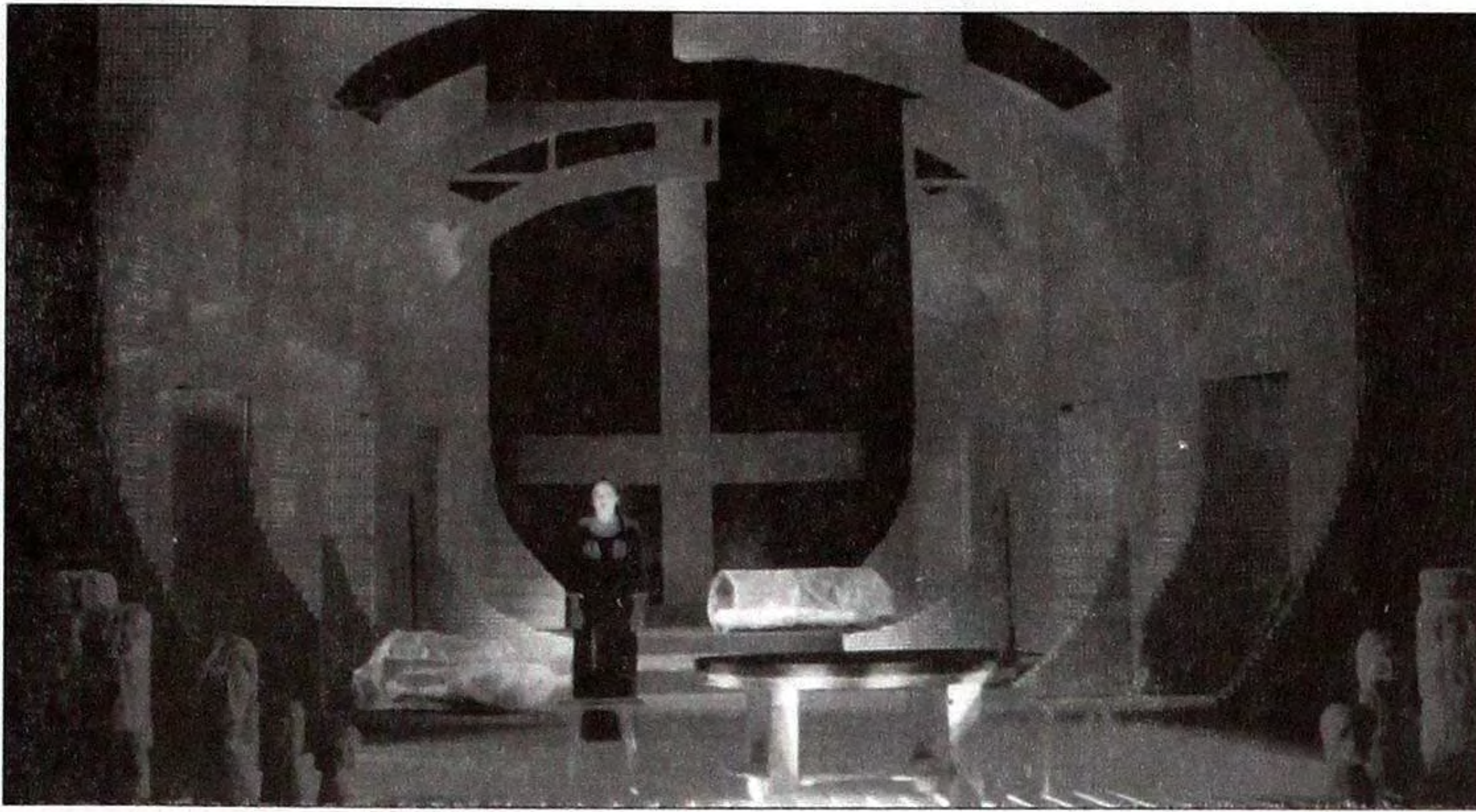
Н.М. У «Королі Лірі» у вас теж різке протиставлення: спершу все закрите, важкі конструкції. А потім — майже порожня сцена просто неба. Це свідоме «звільнення» простору?

А.А. Звичайно. Мабуть, пластичний хід в обох виставах схожий. Замок графа в «Коханні...», де барокові конструкції крутяться, а потім роз'їжджаються, ніби квітка розквітає. В «Лірі» те саме: замкнений простір, який Ступка просто фізично розрізає у вигляді карти. І сцена ніби роздягається, як роздягається його душа. Є умови іс-

нування, які він порушує і започатковує власні. Я так собі думав, що коробка сцени живе разом із душею персонажа. До речі, Богдан Ступка мені дуже допоміг. У другому акті мені хотілося, щоб була справді ілюзія піску, дюн. І я кажу йому: «Треба зробити щось таке, щоб воно ожило». А Богдан мені: «А ти мені поший таку маленьку торбочку». Я пошив, і коли була репетиція, сидимо ми з Данченком, а Ступка пішов у ці дюни і чогось ходить там. Данченко не витримав, питає: «Богдане, що ти там шукаєш?» А він: «Тисячу доларів для художника». А потім виходить і з цієї торбочки пісок почав сіяти. Так з'явилася деталь, яка відразу поєднала все. Уява вже дофантазує, що там піски... Оце і є театр, той самий джаз, коли ти не знаєш, де і хто тебе підтримає...

Н.М. Сценографічна творчість залежна насамперед від постановника. Може бути, що ваше трактування вистави не влаштовує режисера. Чи траплялося таке і чи відстоювали ви власну версію?

А.А. Ні, звичайно. Що відстоювати і навіщо? Треба мати вухо, як камертон. З «Ліром» якраз було саме так: перший варіант був зовсім інакший. Оскільки Сергій Данченко був у лікарні, я запропонував йому, що сам придумуватиму. Він погодився, і я почав робити макет. Я вигадав такий світ, як у підручниках зображали молекулярні з'єднання. Вся сцена була в конструкціях: сталеві вертикалі з гумовими пасмами, а на місці «молекул» — людські хребці. Все це закріплене на колі, і коли воно виверталося, виходив пісковий годинник, в якому сипався пісок. В якийсь момент стрижні виймалися, і все це опадало. Отака фантазмагорія.



Н.М. Від цього залишився тільки пісок?

А.А. Так... Коли я все це показав, Данченко подивився на мене: «Щось ти, по-моєму, того...». «А чому ні?» — сказав я. «А що тут будуть робити актори? Це просто театр художника: воно саме крутиться, сиплеться, руйнується». І я подумав, що це для такого театру, з яким я спілкувався у Польщі — учнів Томашевського, Гротовського. У нас інші актори, і це було б насильство над ними — вони б існували окремо. І тоді ми придумали такий театр, ніби шекспірівський, але ХХ століття: я пішов від архітектоники «Глобуса», але в сучасному урбаністичному варіанті. І ще — цей світ теж руйнується.

Н.М. Ви згадали співпрацю з польським театром. А що саме й де ви ставили?

А.А. У містечку Гожев на заході Польщі є цікавий театр, заснований Юліушем Остервою, який жив колись у Львові і товаришував із Курбасом. Тож там трохи лишилося ще тієї традиції: старі актори розуміють суть формального мистецтва. Мене запросили на постановку вистави «Кола Брюньйон» Ромена Ролана. А потім із Данченком у Бельська Бяла ми ставили «Приборкання норавливої». Сценографія майже така сама, як потім у театрі Франка, але там менша сцена і було дві секції галереї, а не три. А ще там були актори з Вроцлава, які займалися у Гротовського, Томашевського, які показували вправи з біомеханіки, загалом, цікаві речі. І з ними я потім робив «Бал в опері» Тувіма і «Вишневий сад» Чехова.

Н.М. Ви торкнулися питання різниці акторських шкіл. В національному театрі вам не заважає традиція? Чи не накладає вона обмежень на творчість?

А.А. Традиція не може заважати. Чому національний театр мусить бути інакшим? Франківська традиція робить ставку на акторську органіку, і я гадаю, це цікаво. Вони дуже органічні актори високого рівня. Це народна стихія, яка має своє коріння. Не всі театри мають бути авангардними — це було б нудно. А стосовно мене, то я весь час граю джаз: можу спробувати одну гру, іншу. Пізнаєш себе перш за все, і світ розширюється, і я з ним.

Н.М. У Сергія Данченка є концепція національного театру, зокрема в книзі «Бесіди про театр». Як би ви сформулювали концепцію національної сценографії?

А.А. Я ж художник... Якби я був режисером, то думав би про театр, вигадував концепції. Бо режисер не може без театру, а я можу. Я бачив різні національні театри: Берлінер Ансамблер, Краківський театр Словацького, Комеді Франсез. Жоден із них не суперечить тому, що казав Данченко. Авангардна ідея спалахує, як комета, і лишає певний досвід. А національний театр існує постійно, принаймні три-чотири століття, тож може нанизувати досвід на певну традицію. Він трохи міняється, але не кардинально. Це завдання інших театрів. Скажімо, театр Любимова проіснував пару десятків років і все: нових ідей нема. Те, що вони привозили, як на мене, просто жах. Або Віктюк — поки він є, є такий театр. А національний театр має бути спадковим.

Н.М. Потрібно відчувати цю традицію?

А.А. Я казав, що сценограф — це ніби камертон. От у Львівському «Воскресінні» я зовсім інший. Вони зорієнтовані на польське мистецтво 70-х років, яке я люблю і відчуваю — таке собі хуліганство... Або з Мойсеевим я зараз роб-

- Андрій Александрович-Дочевський
- Макет до вистави «Король Лір».
- Сцена з вистави «Життя є свято» за «Кола Брюньйон» Р.Роллана. Режисер Станіслав Кужнік. Театр ім. Юліуша Остерви. Гогжев, Польща.

жахливий
чорт
не той,
що з рогами,
а «зеро» —
який
не має
ні негативу,
ні позитиву

лю «Гамлета» — це щось третє. До речі, я вже ставив «Гамлета» у Тернополі з режисером Петром Ластівкою. Він хотів перетворити Тернопільський театр на український Паневежес і почав руйнувати місцеву напрацьовану традицію. Скінчилося тим, що він нажив собі різних хвороб і нічого з цього не вийшло. Але «Гамлет» вийшов дуже цікавим: такий космічний, ніби на якійсь планеті після екологічної катастрофи. Це було якраз дуже актуально після Чорнобиля, і ми відчували це болісно. Але половина акторів цього не розуміла... Я думаю, що театр — це живий організм, і коли всі органи існують у балансі, він творить, працює. А коли печінка не згодна з серцем чи головою, починається маразм.

Н.М. А зараз ви знайшли для себе нового «Гамлета»?

А.А. Зовсім нового. По-перше, минуло більше десяти років, я вже інший, і режисер інший, Мойсєєв — такий фатальний містик. Ми вже робили з ним вистави, «Привиди» Ібсена, «Хто зрадить Брута?» за Гоголем.

Н.М. У нього постійно чортівня з'являється...

А.А. Він так відчуває світ. Але я зрозумів, що жохливий чорт не той, що з рогами, а «зеро», який не має ні негативу, ні позитиву. Це віртуальний світ. І я такого «Гамлета» придумав — віртуального. Не зрозуміло, де це відбувається — чи то шахи, чи задзеркалля. Але там діють живі стихії: вода, вогонь, земля, повітря. І трагедія Гамлета у тому, що він просто не монтується в ті правила гри, які йому пропонує життя. Всі ми проходимо через це. А коли вже переживеш, починаєш розуміти, що всюди є свої таємничі пружини...

Н.М. А ці стихії якимось матеріально виражаються?

А.А. Звичайно. Буде й живий вогонь — воюватимемо за нього з пожежниками. Буде вода — Данія ж уся на островах. Земля — пісок, а може попіл, ще не знаю. Купуємо старі вітродуї на кіностудії — буде страшений вітер. Так що технічно складна вистава вийде.

Н.М. Пане Андрію, чому у багатьох ваших роботах костюми робить інший?... Чи не страждає від цього цілісність вистави?

А.А. Раніше я робив і те, і друге, коли у ТЮГу працював. По-перше, це трохи різні професії: одягання сцени, вирішення простору і сценографія на тілі акторів. Звісно, коли два художники, треба узгоджувати стилістику. Та це

просто життя диктує: тебе не вистачає на все. Не скажу, що я не люблю роботи з костюмами. У Віктюка в «Дамі без камелій» я робив лише костюми. Отам я вже «відірвався»: цілий парад, драматургію костюму придумували. Віктюк дуже емоційний і давав пояснення образно: «А тут із героїнею відбувається «смертельна кривава осінь». Доводилося робити це в костюмі. Часто так виходить, що, коли робиш і те, і те, — то менше уваги костюмам. До речі, у всьому світі художник по костюмах — окрема професія. У нас була інша традиція, та ніні вона змінюється.

Н.М. Суто технічне питання. На Заході сценографи не завжди роблять макети, а працюють на комп'ютері...

А.А. Знаєте, я в це не вірю. Ті, що працюють на комп'ютерах, як правило, обслуговують естрадні шоу, фестивалі. Художники ж театральні працюють, як і ми. Бо коли щоразу треба «винаходити велосипед», чим зарадить комп'ютер? Все одно треба малювати: що так, що так. А техніка... От зробили в деяких нових театрах штанкети на кнопках. Це дурниця. Бо коли людина тягне мотузку, то може міняти ритм. І це тихо, плавно, як дихання людське. А на кнопці — бжим! Вже «гратися» з ними неможливо. А от технології — інша річ. По-перше, пожежники на нас тиснуть, щоб ні за що не відповідати. Раніше пожежники з брансбойтом чергували на виставі, а тепер вони влаштували собі спокійне життя. Забороняють використовувати пластики, пластмасу, оргскло. Лишається метал, дерево і тканина — ще з цією жохливою «пропиткою», яка проступає, як сіль... Коли ми приїжджаємо за кордон, над нами сміються: там же зовсім інші матеріали, зручніші. У «них» і трансформується декорація швидко, і носити просто. Ми ж усе думаємо, як себе перехитрити, щоб не завалила та декорація...

Н.М. І наостанок трохи особистого. Пане Андрію, у вас дуже специфічна зовнішність, як у художника доби бароко. Це така свідомо стилізація іміджу?

А.А. Не знаю, я відчуваю себе таким. Взагалі я дуже люблю бароко, особливо українське — це дуже трагічне світовідчуття, перший екзистенціалізм... Та спеціально перед дзеркалом я цього не робив. Теж, мабуть, такий джаз...