

**Сергій Маслобойщиков** 1981 року закінчив Київський художній інститут, факультет графіки. Працює як художник-плакатист, художник-сценограф, художник по костюмах, а також як кінорежисер. Закінчив 1989 року Вищі режисерські курси. **Основні сценографічні роботи:** «**Так велит мне вдохновение**» Олександра Блока у Київському театрі оперети, «**Ніч чудес**» за Вільямом Шекспіром у Київському театрі на Подолі, «**Зоря і смерть Пабло Неруди**» Івана Драча у Київському театрі естради, «**Йо-**

**зеф Швейк**» Карела Чапека там же, «**Філумена Мартурано**» Едуардо де Філіппо у Львівському театрі імені М.Заньковецької (телевізійна версія), «**Теплий попіл**» Анатолія Крима у Київському театрі російської драми ім. Лесі Українки, «**Матінка Кураж та її діти**» Бертольда Брехта там же, «**Любов дона Перлімпліна**» Гарсія Лорки в театрі-студії КДІТМ, «**Дон Жуан, або Любов до геометрії**» Макса Фріша там же, «**Дон Жуан**» Мольєра у Молодому театрі («Київська пектораль» 1997 року за

сценографію), «**Блоха у вусі**» Жоржа Фейдо у Київському театрі російської драми ім. Лесі Українки. **Зняв ігрові фільми:** «**Сільський лікар**», «**Інший**» (обидва — короткометражні), «**Співачка Жозефіна та мишачий народ**». **Театральний плакат** до вистави «**Матінка Кураж...**», репрезентативні плакати заслуженого ансамблю пісні і танцю України «Донбас», Театру на Подолі, Київського музею музики, театру та кіномистецтва, до вистав «**Ніч чудес**», «**Софокл-Шекспір-Брехт**».

## Міркування про мишачий народ, сценічний простір, літаючих мутантів...

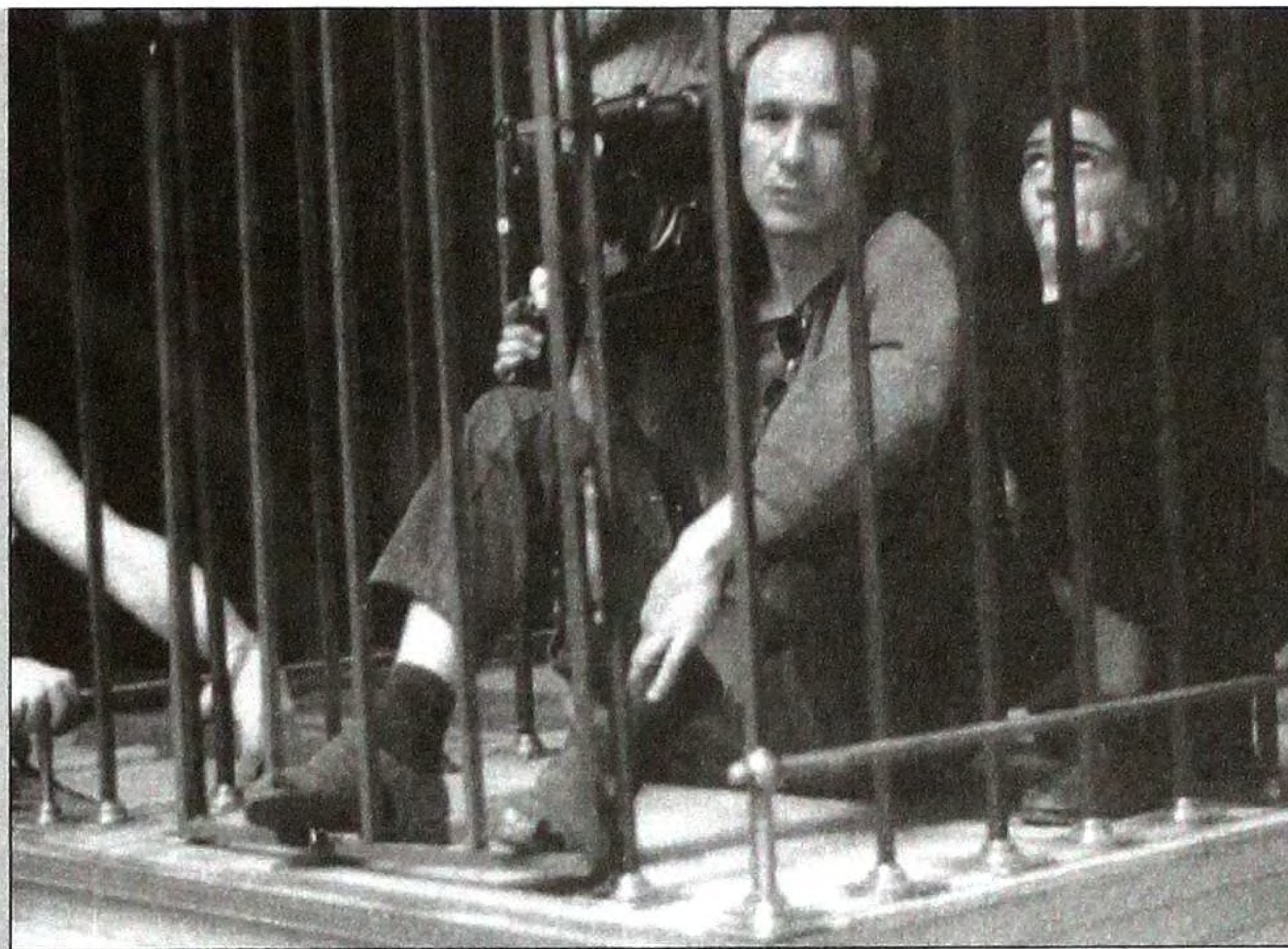
Від можливих трагічних подій, і від маленьких неприємностей людство завжди захищалося ритуалами. Вони звично повторювалися з року в рік, із століття в століття, в сім'ях, в родах, в націях, підпорядковуючись більш загальним ритмам планети і Всесвіту. В рамках цих «нотних записів» людина мала ілюзію безпеки. Численні табу захищали її від особливо гарячого чи холодного. Обряди, пов'язані з етапами життя: народження, зрілості, одруження, смерті, — ставали міцними захисними решітками від «злих духів» за часів поганства і від «сатани» за часів християнства. Звичай оберігав від особливо високих або низьких нот голосу окремого індивіда, який міг зруйнувати «лад» (в праукраїнців саме богиня Лада берегла сім'ю). Володарі цих занадто високих або низьких голосів, що не вписувалися в хор, порушували гармонію, і найчастіше й ставали героями. А масу створювали люди «звичайні», тобто такі, що шанували звичай, той споконвічний неписаний закон, що регулює життя. Кожного з них цілком влаштовувала роль людини «нормальної», вони не претендували на життєві сюжети виняткових особистостей, доля яких - випереджати події і перетворюватися з Героя на Жертву.

Але прийшов такий час, що «людина маленька» — не титан, не Леонардо да Вінчі, не Гете, не Шевченко — стоїть одна, без теплого захистку зграї, перед холодним зоряним небом і намагається налагодити з ним діалог, бути Пророком. Хоча б для своєї сім'ї або для свого двору. Вона не захищена ні решітками віри, ні крейдяними колами формальних ритуалів. Тілесно звична до комфорту цивілізації настільки, що померла б за один день у первісному лісі, — душевно ця людина виявляється дуже сміливою. Вона відкидає напрацьовані людством захисні магічні оболонки звичаїв і рветься в незвідану безодню. Пересічна людина дозволяє собі зухвальство, яке раніше мали хіба генії.

«Для звичайного громадянина найкраща музика — мир і спокій», — жаліється Кафка у фільмі «Жозефіна...», але цей голос — тільки соло на скрипці інших часів, бо тепер найбездарніша мишка не тільки претендує на яскраве життєве амплуа зірки, а спокійно виконує її функції на телебаченні чи естраді, не володіючи від природи **голосом**. Ні елементарною фізичною силою голосу, ні здатністю медіума донести в наш світ звуки інших реальностей. Музика в якості математично вивіреної гармонії теж втрачає сенс, бо спілкування між людьми відбувається за допомогою писку.

Писк — інтернаціональна мова живих істот в умовах екстремальної ситуації.

Герої фільму Маслобойщикова діють в декораціях лазарету чи вокзалу, тобто якогось перевалочного пункту, після якого не надіються потрапити в затишок домівки чи красу природи,



ніби їх уже не існує. Вони їдять суп чи торти, миються, сперечаються, помирають. Але атмосфера комуналки не в змозі закінчитися, бо це вже не сорокарічний екзамен в пустелі, бо в хаос перетворено найсакральніші інституції — Дім, Театр, Храм. Вони з'єдналися в одне. В красивому старовинному приміщенні театру (фільм знімався в Чернівецькому музично-драматичному), із зали якого винесено стільці, перуть білизну, бігають сценою кури, щось говорять або співають три головні персонажі (Жозефіна — Алла Сергійко, Єремей — Вадим Скуратівський, Іосиф-Голодомайстер — Євгеній Медовий), невіддільні від загального потоку писку, і все це починається з нічого і закінчується нічим. Це всього лишень уривок чийогось сновидіння. Втім, як усе наше життя. Коли одному з китайських мудреців приснилося, що він метелик, то прокинувшись, він запитав себе: «Хто я? Мудрець, який побачив себе в ролі комахи, чи метелик, що притворюється імператором і мудрецем?» «Дякуючи запитанням, я звертав на себе увагу», — говорить, лежачи, Єремей — Скуратівський. Але насправді вже ніхто нікого не бере до уваги в зміні цих одноманітних, хоча красивих кадрів-картин, де золотоволоса мадонна (чи примадонна?) Жозефіна намагається вловити з простору головну об'єднуючу тему, небесну мелодію... А навколишні вдають, буцімто теж **бачать** і теж **чують**. «Є якийсь взаємозв'язок між її генієм і писком». То давайте пищати, може ми теж станемо геніями? Здається, саме так міркує мишачий на-



14

род, де всі забули про амплуа в цьому картатому театрі світу. І де тільки Співачка та Голодомайстер намагаються не ви-

ходити за межі свого ремесла і навіть вимагають до нього уваги і поваги.

## Із бесіди:

**С.Маслобойщик.** «Жозефіна...» провокує внутрішню роботу чи, навпаки, втомлюєшся від того, що ти не розгадав?

**В.Грицук.** Ви даєте мало імпульсу до поштовху думок у певному напрямку, щоб надалі глядач рухався інерційно. В масі своїй глядач є консервативним і йому потрібно більше матеріалу, щоб він міг розвивати асоціації в певному напрямку. Мені допоміг той міф, який уже склався довкола фільму, адже побачила його тільки недавно. Чому ви вирішили знімати кіно?

**С.М.** Я давно відчуваю, що живу в кількох естетичних планах. Якщо я концентруюсь на чомусь одному, то все інше виявляється незадіяним і постійно вабить мене. Це не раптом я вирішив стати режисером. Кіно довго переслідувало мене.

**В.Г.** Ви мислите як художник, коли знімаєте фільми? Тобто уявно вибудовуєте композицію картинок, серію цих картинок?

**С.М.** Можливо, й так. В малярстві маю більше освоєних шляхів, але інколи це мене підводить, тому що відчуваю необхідність концентруватися на іншому. Я відчув, що треба займатися драматичною конструкцією.

**В.Г.** В театрі? Сценографією?

**С.М.** Ні, мова про... Є у людей від природи структурний спосіб мислення. Припустимо, людина мислить конфліктами. Це типово драматичне мислення. Я ж звик мислити пластичними образами, тому, коли безпосередньо став займатися кіно вони мене весь час відволікали. Хоча, хто знає, що в кіно має бути найголовнішим? Людина, яка займається кіно, має наступати на нього широким фронтом — і з боку драматичної структури, і настрою, і візуального образу. Важливо вміло ці речі у кіно збалансувати.

**В.Г.** Чому діти у вас асоціюються з мишами, які плутаються під ногами й пишуть?

**С.М.** Цей образ, на жаль, вигаданий не мною, а Кафкою. Я його тільки розробив. Про фільм «Жозефіна...» одні говорили: «Боже, який страшний фільм». А інші: «Ніколи не бачив такого життєрадісного Кафки». Діти, які знімалися в мене, переживали невимовне щастя, бо я не забороняв нічого з того, що вони хотіли робити. Інша справа, що потім все огорнулося загальною песимістичною інтонацією. Так і було задумано.

**В.Г.** У фільмі є момент, коли Жозефіна стоїть в арці вікна театру, а тлом іде писк-спів і грім. Миша в українській міфології є символом блискавки. «...Дід бив — не розбив, баба біла — не розбила, мишка бігла, хвостиком махнула...» Я це випадково прочитала якраз перед розмовою з вами. А ви знали це, коли створювали фільм?

**С.М.** Мене, скоріше, цікавили взаємини голосу маленької людської істоти і голосу зверху, який накриває. Писк інтонаційно невизначений. Це якась матриця голосу, модуль, з якого все виростає. Не будемо розшифровувати, але це первинне, що утримує мишачий народ. Це їхнє спільне, «нерозчинний кристалик людського», як казав Тарковський.

**В.Г.** Ваш фільм «Інший», на противагу «Співачці Жозефіні...» зручний для критика, бо задає конкретне русло для думки. Хоча не зовсім зрозуміло, хто ж з двох героїв — інший.

**С.М.** Це гарно. Вони обоє інші у нашому усередненому світі.

**В.Г.** Виникла думка, що це Дон Кіхот і Санчо Панса, Герой і Слуга, Аристократ і Плебей.

**С.М.** Існує у філософії думка, що міф має тільки два персонажі — Героя і Блазня.



■ Сергій Маслобойщиков під час зйомок фільму «Співачка Жозефіна та мишачий народ» за Ф. Кафкою. 1993.

■ Кадри з фільму «Співачка Жозефіна та мишачий народ». (2, 3)

■ Алла Сегійко (співачка Жозефіна) у фільмі «Співачка Жозефіна та мишачий народ».

Маслобойщиков-художник — щось зовсім протилежне Маслобойщикову-режисерові. У фільмі «Жозефіна...» світ, зображений ним, переповнений людьми та предметами в кожному кадрі настільки, що вони нагадують (і за перенасиченістю деталями, і за їх вправною композицією) полотна середньовічних майстрів. З тою різницею, що там ми не чуємо вереску пишнотілих красунь з кошками фруктів, так само й реготу веселих мужів у корчмах, гавкання собак в боротьбі за кістку; а тим більше пишання мишей, хоча серед такого достатку вони напевне водилися. Потік життя, який так цікаво спостерігати в живописних роботах старих голландців, у Маслобойщикова не дуже осучаснюється (хоча серед персонажів ми несподівано можемо побачити Сергія Проскурню, Джорджа Грабовича чи Сергія Васильєва), зате озвучується принципово неестетично.

Зате як сценограф Маслобойщиков прихильник дивовижно лаконічних і естетичних вирішень. Простір його вистав не перевантажений декораціями, костюми персонажів деталями, і все це обов'язково згармонізоване в кольорі. Візьмемо хоча б виставу «Дон Жуан» у Молодому театрі в постановці С.Мойсеева. Завіса, що розмальована під стару, посічену часом стіну усипальниці, з якої сиплеться золотий пилок, немов з крилець метелика, здається, знущається над усім камінним, командорським. Особливо тоді, коли з-під неї виглядають легковажно оголені жіночі ніжки. Крім величезного столу, вже насправді непорушного — меблів ніяких, а костюми всіх персонажів, хоча дуже ошатні і вишукані в деталях, сприймаються немов якась блакитно-сіра легка хмара. Ця кольорова монохромність всього ансамблю разом з історичною

точністю силуету кожного костюма окремо, здається, вже стала візитною картою Маслобойщикова. Цей принцип ми можемо спостерігати і в комедії «Блоха у вусі» Жоржа Фейдо, яку Атілла Віднянський поставив нещодавно в Київському театрі російської драми. Звичайний для нас в таких п'єсах кольоровий калейдоскоп численних персонажів художник-постановник перетворює у попелясто-срібlistу масу. В такому ж колориті вирішені легкі гнуті меблі та люстра, яка опустилася чомусь на сцену, вигнутими деталями схожа на величезного восьминога з лампочками у щупальцях. Можливо, постійна біганина, перевдягання, гра у хованки, яку не оминати в подібній драматургії, нас тому й не нервує, що хоча б колір діє заспокоююче. Та й біганина зведена до мінімуму, бо дуже точно використано сценічне коло.

Основу репертуару Київського театру російської драми складають сьогодні саме комедії всесвітньовідомих драматургів, написані для типово буржуазного театру. Вони цікаві для загалу, але зроблені тут за одним кліше. В цьому ж випадку Віднянський та Маслобойщиков облагороджують матеріал, подаючи його дещо відсторонено та вимагаючи й від акторів якомога більше дистанціюватися від персонажів. Автори вистави не сприймають перипетії героїв всерйоз, і це, як для комедії, цілком доречно. Безумовно, це найбільш вишукана вистава серед робіт улюбленого жанру в театрі російської драми, хоча виглядає тут «білою вороною». Адже на легковажну драматургію в цьому театрі вперто покладають місію збереження і продовження найаристократичнішої традиції психологічного театру, взятої з рук чи не самого Станіславського.

## Із бесіди:

**В.Г.** Помітила, що у вас костюми, незалежно від організації простору, самі по собі несуть сценографічне вирішення.

**С.М.** Звичайно, костюм втілює образ. Це було моєю метою. Коли я починаю займатися сценографією чи костюмом, я намагаюся зрозуміти, наскільки поширюється моя влада як художника, до яких меж маю право розгортати свою діяльність. Чи йти шляхом ілюстрації? Або керувати-

ся тільки тим, що актор має вийти на сцену не голим? Чи криється в моїй участі у виставі щось більше? Чи маю особливі можливості? Звичайно, важливо не переграти, має бути почуття міри, розуміння пропорцій, меж свого впливу на виставу. Хоча сучасна сценографія прийшла вже до такого альянсу з режисурою, який вимагає максимального зв'язку режисури і пластичного образу. Все, що є на сцені, виявляється об'єктом режисури, надає для неї можливість.

Те, що я вигадую, має знайти відгук у загальній режисерській концепції, щоб йому це було потрібно і цікаво цим грати. І щоб сценографія була про те саме, про що й вистава. Можливо, їхній напрям не зовсім співпадатиме, але глядач мусить досить легко бачити спільний вектор.

**В.Г.** Є ще таке спостереження — як театральний художник ви особистість оптимістично мисляча, а як кінорежисер демонструєте глибини песимізму.

**С.М.** Який же я «світлий» ху-



дожник, якщо в «Дон Жуані», скажімо, вся вистава побудована на могильній плиті, яка розсипається і курить пилом на героїв?

**В.Г.** Але це виглядає так красиво! Існує життєстверджуюча самодостатність естетично вибудованого світу. А тема, філософія і естетика ваших трьох фільмів несуть песимістичний характер. Чисто емоційно вони несуть інший колорит.

**С.М.** Насправді це, напевне, питання інтонації. Найрадісніша вистава чи фільм, будь-яка драматургія все-таки будують-

ся на деякій невідповідності, неблагополучності.

**В.Г.** Але ваше світосприйняття через призму кіно і театру різне.

**С.М.** Я б так не сказав. Коли б я був режисером вистав, вони б не були такими оптимістичними. Можливо, ви сприймаєте не візуальний ряд окремо, а вистави в цілому і приписуєте мені оптимізм? Я надіюсь, що наступний етап моєї творчості буде веселішим.

**В.Г.** Як ви прийшли в сценографію?

**С.М.** Я вважаю себе учнем Данила Даниловича Лідера. Але

я його прибудний учень, тому що я бігав до нього на паралельний курс, навчаючись на графічному відділенні, було цікаво, там були мої друзі, мені подобалася атмосфера в майстерні Лідера. Він мав на мене серйозний вплив. Я втягнувся в цю справу. Окрім того, здавна любив театр.

Якось так вийшло, що в Театр естради (Малаховська група, яка перейшла у Молодіжний, потім стала Театром на Подолі) мене запросили робити рекламу, але ми подружилися, і я зайнявся сценографією.

Ігровий майданчик конкретного театру Маслобойщиков не мислить відірваним від загального театру світу. Будь-яке явище він бачить як прояв гри, цього універсального способу організації всесвіту якоюсь вищою силою. А тому навдивовижу вдало оформлена ним книжка Неллі Корнієнко «Лесь Курбас: репетиція майбутнього» видається закономірністю. Світоглядні позиції авторки тексту, художника-ілюстратора та самого героя твору збігаються — і ця рідкісна тепер цілісність у створенні мистецького твору приємно вражає. Обкладинка книжки — то стара карта зоряного неба із знаками Зодіаку, в кола якої вписані каркаси сценічної коробки, де в центрі бачимо всюдисущу «Вежу III Інтернаціоналу» Татліна. В уяві сучасних художників вона чомусь займає особливе місце. Але все ж таки головними дійовими особами тут є сузір'я.

Глави книги ілюструються більш конкретними картами — Світу, Києва, Харкова. Там, над Чорним морем, ми можемо побачити циркову артистку, що йде по канату і нагадує граційним силуетом дівчинку на кулі Пікассо, а також бачимо дель-артівських персонажів і, досить несподівано, але точно — ангела в собачій будці в топографії наших рідних столиць.

Така сама епічна розлогість в поєднанні з конкретними деталями характерна і для театральних плакатів Маслобойщикова. Наприклад, на репрезентативному плакаті Театру на Подолі зображено білу хустинку зі жменькою землі (напевне ж, таки рідної, бо яку ще землю носять із собою?). Та коли придивити-

ся до тої земельки — побачимо чи не увесь Поділ з його серцем, Андріївською церквою на горі.

І хоча про сам театр на Андріївському узвозі здогадається тільки мешканець Києва, та приїжджого обов'язково заінтригує якась месіанська ідея картинки. Взагалі, ці концептуальні зображення Маслобойщикова зовсім не нагадують плакат у звичному для нас розумінні. У нього не помітиш декоративної конкретики, грубуватої виразності, своєрідного плакатного мінімалізму — всього того, що характерне для цього виду мистецтва, досить таки дидактичного за природою. Коли дивишся на плакати художника, — потрапляєш в царину гри, що володарює у світі і є основним матеріалом саме театрального мистецтва.

Якось так вийшло, що плакат до вистави «Ніч чудес» Вільяма Шекспіра вийшов друком якраз після чорнобильської катастрофи і заповнив собою місто.

Низький горизонт, підкреслений білою смугою сонячного світла, темно-синє небо і дві тваринки невідомого роду-племені. Якись коти із осячними чи заячними вухами. Вони обнялися й плывуть понад світом в дивно-п'яному братерському танці. Це виглядає дуже мило. А разом з тим дуже зловісно. Один схожий на кота Матроскіна у смугастій футболці, інший — у шляпці Наполеона... Можливо, це і є оті міфічні Блазень і Герой. А може, це ми з вами в «Ніч чудес» по-чорнобильськи? Бо вже пущено в дію передапокаліптичну лабораторію-театр, де в гру вступили найчужорідніші елементи. Що народиться від їхньої взаємодії і який фінал цієї п'єси — невідомо нікому...