

Олександр Оверчук народився 1960 р. у Львові. Закінчив Львівський державний інститут прикладного і декоративного мистецтва (нині – Львівська державна академія мистецтв) у 1988 р. Як сценограф працює з 1988 р. У творчому доробку – сценографічні вирішення до майже двадцяти вистав у театрах Львова, Луцька, Мукачева, Дрогобича, Оренбурга (Росія). Нагороджений дипломами “За найкращу сценографію” на міжнародних фестивалях “Золотий лев” (1994, Львів), “Весна-2000” (Мукачево) та ін. Один з ініціаторів та учасників спільного проекту Львівського міжобласного відділення Національної спілки театральних діячів України та Федерації польських організацій в Україні – “Сцена-студія ГАЛІЦІЯНА” (Львів).

Плідно працює у сфері сакрального мистецтва: скульптура, вітраж, сакральний дизайн. Реставратор та автор проєктів вітарів, барельєфів, скульптурних фігур у храмах Св. Івана Хрестителя, Матері Божої Неустанної Помочі, Св. Матвія (Мостиська, Львівська обл.), Св. Петра і Павла (Цигани, Львівська обл.), Пресвятої Трійці (Микулинці, Тернопільська обл.), Останньої Вечері (Ростов-на-Дону, Росія), Св. Йосипа-ремісника (Шегині, Львівська обл.).

У листопаді 2007 р. у фойє Національного академічного театру ім. М. Заньковецької відбулась персональна виставка сакрального мистецтва О. Оверчука “Остання вечеря”, присвячена світлій пам’яті Валерія Бортякова. Під її враженням і відбулась розмова нашого кореспондента із художником.



ДУХОВНИЙ ПРОСТІР МИСТЕЦТВА

Тетяна Шевченко: Коли Ви вирішили податися у сценографі?

Олександр Оверчук: Це було у восьмому класі. Мені здалося, що хочу бути сценографом, а для цього необхідно знайти вчителя. Почав шукати і познайомився з художником Театру імені Марії Заньковецької Валерієм Бортяковим. Він сказав просто: “Вчити не вмю, але якщо хочеш – іди зі мною”, і привів на свою робочу зустріч з режисером Валерієм Радером. Розмовляли про п’єсу Василя Шукшина “До третій

півнів”. Після цієї зустрічі я зрозумів, що з театру йти не маю бажання.

Т. Ш.: Звідки таке тяжіння?

О. О.: Може тому, що батько до війни, ще перед закінченням Київського художнього інституту, працював актором, і я в дитинстві любив роздивлятися його фотографії з вистав. Можливо, мало значення те, що сестра навчалася на театрознавчому факультеті Інституту імені Карпенка-Карого. Все разом, поступово, розбудило в мені бажання бути причетним до театру.

Олександр Оверчук – автор і виконавець моновистави “Площа Святої Трійці” за творами Б. Шульца. Сцена-студія “Галиціяна”, 2000 р.

Т. Ш. : Освіту сценографа можна було тоді отримати?

О. О.: Звичайно. Можна було вчитися в Києві, Ленінграді, Москві. Найдоступніше спілкування було у Києві. Там я познайомився з театрознавцем Валентиною Ігорівною Заболотною та середовищем студентів – режисерів, акторів – Інституту Карпенка-Карого, а також з київським сценографом Інною Валентинівною Биченковою і, головне – з Данилом Даниловичем Лідером. Аби спілкування з цими людьми мало для мене розвиток, я брав рекомендацію п'єсу і придумував сценографію. Зараз розумію, що, працюючи без режисера, змушений був виконувати подвійну роботу, але для мене це була гра, вона справляла тільки радість, мені було п'ятнадцять років, а коли ставало зовсім сутужно, – звертався до Бортякова, бо він усе міг вирішити. Потім, з напрацьованим матеріалом, я мав нахабство їхати до Лідера. Він дуже делікатно приховував здивування, кажучи: “Цікавий хлопчик, тільки школи не має”. У Данила Даниловича я познайомився з Дмитром Володимировичем Афанасьєвим, ленінградським сценографом, завідувачем кафедри сценографії Ленінградського інституту театру, музики та кіно. Їздив до нього, привозив роботи, брав нові завдання. Тобто, як на п'ятнадцять років, цілком

досить, аби голова пішла обертом. Але в ті часи таких як я було багато. Приїздили показуватися. Тоді, аби вступити в науку до таких майстрів, треба було заслужити право. Приймали у мистецькі вищі столиць не для того, щоб відбувся набір і не скоротили відділення, а для поглиблення навчального процесу, отож і відбирали лише найсильніших. А тим часом моя базова художня освіта була дуже низькою. Був

Макет до вистави “Забави для Фауста” за Ф. Достоєвським. Львівський театр ім. Леся Курбаса, 1994 р.



Наталія Половинка та Олег Драч у виставі “Забави для Фауста” за Ф. Достоєвським. Режисер – Володимир Кучинський. Сценографія – Олександр Оверчук. Львівський театр ім. Леся Курбаса, 1994 р.



ледачим. Замість малювати, любив вештатися в театрі за кулісами. Думав, що це компенсує. І лише після армії, коли я серйозно зайнявся малюнком, живописом та композицією – ситуація якісно змінилась. Проте три роки вступав у різні виші, не набирав балів. Повертався до Львова і працював на телебаченні, вчився приватно. Коли почав навчатися у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва на факультеті проектування інтер'єру, всі мої наміри вже були пов'язані з театром. Дуже радий з того, що вищу освіту здобув у Львові. Львівська школа малюнка

була тоді дуже сильною і на Україні не мала аналогів. Лише у Ленінграді, у славетній “Мухінці”, де викладав малюнок випускник Львівського училища імени Труша, учень Готфріда Бамеса, на жаль, нині покійний Роман Куриляк, можна було зустріти подібну методику викладання. Роман Куриляк був віртуозом малюнка. Готфрід Бамес одну із своїх книг з пластичної анатомії ілюстрував малюнками Куриляка.

Т. Ш.: Де відбулися перші спроби реальної сценографії?

О. О.: Я ще до вишу працював на Львівському телебаченні, і мені довіряли роботу художника-постановника. Це був серйозний аванс, я досі про це згадую з великою вдячністю. А першу професійну роботу в театрі – 1988 рік – на зламі весни і літа, виконав в Оренбурзькому театрі музичної комедії. Це були “Витівки Скапена” Мольєра. Режисер – заслужений діяч мистецтв Росії Мирон Лукавецький. Художником з костюмів у цій виставі, як і в усіх наступних, була модельєр Ольга Баклан. Я міг повністю присвятитися сценічно-просторовим завданням. Багатолітня практика підтвердила тезу, почуту раніше від Данила Лідера, Євгена Лисика та від інших, що театральний костюм – це окрема професія, і вести дві справи разом без якісних втрат неможливо. У цій

Макет та сцена з вистави “З коханням не жартують” П. Кальдерона. Режисер – Мирон Лукавецький. Сценографія – Олександр Оверчук. Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1990 р.



співпраці вдавалося знайти неординарні рішення. Сценограф не має можливості приділити акторові стільки уваги, скільки той потребує. Ця ділянка роботи надзвичайно делікатна. Без віри у костюм акторові важко працювати. Костюм часто вимагає дотримання аскези у сценографії, аби дати прозвучати акторові. Як вгамувати задум, аби він не глушив актора?

У Львівському театрі імени Леся Курбаса співпраця почалася з п'єси Володимира Винниченка "Між двох сил" (1989 рік). Ще було багато тривоги, ще всюди була радянська влада, але Володя Кучинський відважно взяв п'єсу в роботу. Усі працювали з великим запалом. Потім – "Забави для Фауста" за романом Федора Достоєвського "Злочин і кара", "Вишневий сад" Антона Чехова.

Т. Ш.: Одна річ – ескізи, а інша – співпраця з режисерами. Та ще автор – особистість... Як зберегти творчу автономію?

О. О.: Якщо людина має намір працювати в театрі, їй варто попрощатися з поняттям творчої автономії. Це не означає самознищення, але необхідно зрозуміти, що на час співпраці з цими людьми ти існуєш за іншими законами. Звичайно, коли таким відрізком часу стає все життя – це непросто. Але без осмислення цих питань людині не варто навіть потикатися в театр. Інша справа, коли доводиться працювати з примітивним режисером, котрого ти не поважаєш навіть як людину. Тут таки незамінною є школа Данила Даниловича Лідера – не тільки унікального театрального художника, теоретика, але й стратега. Він учив не лише як вийти на задум, але і як цей задум захистити. Не можна вийти на сценографічне рішення, не вирішивши глобально режисерської концепції. Так не буває. І коли ти її відчуєш, починаєш розбудовувати в епізодах як художник, відразу починаєш бути політиком, який переконує режисера, що це – його задум. Лідер цій ділянці роботи приділяв дуже багато уваги. Він говорив, що ніколи не треба вести режисера відразу в майстерню. Навіть якщо ви придумали геніальне оформлення. Зустріньтеся з ним у місті, випийте кави, порозмовляйте. Потихеньку підведіть його до своєї теми. Ідіть вулицями таким чином, щоб він у майстерню прийшов з готовим вашим задумом. І тільки тоді показуйте йому макет. З хорошими режисерами – не так. З ними повно несподіванок. Були випадки, коли режисер відкриває

тобі очі, і ти усвідомлюєш, що прогавив, чогось не побачив. Іде тонка паралельна робота. Це було в роботі над "Забавами для Фауста" з Володимиром Кучинським, у заньківчан на репетиціях вистави "Івона, принцеса Бургундська" з Веславом Рудзьким. З ними було дуже цікаво. Ось, наприклад, такий випадок у заньківчан. Монтувальну закінчено, почалася репетиція. Робітники забули на сцені цілу бухту канату. Веслав дивується – чому канат не забирають? А я бачу, наскільки він пасує, і прошу: "Нехай полежить".



Макет та сцена з вистави "Кайдашева сім'я" Г. Макарчука за І. Нечуєм-Левицьким. Режисер – Володимир Грицак. Сценографія – Олександр Оверчук. Львівський обласний музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича, 1999 р.



Веслав погоджується. Після репетиції говорить: “Ми знайшли для нього роботу”. Актори не знали, що це випадкова річ, і відразу почали обживати. Вона дала несподівану характеристику персонажам. Лідер навчав, як давати можливість предмету прозвучати несподівано. Під час сценографічних лабораторій багато уваги приділяв тому, аби випрацювати у художника гнучке мислення, аби реагував на найменший імпульс фактури, світла, партнерської думки та будь-якого іншого чинника. Вчив, як виживати у дуже дискусійному середовищі театру.

Т. Ш.: Ми багато чого пережили в сценографії. Чим здивувати глядача, колег сьогодні?

О. О.: Сьогодні не здивуєш сценографічною, акторською, хореографічною чи іншою знахідкою у виставі. Було вже все. Справжнє захоплення може викликати лише цілісна вистава, де всі складові переливаються, взаємно утворюючи самодостатній організм. Розділити матерію такої вистави неможливо. Звичайно, таємниця цілісності криється у точній концепції режисера. Але часто-густо люди, покликані за посадою виконувати функцію режисера, мають



Олександр Оверчук та Софія Іванова у виставі “Фарс кохання”. Постава та сценографія – Олександр Оверчук. Сценарій “Галиціяна”, 1997 р.



Сцена з вистави “Між двох сил” В. Винниченка. Режисер – Володимир Кучинський. Сценографія – Олександр Оверчук. Львівський театр ім. Леся Курбаса, 1989 р.

школу, мають навички, амбіцію, а задуму нема. І принесена сценографом пропозиція стає рятувальним колом, за котре починається справжня війна. У таких випадках захоплення від ескізів сценографа є поверховим, а коли робота переходить від столу на сцену і з виготовленими елементами сценографії потрібно навчитися жити – народжується маса проблем, ба навіть істерій. Виявляється, ніхто не очікував, що намальований предмет, виконаний просторово, на сцені, вимагає до себе не меншої уваги, ніж актор. Такі проблеми виникають з режисерами акторського та літературного типу. Це висмоктує сили і народжує природне бажання оберігати свої задуми, шукати їм адекватного втілення. Непросто зустріти справжнього режисера. Це – штучний товар. Мабуть тому на Заході народилося таке явище, як театр сценографа. Для мене найяскравішим прикладом, звичайно, є театр Йозефа Шайни і Тадеуша Кантора. Проте, попри всю талановитість їхніх відкриттів, актор опинився у складному становищі, виконуючи завдання непере-

вершеного, але манекена. Напевно, тому цей театр – у минулому. Мене захоплює інший аспект, де поєднується робота актора, режисера та сценографа. Такий досвід дала мені робота над виставою “Площа Святої Трійці” за творами Бруно Шульца (прем’єра 2000 року). Це було серйозне випробування, коли найважливіше було не втратити почуття гумору. Допоміг у цьому попит на виставу. Практично всі великі міста Польщі запрошували виставу протягом п’яти років. Люблін, попри полярні рецензії, запрошував тричі, включно з участю в загальнопольському святкуванні 110-ї річниці від дня народження письменника. Я мав тоді честь показати свою роботу одразу після дня, присвяченого творчості легендарних англійських кінематографістів-аніматорів Братів Куей, котрі екранізували “Вулицю крокодилів” Бруно Шульца. В Україні з цією виставою був лише у Києві, Львові та Дрогобичі. Для мене це була можливість виконати роботу, не маючи права на когось нарікати.

Т. Ш.: Це викликано неповнотою зреалізованого?

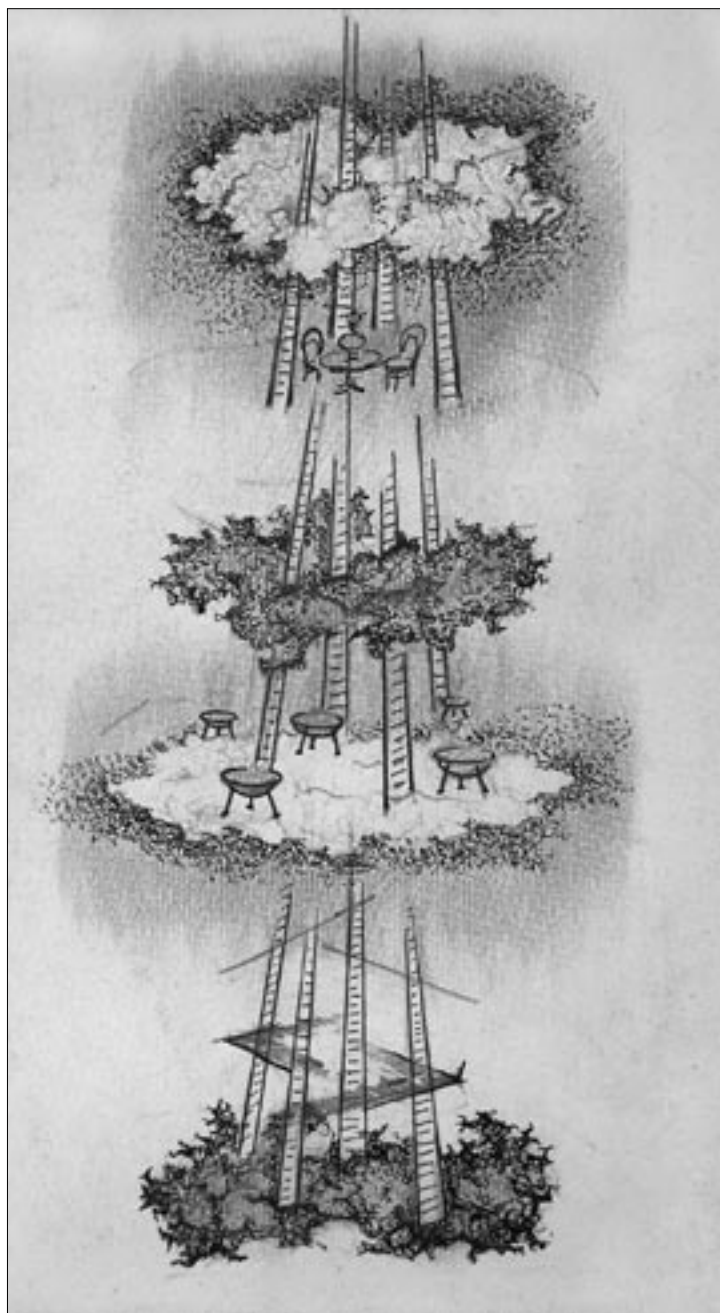
О. О.: Кажуть, що після двадцяти років будь-якої практики діяльність якісно змінюється. Коли з’являється новий задум – потрапляєш у полон до нього, це – як вагітність. Ти більш нічим не можеш займатися, окрім його реалізації. Не приведи Господи полишити задум. Це – аборт. Схиляюся перед тими, хто втілює свої задуми коштом особистого комфорту, і безмежно вдячний своїй сім’ї та близьким, від яких завжди мав лише підтримку й розуміння. Саме тоді у Львові разом з моєю подругою і колегою, львівським музикознавцем Софією Івановою ми заснували сцену-студію “Галіціяна”. У 1997 році ми випустили першу нашу виставу “Фарс кохання” за п’єсами Олександра Фредра “Свічка згасла” та Антона Чехова “Про шкідливість тютюну”. Організація “Галіціяни” стала прикладом співпраці Львівського міжобласного відділення Національної спілки театральних діячів України та Федерації польських організацій України. Перед нашою спілкою за діяльність “Галіціяни” відповідаю я, а перед польською стороною – Софія Іванова. Кілька років поспіль у нашій роботі нам дуже допомагали композитор Олександр Козаренко, балетмейстер Львівського національного театру опери та балету імени Соломії Крушельницької Сергій Наненко, актор Національного театру імени Марії Заньковецької Тарас Жирко та художник з театрального костюму Ольга Баклан. Завдяки їхній участі постали такі вистави як “Поет і натхнення” за листами Юліуша Словацького, “Умова” Мар’яна Гемара, а також “Інша кімната” Збігнева Герберта. Не раз вистави виконували одночасно польською та українською мовами. У Львові та Польщі це сприймалося з великим зацікавленням. Після однієї з таких вистав у Польщі

глядачі казали, що повністю втратили мовну межу. Дуже цікавий досвід – руйнувати взаємні стереотипи сприйняття культур.

Т. Ш.: ... “Вишневий сад”...

О. О.: У мене ця п’єса має три вирішення. Перше – в Театрі ім. Л. Курбаса з режисером Володимиром Кучинським. Друге у Мукачівському російському театрі з режисером Віталієм Дворциним. І третє – в ескізі. Взагалі, перед Чеховим переживаю містичний страх. Антон Чехов, який відкрив століття, і Федеріко Фелліні, який його закрив. Кожен погодиться,

Ескіз до вистави “Вишневий сад” А. Чехова, 1992 р. Сценографія – Олександр Оверчук. Поставу не здійснено.





*Погруддя єпископа Рафала Керницького.
Катедральний собор Успіння Пресвятої
Діви Марії (Львів), 2000 р.*

MATRIX AND FORM



*Пам'ятник о. Гонорату Козьминському.
Каплиця Малих Сестер Непорочного
Серця Марії
(м. Мостиська, Львівська обл.), 2006 р.*

*Портрет видатного польського актора
Тадеуша Ломницького. Валізкова капличка.
Власність Яна Ломницького.
Барельєф, 1995 р.*



*Головний вівтар Костелу Останньої Вечері
(Ростов-на-Дону, Росія). Фіксація робочого
процесу, 2003–2006 рр.*



що після цих геніїв непросто працювати. Ці люди – “без шкіри”, і мимоволі перевіряєш перед ними свою роботу на фальш. Потрібно мати гострий і точний задум.

Т. Ш.: Стосовно гострих задумів. Існують асоціативні історії. Чим знаменитіша драматургія, тим ця історія більша. І вона кудись тягне. Як уберегтися від второваної стежки?

О. О.: Є така річ, як стереотипи сприйняття драматургії, епохи і таке інше. Вони випрацювані роками та традиціями і, звичайно, затягують. На цьому завжди наголошував Лідер: боротися із поверховістю – це, насамперед, вольовий акт. Він говорив про чехівський комплект інтер’єру, чехівський комплект костюму, який сформувався роками і вже не промовляє. Допомагає впоратися з цією залежністю і не бути в її полоні – уміння знайти власну тему в матеріалі, у п’єсі. Треба побачити, сформулювати її – про що ти хочеш робити виставу, як ти хочеш перекинути місток у твою власну сучасність. І коли це відбувається, тоді автоматично відпадають стандарти і стереотипи.

Т. Ш.: Валерій Бортяков... Що він Вам дав?

О. О.: Він тримав мене у їжачих рукавицях, аби не пустити у формальність та поверховість. Це був контролер якості з усіх параметрів моєї роботи. Це була дресура думки. Мій життєвий багаж, на момент

нашого знайомства, був ще маленьким, і вийти на задум було непросто. Але кількість виконаної роботи з роками перейшла в якість. Зараз роботи на рівні задуму вже й не помічаєш. Так, ніби сформувалася всередині якась програма, і вона реагує, а не ти. Механізм формування задуму укладається багато років.

Т. Ш.: Сьогодні основ сценографії навчають вже й у Львові...

О. О.: Є така можливість, здається, у ЛАМі. Це дає надію. Але далі виникає ціла низка питань, починаючи від якості навчального процесу й до попиту на професію в державі. У відриві від живої театральної практики я такої школи не розумію. Але це – внутрішня проблема, яку можна регулювати. Натомість майбутнє професії пов’язане із загальним станом театральної справи в країні. Неможливо оцінити об’єктивно цей стан, виходячи з роботи національних театрів країни, що можуть дозволити собі красиво виглядати. Але я добре знаю, що означає працювати головним художником театру маленького міста України. Ці театри поставлені на коліна і змушені переважно займатися перероблянням старих декорацій, перешиванням списаних костюмів. Актори утримують свої сім’ї будь-якою працею поза театром, а молоде покоління поповнюється тільки випускниками середніх спеціальних навчальних закладів, що переводить роботу в аматорську площину. Мало який професіонал відважиться пов’язати своє професійне життя з таким майбутнім. Тому йдуть у шоу-бізнес. Чи позначається це на загальному культурному рівні держави? А чи можна було собі уявити двадцять років тому Міністерство культури і – ТУРИЗМУ? А сьогодні це вже сприймається як норма. Хоча, можливо, я чогось не розумію. Може, йдеться про нову форму участі у фортепіанних концертах з наплечником на спині чи освоєння нових балетних технік на нартах. Культура – це сфера наполегливої копіткої праці, а не релаксу, котрий знекровлює ґрунт культури. Хто міг – уже виїхав.

Т. Ш.: Роль сценографа сьогодні...

О. О.: Швидко й непомітно можна стати вчорашнім. Мені здається, що сьогодні робота в театрі більше зосереджується довкола актора. Це дещо звужує для сценографа вхід у процес, але дисциплінує, спонукає до власних змін. У сценографії шукають нових рис. Хочуть, аби він був комфортним, недорогим, всемогутнім або, як мінімум, справляв таке враження. Театр від сценографа вимагає видатних якостей, залишаючи за собою широке право бути нецікавим. Але якщо говорити без жартів, то мені здається, що



Сцена з вистави “Садок вишневий” за А. Чеховим. Режисер – Володимир Кучинський. Сценографія – Олександр Оверчук. Львівський театр ім. Леся Курбаса, 1996 р.

сьогодні сценографів варто дуже уважно відстежувати процес впливу середовища на актора. Не прагнучи дискутувати, зазначу лише, що слово актора ніколи не звучало у світі порожньому. Уміння ділитися своїм світом – обов'язок не лише сценографа. У цьому, на мою думку, суть професійної етики театру. Я не заперечую тези, що театр неможливий без актора. Але він неможливий і без добре організованої вистави.

Т. Ш.: Як впливав Ваш досвід сценографа на роботу в інших жанрах? Маю на увазі Вашу недавню виставку сакрального мистецтва.

О. О.: Вивчаючи Святе Письмо, я мимоволі читаю текст очима театрального художника. У роботі з багатьма священиками я мав змогу переконатись, що пропозиції людини з території театру вони сприймають з великим зацікавленням. Виявляється, ми здатні побачити традиційні відпрацьовані схеми сприйняття інакше. Мабуть, у цьому полягає наше завдання. Працювати з канонізованим сприйняттям – справа надзвичайно відповідальна і делікатна. Але якщо, здавалось би, радикальні пропозиції проводиш коректно, з істинною повагою до людини – отримуєш радість і вдячність. Так було в роботі над головним вівтарем костелу Останньої Вечері в Ростові-на-Дону. Як театральний художник, я не міг працювати над темою, виходячи з котрогось одного Євангелія. При зіставленні усіх чотирьох текстів подія Останнього Вечора набувала розвитку, що дозволив мені поставити Юди розташувати біля самого Ісуса Христа. Для мене особисто було великою несподіванкою усвідомлення того, що Юда був чи не першою людиною, котра прийняла вмочений у вино хліб з Руки самого Спасителя. Робота в храмах допомогла мені з часом зрозуміти, що визначення “мистецтво світське” є дуже умовним.

Якщо твір – справжній, тобто виконаний за законами гармонії, він чомусь у моєму сприйнятті завжди є сакральним. Це, звичайно, стосується сфери професійного мистецтва. А змінює культурний рівень саме професійне мистецтво.



Ескізи до вистави “Івона, принцеса Бургундська” В. Гомбровича. Сценографія – Олександр Оверчук. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2002 р.



Сцена з вистави “Івона, принцеса Бургундська” В. Гомбровича. Режисер – Веслав Рудзький. Сценографія – Олександр Оверчук. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2002 р.