



До 85-річчя Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької



ПОВІР – І ПОБАЧИШ

*Ескіз до портрета народного художника України, лавреата Національної премії України ім. Т. Шевченка, сценографа **МИРОНА КИПРІЯНА***

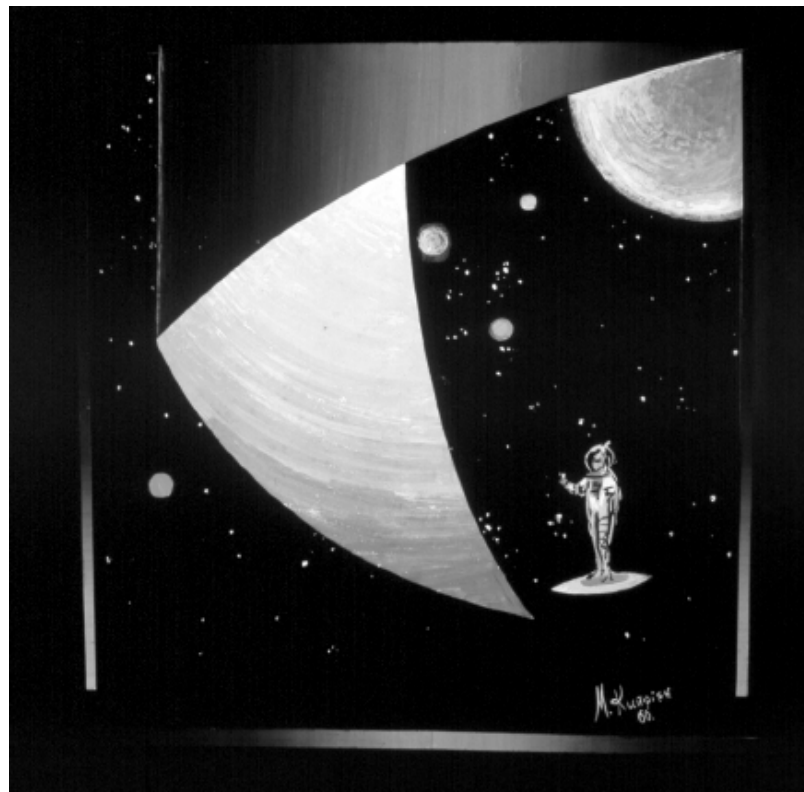
Дитиною перший театральний трунок я вдихнула в заньківчанській залі; Кипріян тоді вже був Кипріяном. У театральному інституті, коли педагоги в муках намагалися з юнацького негативізму добути аналітичну толерантність майбутніх театрознавців, ім'я сценографа Кипріяна потрясло найбільш “авангардово” настроєних із нас. Зараз я працюю обіч нього понад 20 років, виразно бачу свою фінішну пряму, а він, по-давньому, тримає міцно в руках величезне, далеко не бездоганне, часом стихійне, багатоскладове господарство, в якому матеріальні, виробничі, а найбільше людські чинники спрямовані на створення дивної речі – образу вистави. І залишається Кипріяном.

На початку 60-х, третього періоду розвитку українського театральньо-декораційного мистецтва, Мирон Кипріян уже був реальною дійовою постаттю процесу, оскільки початок творчості сягає кінця 50-х рр. Його першими виставами були: “Кадри” – 1957 р., “Дівчата нашої країни” – 1958 р. Івана Микитенка (режисер – А. Ротенштейн); “Остання зупинка” Е. М. Ремарка (1958 р., режисер – Б. Тягно), “Фауст і смерть” О. Левади (1960 р., режисер – Б. Тягно). Саме з них і почалася в театрі перебудова художнього оформлення.

Від першого періоду української сценографії – гострих мистецьких шукань першої третини століття з їх посиленням інтересом до питань форми, зверненням до конструктивних, гіперумовних прийомів – М. Кипріяна відділяли і вік, і особисті враження. Його естетичний досвід, і зокрема театральний, мусив неминуче будуватися на тогочасному “поверненні до поглибленого розкриття дійсності”, інспірованому суспільною ідеологією кінця 30-х – другої половини 50-х рр. Цей – другий – період досить швидко сформував нові стилістичні особливості театральної декорації –

підкреслена умовність поступила місцем більшій правдоподібності, алегоричні вирішення – розповідному відображенню типового середовища, яке відтворювалося живописно-об’ємними декораціями.

Кожний з двох періодів мав свої досягнення й свої нерозв’язані, а точніше, невіршальні проблеми. Похитнувши звичне уявлення про двомірність декорацій, про їхню інформативну функцію, конструкції 20-х рр. дали можливість



Ескіз до вистави “Фауст і смерть” О. Левади, 1960 р.

розв'язувати нові творчі завдання, розкрили широкі перспективи освоєння сценічного простору. Однак естетична платформа сценічного мистецтва, обділеною психологічною основою, часто межуючи з публіцистичністю й плакатністю, могла розвиватися тільки до певної межі – схематизму. Завдання іншого рівня виникли перед театральними художниками 30-40-х рр. – як спроба виживання в тогочасній суспільно-політичній системі. Проте живописно-об'ємна декорація цього періоду теж дала цікавий досвід, поєднавши в собі емоційні можливості живопису з конструктивним вирішенням сценічного середовища.

І натуралістичні експерименти, до яких вона прийшла в кінці 40-х – на початку 50-х рр, були викликані однобічним тлумаченням театральної образності агресивними невідгласами від ідеології.

Як це не дивно, подальшою основною рушійною силою розвитку став прес радянської держави. І хоч суспільство володіло не надто складним ступенем самосвідомості, митцям треба було намацати контури свого з ним спілкування і шукати для себе замість соціальної ніші – естетичну. Поява шістдесятників була неминучою, інша річ, що тавро “формаліст” успішно могло знищити не тільки мистецьку долю, а й самого митця.

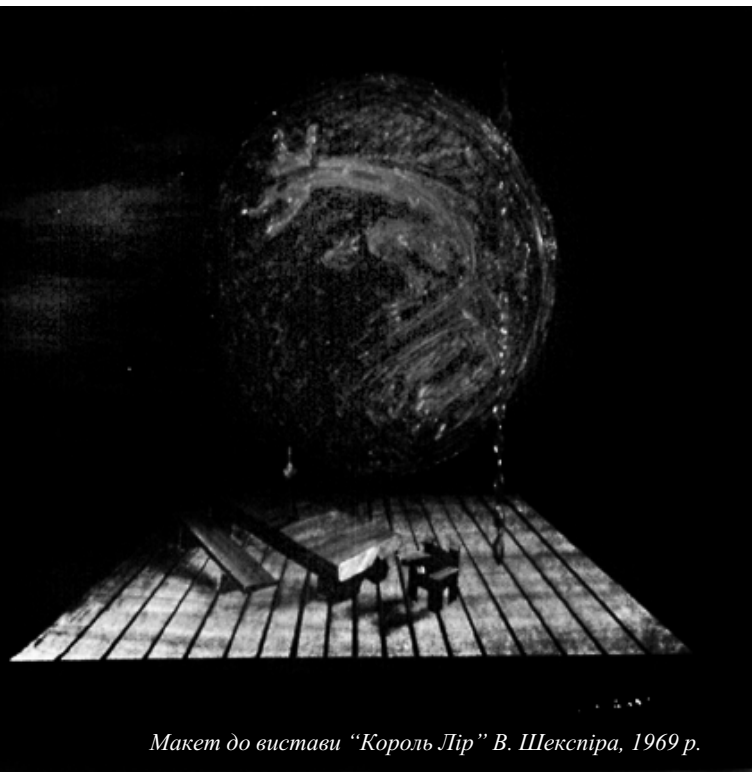
Цей короткий історичний екскурс видався мені необхідним, щоб нагадати передумови пошуку нових засобів сценографічної виразності в творчості нового мистецького покоління. Одним із перших, якщо не першим, був Мирон Кипріян.

Естетика театру – поняття історично мінливе. А режисери й художники домовляються про щось дуже важливе у своїй сумісній творчості, часто керуючись імпульсами емоційними. Звичайно, для них драматургія, як матеріял живих людських пристрастей і болів, підлягає перш за все емоційному переглядові. Зрештою, і сприйняття глядачем, і те, що може надовго залишитися в його свідомості, цікавить авторів вистави, передовсім, як емоційне.

Так виник робочий театральний термін “образ вистави”, який реально функціонував на емпіричному рівні ще задовго до його логічного осмислення й термінологічного формулювання. А поштовхом до цього став новий тип мислення художника, помітні неозброєним оком зміни в декорації, яка вже не тільки “декорує”, але й взагалі може не декорувати дію на сцені.

Так це було в одній із заньківчанських робіт – “Суєті” І. Карпенка-Карого (1967 р., режисер – О. Ріпко), де волею художника вибудовано непримиренний контраст інтер'єрів: простого, надійного й затишного батьківського дому Барильченків та міської, напружено чужої для Михайла генеральської оселі. Обумовлені п'єсою павільйони уява художника перетворює через предметне середовище, декор, колористику в психологічну світоглядну характеристику персонажів. А гіперболізований тин, несподівано розташований на заднику, мов кровonosні судини, мов коріння, з'єднує протилежності, не змінюючись, на відміну від інтер'єрів, і визначаючи характер конфлікту всієї вистави. Комедія “Суєта”, отримавши в трактуванні режисера й художника психологічну мотивацію, уже не могла бути вульгарно експлуатована як комедія положень.

Тільки виявленою глибиною її проблематики можна пояснити зацікавлення глядача, яке тривало вісімнадцять років, що вже само собою є унікальним випадком в



Макет до вистави “Король Лір” В. Шекспіра, 1969 р.





Ескіз до вистави "Камінний господар" Лесі Українки, 1971 р.



театральній практиці, та ще й за умови збереження авторського задуму постановників при зміні кількох поколінь виконавців, для яких "Суєта" стала школою спадкоємності.

Робота художника у взаємодії з режисером (М. Гіляровський) 1969 р. запрограмувала в "Королі Лірі" В. Шекспіра тему головного персонажа не як кризу батьківської любови, обтяженої короною, а як згубні метаморфози людської душі під тягарем влади. Самообмеження сценографа було новим і шокуючим. При безсумнівному знанні матеріальної культури, він звів середовище до трьох знаків, які, як виявилось з розвитком вистави, здатні охопити всі зміни – емоційні, сюжетні, ремарочні. Велетенська монета й ланцюг, зібрані в просторі чи то владним підвищенням, чи то комедіантським а чи тортурним помостом. Уже на початку Лір має цю точку відліку – три владних опори: гроші, поневолення, кров. З утратою влади його полишають гроші й, звичайно, люди; він опиняється перед лицем істини під холодним променем перетвореної в космічне тіло монети, в чорному, безплідному, безжальному степу, де з минулого все одно тягнеться ланцюг і де ніяк не можна зійти з кривавого помосту.

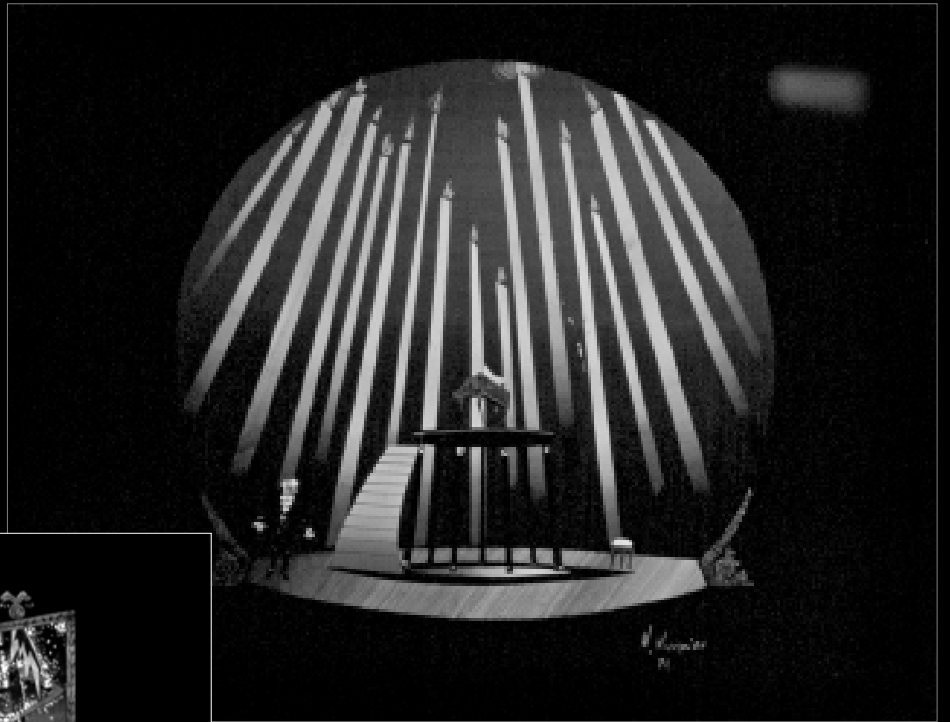
У пошуках нової дієвості оформлення кипріянівський "Лір" дав і найвищу асоціативну точку, не лише прочитану фахівцями, але дану у відчуттях і глядачам: рух диска, механічний, байдужий, супроводжуючи сцену бурі, надаючи динаміки сценічному простору, виразно казав: пущена в дію машина влади є самодостатньою і не залежить від свого механіка, вона знищує все живе навколо себе, навіть – самого конструктора.

Сценографія – одночасно реальний світ сцени й ілюзорний світ відтворюваних явищ життя. Вона опредмечена єдністю, що виникає в боротьбі суперечливих начал: статичності й руху, площини й простору, життєподібності й умовності, конкретності й узагальнення, різниці в підходах до матеріалу, ставленні до конфлікту режисера й художника.

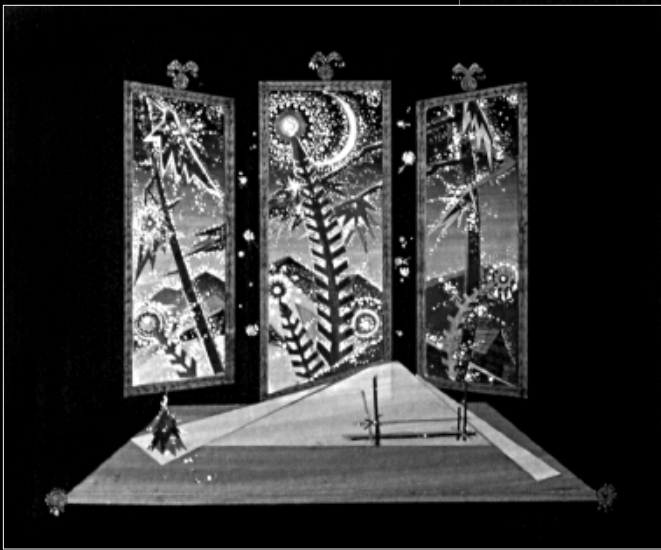
Історія світового театральньо-декораційного мистецтва знає два принципово різні погляди на вирішення зорового образу вистави: сценічне відтворення життя у формах самого життя і створення для театральної дії певного умовного середовища.

Творча практика протягом багатьох років доводить, що між двома принципами вирішення зорового образу вистави нема нездоланної антагоністичної прірви. Умовність і життєподібність завжди перебували у певному взаємозв'язку, бо вони відповідають, так би





Ескіз до вистави "Моцарт і Сальєрі" О. Пушкіна, 1974 р.



Ескіз до вистави "Ніч на полонині" О.Олеся, 1969 р.

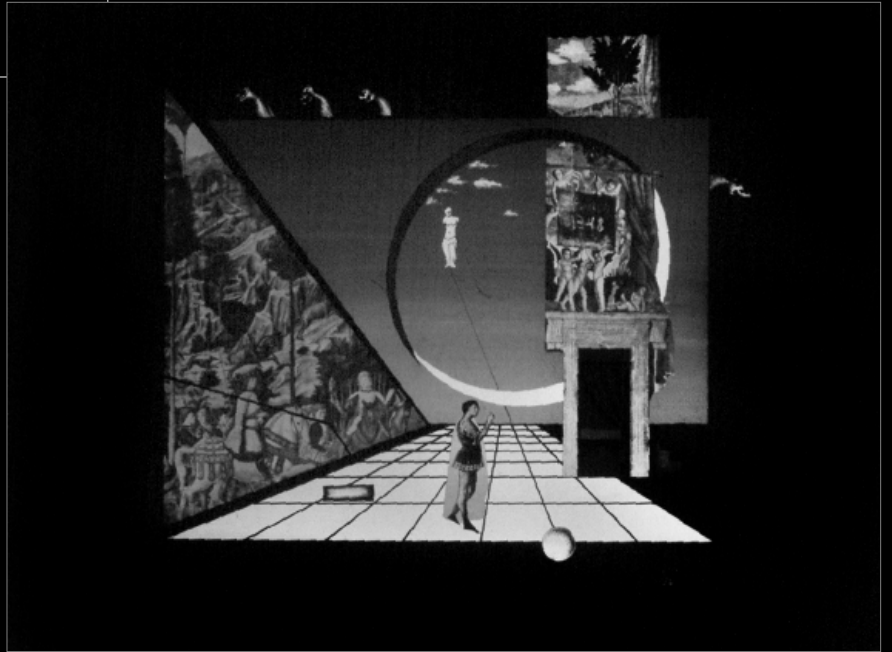


Сцена з вистави "Мазепа" Б. Антківа за Б. Лепким, 1991 р.

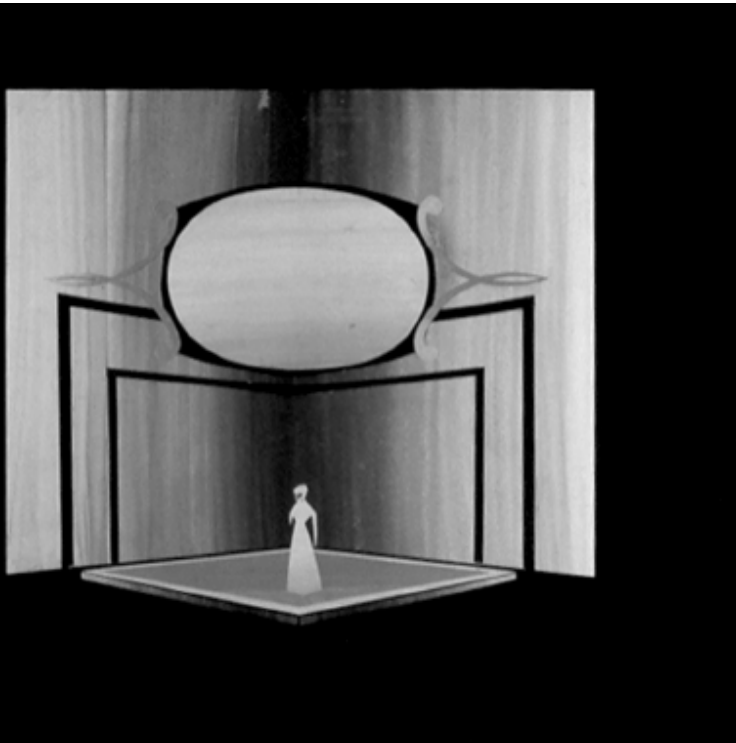
Ескіз до вистави "Тартюф" Ж.-Б. Мольєра, 1986 р.



Ескіз до вистави "Декамерон" Д. Бокаччо, 1982 р.



Сцена з вистави "Маруся Чурай" Л. Костенко, 1989 р.



Ескіз до вистави "Марія Заньковецька"
І. Рябокляча, 1972 р.



мовити, родовій сутності театру як мистецтва, що відображає життя у драматичній дії.

У творчості Мирона Кипріяна, незалежно від стилістичних і формальних віянь часу, водночас можна спостерігати зорові образи, відкриті різними "ключами", з різною мірою умовности чи введеними елементами життєподібности, залежно від драматичного матеріалу, його проблематики й жанрового забарвлення.

Тут не можна не згадати "Хазяїна" І. Карпенка-Карого (1970, постановник – О. Ріпко), де пристрасті економічного походження розгоралися фактично в скрині, через те, що стеля Пузиревої хати, спираючись одним боком на опецькуваті колони – уособлення мрії про "панство", другим була підчеплена й рухалась на мотузках, неминуче асоціюючись із пасткою. Цього єдиного "порушення" правдоподібности в інтер'єрі, що цілковито характеризував свого хазяїна, було достатньо, щоб режисер мав опору для ідеї й жанрового вирішення постановки.

А наступна вистава "Камінний господар" Лесі Українки (1971 р., режисер – С. Данченко) вже повністю була збудована навколо фантастичного вістря, до якого спіраллю спиналися сходи. Цією скелястою вершиною довільно, без пояснень маніпулював сценограф. Він рознімав

її на фрагменти – і вони виявлялися стрілчастими архітектурними формами або гострими лезами; складав разом – і вони зливалися у спис. Він позначав у тих трансформаціях маскарадні лабіринти, опочивальню донни Анни, вогкий цвинтарний морок і холод кланової поминальної учти, а ми в залі зчитували цей образний ряд як підготовку до головного – сходження вгору, на вершину, де всі попередні самолюбні жадання, вся честолюбна туга увінчають двох запальних відчайдушів – дон Жуана й донну Анну – кам'яними обличчями й камінними душами, важчими за смерть.

Цікаво спостерігати, як М. Кипріян виступав у принципово важливих для себе виставах у якості і сценографа, і автора художньо-декоративного оформлення. Ця особливо помітна відмінність продиктована передовсім драматургією.

Легендарна вистава "Марія Заньковецька" І. Рябокляча (1972, режисер – О. Ріпко) базувалася, початково, на п'єсі, що мала цікавий історичний фактаж, виконувала прекрасну просвітницьку функцію, несучи високу громадянську ідею, але її матеріал, по суті, складався з калейдоскопу сцен і фрагментів, які відповідали хронології, але драматургічно організовані не були.

Перед режисером і художником постала необхідність знайти компактну систему подачі епізодів. Сценограф спокійно пропонує кілька традиційних павільйонів (простіших і багато декорованих), які легко трансформуються, а в супроводі екранної проєкції дворянського гнізда чи загальновідомої Петербурзької споруди позначають місце дії з безсумнівною хронікою.

Зовнішня портретність дійових осіб не становила мети вистави, хоча в пошуку характерів режисер і актор зачерпнули всіх можливих бібліографічних та іконографічних джерел. Призначення на ролі було настільки точним, манера виконання так докладно опрацьована, а інтер'єри такі обжиті, що за двадцять два роки встановилася ніби певна домовленість між сценою й залом: хроніку, людей і події сприймали як справжніх, акторів значною мірою отожднювали з персонажами.

На тлі нового сценографічного мислення "Марія Заньковецька" не тільки не виглядала попелюшкою через іншу естетику, вона була ніби контрольним примірником чогось більшого, ніж репертуар, і це довгий час гостро непокоїло співробітників різних управлінь.

Наступна майстерно написана, з глибоким знанням мови, типів, побуту й проблеми комедія О. Корнійчука "В степах України" (1972) дала можливість режисерові С. Данченку й художникові провадити пошуки в царині жанру та масштабу.

Беручи як дане досконале знання глядачем матеріалу, на якому побудована п'єса, автори вистави поставили собі за мету "відірвати" її від побуту, акцентуючи поетичність і гумор українського менталітету. На сцені – до обрїю безмежне живописне соняшникове поле – на відвертому полотняному клапті; живе гілля, яке тягнеться хто-зна звідки; є, звичайно, і двори з тинами, парканами й глечиками, і картузи, і фартухи, і калина з жабами в

лузі, але все – у якомусь іншому наборі, не претендуючи на дійсність. І центральний елемент оформлення, який “поводиться” більш, ніж чудернацько, – знову тин, до того ж ремарковий, але який: він – у центрі, він – монументальний, рівний за значенням Великій Китайській стіні, його не плетуть, а зводять, не розкидають, а перемагають... Так перемагали “недоліки в свідомості окремих громадян”, але персонажі, навіть найкомічніші, не були коротконогими Стецьками, їх запрограмували режисер і сценограф не з вилами до стайні, а до любові й радісної праці на землі, що шелестить, гріє, щебече й проростає, хоч “голоблю увіткни”, такої, як була на сцені, без жодної бутафорії.

У цьому контексті – володіння жанром – варто згадати і “грецькі” фурки в їдкому гротеску “Човен хитається” Я. Галана, де М. Кипріяна визначив характер сміху в залі. Адже нікчемні персонажі з’являлися або як Помикевич, піднесений високим маршем сходів до пам’ятника самому собі, або несподівано, за класичним грецьким виразом “як бог – з машини”, – на фурках, займаючись мізерними справами, але переповнені власним значенням. Подані відкритим прийомом, ті фурки ще й технічно забезпечили каскадний темпоритм вистави, який вона зберігала в обох редакціях.

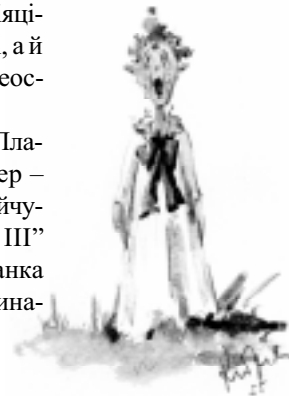
Митець звертається до різноманітних засобів виразності, не обмежуючи себе ні традиційно усталеними, ані новими формами й контекстами. Не тільки безперечною вимогою часу, а й правом майстра стає виявлення творчої індивідуальності митця – його світогляду, почерку, його ставлення до конфлікту п’єси, його бачення вистави. Проникнення в ідею драматичного твору є обов’язковою вимогою творчої праці сценографа й нерозривно пов’язане з роботою режисера. Варто зазначити, що часом творча ініціатива художника може не тільки під-

казати принцип втілення режисерського задуму, а й навіть зумовити ідейне звучання вистави в цілому.

Сценографічне мислення, сценографічне середовище по суті своїй – пластична метафора, яка розвивається разом із виставою. У багатьох сценографічних вирішеннях М. Кипріяна, які увійшли в історію українського театру, це – метафора складна й багатозначна, заснована на тонких внутрішніх взаємозв’язках. Вона не має нічого спільного з прямолінійним протиставленням, коли художник, не довіряючи режисерові, ніби заявляє: ось моє філософське осмислення, моє трактування п’єси, пропонуючи сентенції, які розшифровуються без зусиль, та до того ж в результаті отримуєш пересічні істини чи банальності.

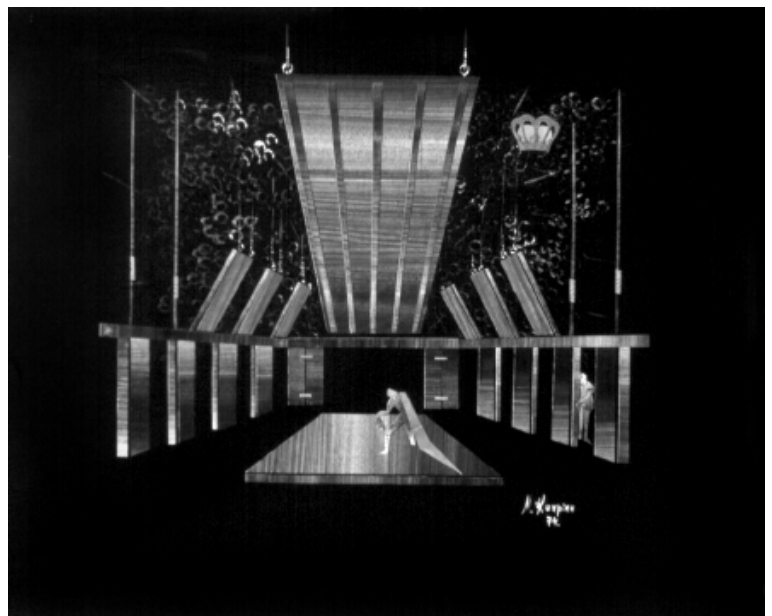
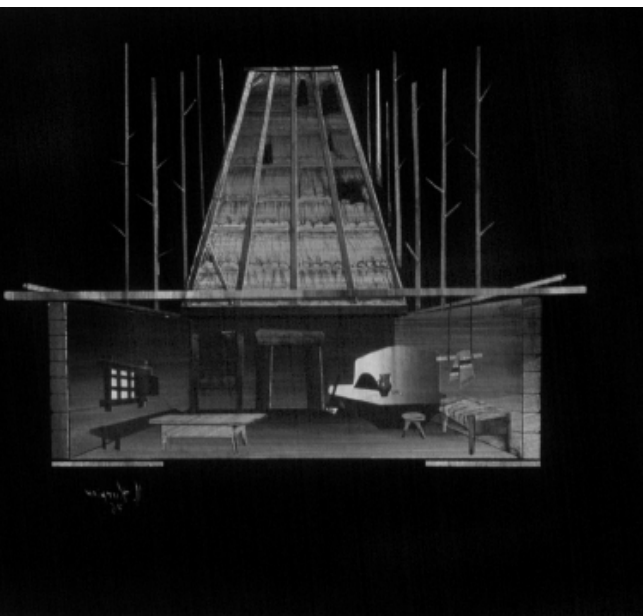
Метафоричність оформлення, вирішеного пластично переконливо, не прочитується ось так, відразу. “Образ” нелегко схопити з першого погляду, негайно й безапеляційно сформулювати. І це не претензійна закодованість. Художник не зобов’язаний виконати “роботу” глядача. Через активність і напруженість пластики оформлення він дає відчуття зміст дії, тоді в сценографічному середовищі обов’язково є відчуття тривалості, незавершеності. Це – почуття, що народжуються й зникають, дають поштовх новим асоціаціям і тривають у свідомості глядача не тільки в залі, а й поза ним. Сценографія перебуває в постійній, неослабній емоційній напрузі.

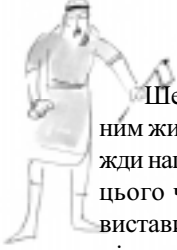
Дуже виразними прикладами можуть бути “Планета сподівань” О. Коломійця (1974 р., режисер – В. Опанасенко), “Богдан Хмельницький” О. Корнійчука (1978, режисер – В. Опанасенко), “Річард III” В. Шекспіра (1974) та “Украдене щастя” І. Франка (1976), які поставив С. Данченко, а оформив у динамічній сценографії М. Кипріяна.



Ескіз до вистави “Украдене щастя” І. Франка, 1976 р.

Ескіз до вистави “Річард III” В. Шекспіра, 1974 р.





Шекспірівські хроніки живуть надзвичайно ущільненим життям. Люте, темне, дике середньовіччя тримає завжди напоготові своїх надміру войовничих паладинів. Образ цього часу: фортеця – замок – в'язниця. Конструкція вистави – проста до інженерної аскези – тільки галерея на міцних опорах, заглиблена в простір сцени. З центральної частини ланцюгами вперед викидається важкий підйомний міст, з боків – по три легкі підвісні містки, які, залежно від висоти положення, можуть бути стінами горішньої галереї чи сполучатися з центральним мостом або перекирвати проходи під опорами. У центрі, спереду – поміст.

Обстановка перебудовується швидко, образно, зручно. Одна-дві додаткові деталі – на сцені миттєво виникають тронний зал, поле бою, стіни Тауера... Але, незважаючи на справжню фактуру дерева й металу, на видиму міцність споруди, скрізь панує відчуття непевності. Темні замкові переходи не захищають, а проглядаються наскрізь, мости не з'єднують і нікуди не ведуть, зате, спускаючись із металевим скреготом, вони хижо клацають пашею за кожною новою жертвою диявольської гри – пастка, скрізь пастка...

Завдяки своїй динамічній активності сценографія "Річарда" брала участь у подіях поряд із персонажами, залишаючись естетичною, "розгорталася" в свідомості як важкий запаморочливий сон.

А в "Украденому щасті" дерев'яна фактура стін, грубих меблів, скупа колористика ткацтва й вишивки, просте різьблення – усе разом звучало прихистком, теплим домом, хай навіть у ньому не всім і не завжди було однаково добре.

Досконало знаючи не Карпати взагалі, а всі етнічні нюанси, художник щедро насичує сцену предметно-речовим планом горян-бойків. Це – фрагменти архітектури, домашнє начиння, предмети побуту, одяг персонажів. Річ набуває значення психологічного збудника, який викликає необхідний настрій, впливає на акторське самопочуття і,

зрештою, сприяє народженню сценічної достовірності.

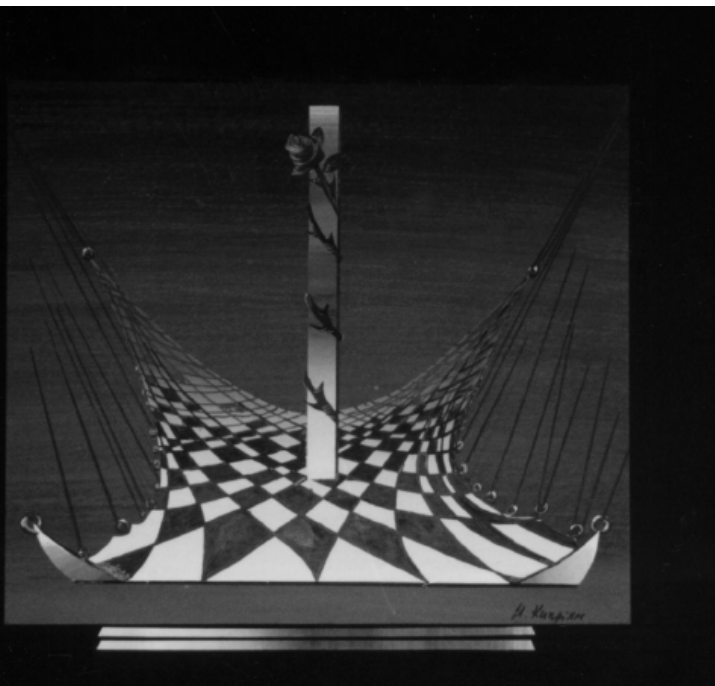
У цій постановці вперше було взято до уваги задум І. Франка щодо віку героїв і свідомо не акцентовано достатньо знайомий, заексплуатований момент соціального гноблення. Таким чином, досягнуто основної мети мистецького дослідження – виявити психологію героїв та їх взаємостосунки. Не безхарактерним підстаркуватим "лантухом" є Микола; і Михайло – не Яго, він теж має людські почуття й страждає; і не безсловесна жертва, а жива й повна жаги Анна – вони рівні одне одному, кожен зі своїми чеснотами й недоліками.

Усі, хто бачив хоч раз цю виставу, пам'ятають їх поєднок. Але не менше запам'ятовується і перетворення сценічного середовища: Миколу заарештовано, – ось тобі й ангели Божі над хатою перелетіли, – як із гіркою іронією каже Анна; вмить, наче підштовхнуті її думками, тріскають і розходяться стіни, на очах розпадається вбоге й нетривке щастя цього дому. Саме з архітектурних деталей зруйнованої домівки виникав майдан перед шинком, де кожен крок трьох нещасливих людей прошитий десятками злих і цікавих поглядів.

Сценографія М. Кипріяна акумулює різні формальні здобутки, протягом років активно трансформуючи поняття чистоти стилю. Часто спостерігаємо, як у сусідніх виставах, а іноді й в одній мирно співіснують гранична умовність і детально відтворений побут. Не так давно таке сполучення вважалося неприродним, еkleктичним, грубим порушенням стилістичної єдності. Сценограф саме з таких несподіваних зіставлень викрешує іскри яскравої образної мови. Звичайно, це відбувається тоді, коли поєднання різнорідних елементів у спектаклі художньо вмотивоване, організоване пластично й утворює тривкий сплав. Тоді неминуче виникає в свідомості сценічний образ, зорове втілення, матеріалізація провідної думки вистави.

І при згадці про саму тільки назву у свідомості зринає певний сценографічний образ. Нехай це буде "Маскарад" М. Лермонтова (1982 р., постановник – О. Ріпко) з холодними, крижаного кольору, рустованими колонами, які організують простір, пронизаний всіма вітрами. Або: говоримо про "Отелло" В. Шекспіра (1985 р., постановник – А. Бабенко) і відразу бачимо розтягнену канатами шахівницю, потім зауважуємо, що то – вітрило, але не могутнє, напнуте вітрами, а безсило кинуте на палубу сцени і пробите щоглою – воно вже не зрушить цього корабля. Сцена-вітрильник, все гойдається, все готове до якоїсь дороги, а може, всі щойно прибули звідкілясь? Поза текстом і сюжетом глядач відчуває нетривкість буття цих гарних людей і приреченість навіть їх розпечених пристрастей. Однаково ж – шахівниця, однаково – визначені траєкторії, хоч би ти був Генералом... Залишається з'ясувати на сцені одне: ХТО грає гру?

А в "Безталанній" І. Карпенка-Карого (1987 р., режисер – Ф. Стригун) – звихрені смерчем тини-дороги, стежки-перелазі, загрозливо зламаний не планшет сцени – Світ



Ескіз до вистави "Отелло" В. Шекспіра, 1985 р.





Ескіз до вистави "Гуцулка Ксеня" Я. Барнича, 1997 р.

чистих вод і ясних зір, довірливих душ і лагідних бесід, любови й совісти перед БОГОМ за ближнього. Люди тут ще користуються вишиваними рушниками й цеберками, ще не геть усі забули правічних пісень, але вал індустріалізації (дію вистави автори свідомо наблизили до початку нашого століття) вже відірвав їх від гармонійного духовно-природного циклу життя. Лише гіперболізована – до неба – Мальва ще утримує цей світ від загибелі. Висновок, а чи радше – його емоційне передчуття логічно виводиться всіма виражальними засобами – як з боку режисури, так і з боку сценографії. Активно використані справжні речі у новій умовній організації, де за річчю стоїть певне широке поняття: духовність – приземленість. Вони викликають скерований асоціативний ряд, породжують образне бачення тих чи інших моментів і всієї вистави в цілому. Саме несподіване протиставлення окремих елементів побуту й елементів, що відповідають вищим потребам людини, примхливе й свідоме їхнє поєднання дає свіжу образну мову.

Деякі твори, у яких сублимовані вічні загальнолюдські проблеми, не потребують педантичної конкретизації, й в творчості Мирона Кипріяна розкриваються в єдиному, абстрагованому від побутових форм середовищі, що несе в собі концентроване змістове й емоційне навантаження, допомагає розкрити власне філософський зміст драматургії. Об'єм, фактура, колір, світло – це ті елементи, що допомагають художникові створювати таке середовище. Крім предметно-об'ємного "будівельного" матеріалу, чимраз більшого значення набуває внутрішня й зовнішня динаміка оформлення, іноді стаючи головним образним елементом сценографії.

Під цим кутом зору можна розглядати цілу низку художніх вирішень, у тому числі й тих, про які вже йшлося.

Сцена з вистави "Дами і гусари" О. Фредра, 1976 р.

В розвитку сценографічної думки, як у кожному творчому пошуку, також існує своя драматургія. Захоплення від візуально-змістової динаміки сценічного світу неминуче змінилося з часом на логічний аналіз сценографічної ситуації під оглядом її перспективи. І висновок, що його робили театрознавці, мистецтвознавці і самі художники, дедалі частіше наводив на думку, що дієва сценографія вичерпалася й виконала свою творчу місію; вона повинна зійти зі сцени, бо її "самогральність" зрештою приведе до заперечення ролі актора й режисера, до відродження на сцені диктатури художника.

Драматизм цього періоду в розвитку театрального оформлення не зачепив М. Кипріяна саме тому, що, залишаючись у руслі пошуків, він активно використовував внутрішню динаміку навіть тоді, коли образно-технічні трансформації були ніби ознакою "хорошого тону". Досить згадати "Дами і гусари" О. Фредра (1976 р., режисер – З. Хшановський) – виставу, яка, поряд з "Украденим щастям", є авторським винаходом М. Кипріяна в царині зовнішньої динаміки оформлень.

З гумором, на рівні вишуканого анекдота придумано середовище, яке одночасно становить екстер'єр та інтер'єр сільського маєтку Майора. Його функція розкривається без зовнішніх змін: у міру того, як Дами захоплюють будинок, Гусарам для життя й опору залишається лише подвір'я, але





Сцена з вистави "Гайдамаки" Т. Шевченка, 1988 р.

все оформлення складає дедалі смішнішу "окуповану" цілість.

Хронологічний розгляд творів сценографа показує, що, незалежно від загальних захоплень, він вирішує, скажімо, "Річарда III" за принципом зовнішньої динаміки, "Отелло" – на розкритті внутрішньої і т.д., залежно від драматургії та ідеї, яку акцентує в ній режисер, залежно від персоналізації тих відповідей, які шукає в ній глядач.

У задумі сценографії "Гайдамаків" за Т. Шевченком (1988 р., постановник – Ф. Стригун) зрізи столітніх дубів із розвитком вистави пускають молоді пагони, додаючи могутнього акорду авторській концепції. Так, як змушувала думати, навіть не вельми охочих, драбина в "Народному Малахії" М. Куліша (1990 р., режисер – Ф. Стригун), яка ні до чого не сперта, пнула просто в нікуди. І приводила до думки, що жертвами сталінського режиму були ті, кого розстрілювали, і ті, хто розстрілював. Так, як втішала нас безмежна дорога, яка відкривалася для Марусі Чурай за трагічним ликом Спаса у фіналі однойменної вистави і в кінці життя героїні (1989 р., постановник – Ф. Стригун).

Праця над сценічним втіленням Євангелій від Матвія, Марка, Луки та Івана в містерії "Ісус, Син Бога живого" В. Босовича (1994 р., постановник – Ф. Стригун) була першою за багато десятиліть спробою українського театру сценічно втілити мудрість КНИГИ КНИГ. Від авторів вистави й від акторів вимагалось чогось більшого за фаховість, а від сценічного вирішення – більшого за диво, адже кількість інтерпретацій сприйняття є безмежною.



У відкритому просторі, неприкритому й неприкрашеному, сценографу вистачило кількох темних рифлених площин і світла. Вони ставали тіннями нічних кипарисів і монолітом камінних скрижалей, і, захоплені виставою, глядачі як громом були вражені, коли декорації раптом розпалися на очах, а з-за них навхрест вдарив сніп світла, стверджуючи народження в моноліті Старого Заповіту нової християнської ідеології... Образ Розп'яття-Воскресіння сприйняли глядачі, професіонали сцени і суміжних мистецтв не як технічний прийом активної сценографії, а як духовну аксіому. Ця вистава завжди завойовує собі унікальну аудиторію.

Миرون Кипріян переконаний, що мистецтво театрального оформлення навряд чи повинно втратити ті засоби виразності, які воно вже відкрило для себе, ті засоби, що властиві природі сценічної мови і збагачують її. Адже услід за експериментами, у яких гіперболізується той чи інший прийом, хай це метафоричність чи функціональність, сценічний монтаж чи що інше, сам по собі прийом перестає нас цікавити, поки не стає частиною структури художнього цілого, не виявляється органічно пов'язаним з усіма іншими компонентами вистави.

Сценографія вистави "Народний Малахій" М. Куліша, 1990 р.

