

Національна академія наук України  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського

На правах рукопису

**Триколенко Софія Тарасівна**

УДК 7.01:792.01: 7.013

**Українська сценографія кінця XX – початку XXI ст.:  
основні тенденції розвитку та авторські позиції**

**Дисертація**  
на здобуття наукового ступеня  
кандидата  
мистецтвознавства  
зі спеціальності 26.00.01 – теорія та історія культури.

**Науковий керівник:**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
**Скляренко Галина Яківна**,  
старший науковий співробітник  
відділу образотворчого та  
декоративно-прикладного мистецтва  
ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ

Київ – 2016

## Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1. Історіографія та джерельна база дослідження .....	9
Розділ 2. Сценографія в українському театрі. Основні етапи історичного розвитку	
2. 1. Становлення та розвиток української сценографії ХХ століття.....	24
2. 2. Українська сценографія в культурно-мистецькому процесі 1990-х – середини 2010-х років .....	61
Розділ 3. Естетичні концепції та сучасні художні практики: від ілюзорного натуралізму до образно-умовної метафори	
3. 1. Ілюстративно-реалістична сценографія як напрям сучасної театральної практики .....	75
3. 2. Ілюстративно-реалістичні вирішення спектаклів з елементами метафори.....	91
3. 3. Метафоризація сценічного простору.....	121
Розділ 4. Постать художника в сучасному українському театрі.....	161
Висновки.....	207
Список використаної літератури та джерел.....	212

## **Вступ**

**Актуальність теми дослідження.** Сучасна українська сценографія належить до тих видів мистецтва та художньої культури, що активно та різновекторно розвиваються в останні десятиліття. Відображаючи різноманіття концепцій сучасного театру, його нові образно-змістові та формально-виразові можливості, вона є яскравим синтетичним явищем, у якому знаходять віддзеркалення всі характерні художні тенденції часу. Теперішній період, що розпочався на межі 1980–1990-х років і виразно окреслився в добу української державної незалежності, на новому рівні історичного розвитку поставив як загальні питання національного самовизначення та залучення до світового культурно-мистецького процесу, у якому театр посідає одне з провідних місць, так і цілком конкретні, художні проблеми образного розкриття театрального простору, де традиційна природа театру доповнюється новими принципами видовищності та візуальності. Дослідження тенденцій, напрямів, індивідуальних авторських позицій в українській сценографії кінця XX – початку XXI століть у цьому контексті постає як актуальна проблема культурології та мистецтвознавства, що безпосередньо як із загальнотеоретичним осмисленням сучасної художньої практики, так і з практичною діяльністю художника-сценографа.

### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертація є частиною держбюджетної науково-дослідної роботи «Аналіз створення і функціонування сценографічного архітектурного середовища на театральній сцені та театралізація міського простору» кафедри Основ архітектури і дизайну Навчально-наукового інституту аеропортів Національного авіаційного університету (14.01.2013 – 14.01.2018, держ. реєстраційний номер 59/10.01.04).

**Мета дослідження** полягає в аналізі провідних тенденцій розвитку української сценографії кінця XX – початку XXI ст. у їх зв'язку з художньо-культурними процесами, новими концепціями сучасного візуального загалом і театрального мистецтва зокрема.

**Метою зумовлено основні завдання дисертаційного дослідження:**

- вивчити наукову літературу та джерела, зокрема архівні документи з теми дисертації, визначити роль їх базових теоретичних положень та емпіричних матеріалів для розробки концепції пропонованої дисертації;
- проаналізувати процес історичної еволюції української сценографії впродовж ХХ ст. у його зумовленості тогочасним загальнохудожнім контекстом;
- визначити провідні тенденції розвитку новітнього театральньо-декораційного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст.;
- розглянути окремі, найбільш характерні для теперішнього часу спектаклі окресленого періоду;
- дослідити специфіку використання нових технологій у сучасних сценографічних рішеннях та їх вплив на формування художньої мови сучасного театру;
- виявити особливості творчого доробку найвизначніших сценографів ХХ – початку ХХІ ст. різних поколінь.

**Методи дослідження** пов'язані з його метою та завданнями. Отже, в аналізі сучасного українського сценографічного процесу використано такі методи: аналітичний – у вивченні конкретних вистав, зокрема їх сценографічного оформлення; джерелознавчий – в опрацюванні архівних матеріалів; біографічний – у висвітленні творчого шляху художників-сценографів, мистецький доробок яких розкривається в роботі; теоретичний – в узагальненні даних щодо проаналізованого емпіричного матеріалу з метою виокремлення провідних тенденцій розвитку сучасної української сценографії; еволюційний, історичний – у розгляді процесу розвитку української сценографії впродовж ХХ ст.; порівняльний – у зіставленні основних тенденцій розвитку сценографії в Україні та в зарубіжних країнах, впродовж сучасного та минулих періодів; культурологічний підхід – в осмисленні сценографічного процесу в контексті театрального мистецтва та загалом художньої культури.

**Об'єкт дослідження** – українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.

**Предмет дослідження** – основні тенденції розвитку української сценографії ХХ – початку ХХІ ст. та авторські позиції провідних художників-сценографів зазначеного часу.

**Географічні межі дослідження.** У дисертації розглянуто вистави, оформлені українськими й зарубіжними художниками на сценах вітчизняних театрів, а також вистави українських художників, які нині проживають за кордоном – у США та Словаччині, однак продовжують співпрацю з театрами Києва й інших міст України.

**Теоретичною базою дисертації** є напрацювання дослідників щодо наступних проблемно-тематичних напрямів:

– історії української сценографії попередніх історичних періодів (І. Вериківська, Г. Веселовська, І. Волицька, М. Гринишина, Н. Єрмакова, Н. Заболотна, Е. Загурська, О. Клековкін, Г. Коваленко, О. Ковальчук, Р. Коломієць, Н. Корнієнко, О. Красильникова, Я. Леоненко, А. Липківська, А. Новикова, О. Попов, Ю. Раєвська, Л. Сокирко, Ю. Станішевський, С. Тобілевич, В. Фіалко, Г. Фількевич, В. Шпаковська та ін.);

– сучасної української сценографії (наукові праці О. Ковальчук, О. Красильникової, О. Клековкіна, О. Островерх та ін., а також рецензії, критичні відгуки в періодичних виданнях та на електронних носіях, мемуарна література, архівні документи тощо);

– залучення світового мистецького досвіду до українського сценографічного процесу (О. Антонова, Т. Астаф'єва, О. Грау, М. Громов, Д. Ісмагілов, В. Лукасевич, А. Нікітіна, К. Уїнслоу, Т. Шехтер та ін.);

– українського та західного театрального процесу ХХ – початку ХХІ ст. (В. Базанов, Т. Бачеліс, О. Боньковська, Н. Владімірова, В. Гайдабура, Л. Гітельман, М. Громов, Н. Ізвєков, Є. Ільєнков, О. Клековкін, Н. Корнієнко, Е. Прамполіні, К. Уїнслоу, В. Шеповалов та ін.);

- української культури ХХ – початку ХХІ ст. (Н. Іванова-Георгієвська, Л. Кормич, Н. Корнієнко, З. Краснодембський, Г. Меднікова, К. Попович, М. Попович, В. Скуратівський та ін.);
- філософії та культурології (О. Антонова, О. Грау, Я. Іоскевич, Е. Прамполіні, А. Пучков, К. Разлогов, В. Тузов та інші науковці, у працях яких вивчається художній процес другої половини ХХ – початку ХХІ ст.).

**Наукову новизну отриманих результатів** зумовлено пріоритетом комплексного, із залученням даних історії та теорії сценографії, театрознавства, культурології аналізу сучасної української сценографії. У зв'язку з цим у роботі вперше:

- проаналізовано розвиток української сценографії кінця ХХ – початку ХХІ ст. як важливої складової театральної культури та в контексті загально-художніх тенденцій часу;
- окреслено основні тенденції розвитку сучасної української сценографії;
- розглянуто особливості театральних постановок як на стаціонарній сцені, так і в нетрадиційних приміщеннях та вуличних театрах;
- проаналізовано творчість низки провідних сценографів, творчі роботи яких є визначальними щодо особливостей сценографії сучасного періоду;
- досліджено конкретні сценографічні рішення в спектаклях різних типів (драматичний і музичний театри, шоу-вистави тощо) 1990-х – середини 2010-х років, здійснено мистецтвознавчий і культурологічний аналіз ряду етапних спектаклів сучасного українського театру;
- досліджено взаємозв'язки сучасної сценографії з новими медіа та їх вплив на сучасне осмислення художнього простору;
- до наукового обігу введено низку маловідомих архівних фотоматеріалів.

**Теоретичне значення результатів дисертаційного дослідження.** Основні теоретичні положення й висновки дисертації можуть бути

використані в аналізі сценічного оформлення спектаклів, при написанні фундаментальних робіт, присвячених історії та теорії української сценографії, історії українського театру, монографічному вивченні творчості окремих художників-сценографів у контексті базових загально-художніх, театральних та сценографічних процесів, а також при підготовці корпусу узагальнюючих мистецтвознавчих праць енциклопедичного характеру, альбомів, присвячених театральному, зокрема сценографічному мистецтву.

**Практичне значення результатів дослідження** полягає в тому, що її матеріали можуть бути застосовані в художній практиці вітчизняних театрів, а також у вузівських курсах історії вітчизняної сценографії, зокрема сучасної, історії українського театру, історії української художньої культури.

**Апробація результатів дослідження** здійснювалася на засіданні відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 5 від 17 жовтня 2016 р.), а також у формі доповідей на 14 наукових і науково-практичних конференціях: міжнародних – «Українська професійна та етнічна культура: нові ракурси дослідження, інтеграція у світовий цивілізаційний процес» (Київ, 2012 р.), інтернет-конференції «Людина – Культура – Мистецтво – Творча особистість», (Луганськ, 2013 р.), VI міжнародних читаннях пам'яті Михайла Мотусовського «Портрет сучасника крізь призму літератури та мистецтва XX–XXI ст.», (Луганськ, 2013 р.), IX Міжнародній науково-технічній конференції «Авіа-2013», (Київ, 2013 р.), XIV міжнародній заочній науково-практичній конференції «Наукова дискусія, питання філології, мистецтвознавства та культурології» (Москва, РФ, 2013 р.), XVI міжнародній заочній науково-практичній конференції «Наукова дискусія, питання філології, мистецтвознавства та культурології» (Москва, РФ, 2013 р.), VI міжнародній інтернет-конференції «Людина – Культура – Мистецтво – Творча особистість» (Луганськ, 2014 р.); II міжнародній науково-практичній конференції «Теорія та практика дизайну» (Київ, 2014 р.), PROCEEDINGS THE SEVENTH WORLD CONGRESS “AVIATION IN THE XXI-st CENTURY” (Safety in Aviation and

Space Technologies (Kyiv, 2016); всеукраїнських – IV всеукраїнській науково-практичній конференції «Театр та театральна педагогіка України у ХХІ столітті: теорія, методологія, практика» (Луганськ, 2013 р.), науково-практичній конференції «Актуальне мистецтво: презентація сьогодення» (Київ, 2013 р.), V всеукраїнській науковій конференції «Вайнгортівські читання» (Полтава, 2013 р.), III всеукраїнській науково-практичній конференції «Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення» (Луганськ, 2013 р.), науково-практичній конференції «Актуальні питання гуманітарних наук: архітектура та мистецтвознавство» (Київ, 2014 р.).

**Публікації.** Основні положення дисертації викладено у 22 публікаціях – монографії та 21 публікації у збірниках наукових праць та матеріалів міжнародних і всеукраїнських конференцій (із них 10 – у фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, 3 – в зарубіжних фахових виданнях).

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел і літератури. Повний обсяг дисертаційної роботи – 239 сторінок, із них основного тексту – 187 сторінок.



## **Розділ 1. Історіографія та джерельна база дослідження.**

Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст. нині є актуальною темою для наукового дослідження. Численні здобутки попередньої епохи сформували певні традиції декораційного оформлення, які, на даному етапі свого розвитку потребують аналітичного осмислення відповідно до сучасних сценографічних процесів. Зауважимо, що окремі її аспекти вже привертали увагу театрознавців, мистецтвознавців і художників, які, зокрема, у мемуарній формі описували та аналізували свою роботу над виставою в контексті загального процесу її створення. Велике значення відіграють критичні статті й рецензії, які демонструють суб'єктивне сприйняття обраного постановниками рішення. Водночас зазначимо, що саме критичні відгуки в періодичних виданнях і на електронних ресурсах нині становлять найповнішу теоретичну базу для дослідження. Українська сценографія ХХ ст. давно становить одну з провідних тем вітчизняного мистецтвознавства – її так чи інакше висвітлено в численних наукових, публіцистичних і мемуарних роботах. Однак, у контексті запропонованої дисертаційної теми і у зв'язку із сучасним етапом мистецтва та мистецтвознавства, цей науковий доробок потребує ґрунтовного аналізу і переосмислення. Звертаючись до архівів, здійснюється системний відбір матеріалів, які розкривають особливості театрального мистецтва загалом та сценографії зокрема з незаангажованого погляду.

Важливою джерельною базою запропонованої дисертаційної роботи є візуальні архівні матеріали. Варто відзначити експозицію та фондову збірку Державного музею театального, музичного та кіномистецтва України, яка зберігає унікальні спогади про вистави різних періодів ХХ ст.. Ілюстративні, фотографічні й теоретичні матеріали уможливають комплексне дослідження українського театального мистецтва зазначеного періоду, надають інформацію про його видатних діячів. Окремі архівні колекції є при кожному українському театрі, а найбільші належать великим, давно організованим театральним колективам. Зокрема, варто відзначити фонди ескізів сценографії та макетів Національного академічного драматичного театру імені Івана

Франка, Національної опери України, Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки, Київського академічного театру юного глядача на Липках, Київського академічного Молодого театру. Також необхідно згадати й колекції менших театрів та особисті архіви художників-постановників. Київська академічна майстерня театрального мистецтва «Сузір'я» має власну збірку ескізів сценографії та великий фото- й відео-архіви, що містять матеріали від 1988 року – початку заснування театру. Київський театр-студія «Міст», спільно з мистецьким центром «Пасіка», працює над створенням музею сучасного театрального мистецтва, де експонуватимуть колекції ескізів та фотографій з вистав. Колекції візуальних матеріалів зберігаються також в архівах інших театрів, формуючи уявлення про їх історію та етапні вистави. Застосовано огляд візуальних матеріалів, що зберігаються в музейних і театральних колекціях, визначені найбільш повні експозиції фотографій, відеозаписів, архівів ескізів та макетів. Автором здійснено власну фотофіксацію сценографічних оформлень вистав, які представляють найбільш характерні принципи художнього мислення в межах визначених тенденцій. Необхідно зазначити відсутність достатньої кількості візуальних матеріалів у невеликих театральних колективів, а також антрепризних вистав. Автор задіяла власні підборки фотоматеріалів для дослідження, представивши не лише безпосереднь готовий театральний продукт – здійснену виставу, а й макетно-ескізні етапи роботи.

Осмислення світового культурно-мистецького процесу має неабияке значення для нашого дослідження, оскільки українська сценографія зазнає впливу інших видів мистецтв, зокрема багато прийомів декоративного оформлення, вперше застосованих за кордоном, використовуються вітчизняними художниками. До того ж саме з країн Заходу до України прибули новітні технічні засоби, які швидко набули популярності. Тому ми спираємося на численні праці іноземних авторів, які дають змогу систематично проаналізувати вітчизняну сценографію.

Варто згадати мистецтвознавчі й культурологічні праці, які комплексно відображають взаємодію не лише видів образотворчого мистецтва, але й інтеграцію в них філософських та історичних аспектів. Необхідно назвати роботи М. Торбурга [222], Ж. Бодрійяра [273], Д. Гріффіна та В. Бердслі [274], Ж. Дерріда [277], Р. Рорті [284], Б. Тейлора [286] й М. Сарупа [285], присвячені філософсько-естетичним засадам мистецтва постмодернізму. Актуальне для розгляду культурно-мистецьких процесів України початку ХХ ст. мистецтво футуризму висвітлене в роботах С. Мартін [280], Д. Хельфанд [279] та М. Берута [275]. Науковий доробок мистецтвознавця С. Махліної репрезентує аналіз взаємодії мистецьких видів: взаємовпливи музичного, пластичного й образотворчого мистецтва. Авторка визначила місце мистецтва в сучасному процесі глобалізації, діалогічність культури, протиставлення і взаємозв'язок елітарної та масової культури [156]. Питанням глобалізації мистецтва присвячені також праці К. Акопян [4]. Для методологічних досліджень важливі праці К. Лукічової, зокрема стаття «История искусства после «новой истории искусства»», в якій авторка подала системний мистецтвознавчий аналіз робіт, присвячених осмисленню історії мистецтва та її взаємозв'язку з глобальними світовими культурними процесами [150]. Повертаючись безпосередньо до театрального мистецтва, зауважимо роботи філософа Є. Ільєнкова, який на прикладах різних постановок творів Р. Вагнера проаналізував особливості класичної оперної сценографії [98]. На прикладах сценографічних виставок дослідник продемонстрував еволюцію вистави від задуму і до кінцевого втілення та місце декораційних мистецьких проектів у контексті культури. Важливе місце в нашому дослідженні займають роботи іноземних авторів, у яких проаналізовано певні художні прийоми та технологічні здобутки, уведені зарубіжними сценографами й пізніше запозичені українськими художниками. Зауважимо, що нерідко саме іноземні джерела дають змогу аналітично опрацювати нові постановки, оскільки, як було зазначено, у вітчизняному мистецтвознавстві цей матеріал ще не достатньо висвітлений. В дисертації розглянуто праці зарубіжних авторів, які

займаються вивченням безпосередньо сценографії та дотичних до неї видів мистецтв. Утім, необхідно взяти до уваги кілька історіографічних праць, що демонструють еволюцію художніх рішень і технічних засобів. Зокрема, Т. Бачеліс розглянула особливості планування та використання сценічного простору ХІХ–ХХ століття; прийоми, застосовані окремими режисерами для досягнення того чи іншого візуального й емоційного ефекту. Дослідниця навела приклади новаторства і, навпаки, консерватизму постановників. Також слід відзначити її праці, у яких проаналізовано певні технічні прийоми, застосовані при постановці вистав цього періоду [22; 23]. Театральне світло стало об'єктом досліджень Н. Ізвєкова, його класифікація була актуальною майже до кінця ХХ ст. [97]. Технологічні аспекти роботи театральних художників досліджуються і в роботах сучасних українських та зарубіжних авторів. Зокрема, В. Базанов подав практичні рекомендації для художників-постановників і бутафорів, та проаналізував наявні в 70-ті роки ХХ ст. технічні засоби, а також навів приклади вдалого їх застосування. Він сформулював кілька прикладів проектів театру майбутнього та актуалізував класифікацію технічних та виражальних засобів, застосовуваних художниками при здійсненні постановок [12; 13; 14; 15].

Важливу роль для даного дисертаційного дослідження відіграють роботи іноземних авторів, у яких подано системний аналіз принципів використання сучасних візуальних технологій. К. Уїнслоу на прикладах світових вистав проаналізував конструктивно-технологічні принципи створення декорацій, розміщення їх у просторі та вплив на конструкції освітлювальної техніки; також надав увагу ескізно-макетним етапам роботи [250]. О. Грау [65] на прикладах знаменитих світових науково-мистецьких проектів розтлумачив взаємовплив мистецтва й науки. Наведені приклади розкривають залучення кращих здобутків віртуального мистецтва до сценографії, даючи можливість формувати візуальне середовище під час дії вистави. Глядачі безпосередньо беруть участь в його створенні: завдяки спеціальному обладнанню вони можуть змінювати колористичне оформлення

відповідно до власних відчуттів та емоцій. Художник-сценограф А. Понсов надав практичні рекомендації щодо конструювання декорацій та технологічних утілень бутафорії [188]. Важливими для розгляду взаємодії української та зарубіжної сценографії радянського періоду є роботи Л. Гітельмана [59; 60] й М. Громова [74; 75; 76; 77; 78], де проаналізовано новаторські пошуки художників-сценографів Європи різних періодів ХХ ст.. Зокрема, М. Громов поетапно простежив появу професії безпосередньо театрального художника та посилення його ролі в виставотворчому процесі [78]. Відомий дослідник театрального та кіномистецтва К. Разлогов протиставив у своїх статтях консерватизм традиційного академічного образотворчого мистецтва й інноваційні пошуки художників-новаторів. Знайшовши позитивні й негативні вияви в обох напрямках, автор запропонував поєднувати традиції із сучасністю, задля створення гармонійних і збалансованих творів [199]. Покликаючись на «Маніфест футуристичної сценографії» Е. Прамполіні [див. 192], він провів паралель історичного становлення мистецтва футуризму на театральній сцені із сучасним театротворчим процесом. В. Шоповалов надав увагу розвитку радянської і пострадянської сценографії, проаналізував основні засоби та функції світової та вітчизняної сцени [266; 267]. О. Антонова розглянула основні архітектурні форми театральних приміщень, історію винайдення та застосування певних технічних засобів для втілення сценічних постановок, способи вирішення театрального простору, варіанти комунікативних зв'язків акторів та глядачів, еволюцію театрального костюма від античності до сьогодення. Також вона навела приклади вдалого або невдалого застосування певних художньо-виражальних засобів у практиці російських та зарубіжних театрів [6]. У цьому контексті необхідно згадати дослідження Т. Астаф'євої [9; 10; 11], яка досліджує взаємовпливи сучасних технологій та художнього процесу, зокрема театрального мистецтва. Вона провела паралель між використанням новітніх візуальних технологій і розвитком різноманітних форм комунікативних зв'язків акторів та глядачів, між видовищністю і тиражуванням театральних

постановок. С. Діксон розглянув історію виникнення медійного мистецтва перформансу: використання нових технічних засобів на певному етапі розвитку та інтеграцію їх у всі сфери театрального і кіномистецтва. Еволюція техніки й мистецтва – це нерозривний і взаємопов’язаний процес [278]. Він назвав предтеч сучасного цифрового перформансу в технологіях театру попередніх епох, та докладно розглянув вистави із залученням медійної техніки. Особливості використання сучасної освітлювальної техніки, на прикладах вітчизняних і зарубіжних театрів, розкрив В. Лукасевич [149]. Також Д. Ісмагілов і О. Древальова дослідили вплив освітлення на загальний образ вистави, надавши актуальної класифікації освітлювальній техніці та термінології визначення світлових ефектів. На прикладах конкретних вистав автори колективної монографії виявили ступінь впливу освітлення на емоційне сприйняття спектаклю та взаємодію світлотехніки і конструкцій декорацій [101].

Окремо необхідно розглянути праці, у яких комплексно досліджено застосовані художниками прийоми, запозичені з інших видів мистецтва. Сучасні технології, зокрема віртуальні 3D зображення та їх різноманітне використання в театралізованих перформансах вивчала Т. Шехтер [268]. Зокрема, Т. Шехтер має важливі дослідження щодо загального розвитку світової художньої культури, а саме: послуговування медійними технологіями для створення візуально-просторових об’єктів. Інноваційні процеси в сучасних російських театрах досліджує В. Сазанова [202]. Відомий музикант Н. Арнонкур, займаючись теоретичними дослідженнями, аналізував музичні постановки, звертаючи увагу на особливості декораційного оформлення музичних спектаклів відповідно до потреб акустичного звучання [7].

Завдяки іноземним джерелам ми можемо простежити особливості еволюції української сценографії на тлі загальносвітових культурно-мистецьких процесів, а також визначити роль та місце новітніх медіа в українському театральному мистецтві. Для розгляду здобутків вітчизняної сценографії необхідно звернути увагу на аналітичні праці українських

дослідників в області медійного мистецтва, яке на початку ХХІ ст. сформувалося в окрему течію серед інших напрямів образотворчості. Дослідження, присвячені аналізу синтезу мистецтв, являють собою потужне підґрунтя для вивчення сценографії, яка втілює інтегрований синтез мистецтв. В. Тузов [247], М. Гринишина [67; 68] розглядають сучасні мультимедійні проекти, досліджують їх вплив на загальний розвиток українського і світового мистецтва. Їхні дослідження визначають новітні синкретичні види візуального мистецтва, розкривають проблеми розвитку української культури в контексті глобальних світових процесів. Я. Іоскевич аналізує комплексне використання новітніх технологій у мистецтві [99; 100].

Історіографічна база дослідження ґрунтується на комплексі мистецтвознавчих досліджень, художньої критики та мемуарних записів, структурованих за принципом історичної хронології. Основні етапи наукового аналізу еволюції українського театру визначені численними науковими працями. Так, особливої ваги набувають комплексні роботи, у яких історія українського театру розглядається в широкому діапазоні (друга половина ХІХ – ХХ ст.). Відзначимо монографії окремих дослідників та енциклопедичні видання. Зокрема, Н. Корнієнко досліджує вплив загальних мистецьких, культурних та соціальних процесів на український театр, аналізує місце театру в сучасному житті, розглядаються його ціннісні орієнтації [126; 127; 128; 129; 130]. О. Попов досліджував театр як цілісний синтез художніх явищ [189]. О. Клековкін в своїх працях з циклу «Theatrica», аналізуючи історію світового театру, класифікує його основні етапи, проводить його лексикологічну систематизацію. Автор подає ґрунтовні системи декораційного оформлення вистави, ідеї і винаходи художників театру, подаючи основні терміни в хронології їх введення до наукового обігу. Жанр видання визначається як «хронолексикон» [109]. Його роботи вможливають визначення структурних впливів на українське театральне мистецтво світового досвіду. Необхідно зауважити і на дослідження Р. Коломійця, присвячене динаміці розвитку українського театру від початку ХІХ і до початку ХХ століття [122].

Запропонований автором «діалектичний ракурс» дослідження розкриває особливості «канонічного слідування театральним традиціям». Його авторству належать також праці, присвячені історії Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка та окремих його визначних діячів [121; 123]. Окремо необхідно виділити групу дослідників, чиї роботи з питань сучасних культуротворчих процесів в Україні не торкаються безпосередньо сценографії, проте розкривають особливості культурно-мистецьких процесів – це Г. Меднікова [157; 158; 159], Л. Кормич [124], З. Краснодембський [133], М. Попович [191], К. Попович [190], В. Скуратівський [208], Н. Іванова-Георгієвська [96]. Зокрема, Г. Меднікова приділила чималу увагу мистецтву постмодернізму, окреслюючи його основні засади та взаємодії між видами [157; 159].

Із введенням до наукового обігу нової фактографії, у тому числі мемуарних джерел (спогадів учасників і свідків історичних театральних подій, які вперше були введені до наукового обігу від початку ХХІ ст.), стало можливим переосмислити (доповнити, уточнити, а подекуди й спростувати) усталені уявлення про зміст і особливості української театральної історії. У роботах колективу українських театрознавців, що ввійшли до збірника «Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття», комплексно досліджено сценічну практику в Україні ХХ ст., систематизовано факти та явища театального процесу зазначеного періоду, виявлено та обґрунтовано основні моделі його функціонування в культурному контексті століття. У збірнику опубліковані статті наступних авторів: Г. Веселовської [44], М. Гринишиної [67], Н. Єрмакової [90], Н. Заболотної [95], Г. Коваленко [112], Ю. Раєвської [198], Ю. Станішевського [212], В. Шпаковської [269] та ін.. У рамках запропонованої дисертації особливої ваги набуває стаття І. Вериківської, яка сформулювала основні принципи українського театально-декораційного мистецтва ХХ ст., і надала загальну періодизацію творчих пошуків митців періоду 1920–1960-х років [42]. Запропонована в роботі періодизація є



обґрунтованою, оскільки є взорованою не лише на еволюцію сценографічних концепцій, а й загальну культурно-мистецьку ситуації доби.

Особливу увагу дослідників привертає період 1910–1920 років, пов'язаний з бурхливим розвитком новітніх художніх мов. Історіографічні джерела про цей етап типологічно поділяються на відгуки сучасників, які містять особисті враження від постановочного процесу й переглянутої вистави; мистецтвознавчі дослідження, виконані за радянських часів та позначені певною ідеологічною тенденційністю, критично-аналітичні публікації 1990 – 2000 р., які більш багатогранно розглядають новаторські пошуки. Зокрема, Р. Леоненко [139] розглядає становлення та розвиток українського театру в контексті загального культурного процесу. Надзвичайно важливими є записи учасників постановочного процесу, що розкривають особливості виставотворення зсередини: синтез всіх складових театрального дійства – від планування і до випуску. І. Мар'яненко дослідив історію театру М. Садовського, залучивши мемуарні та фінансові документи. Саме спогади І. Мар'яненка становлять надзвичайно важливу базу для майбутнього розгляду театру цього періоду, адже записи очевидця процесу створення вистав зсередини дають краще уявлення про нього, аніж зовнішнє спостереження театрознавців [155]. У наведених ним мемуарах М. Садовського докладно описано становлення та розвиток театру корифеїв, а також надано великої уваги роботі з акторами та художниками. Творчі щоденники і критичні статті В. Бобрицького загалом є важливим матеріалом для дослідження сценографії та образотворчого мистецтва на території Харкова періоду 1917–1920-х років [27; 28]. Дослідженням театру корифеїв присвячено також роботи А. Новикова [167], Л. Сокирко [207] та С. Тобілевич [221]. У 30 – 40-х роках ХХ ст. цією темою також займався П. Рулін [201]. Проте його огляди теж можна охарактеризувати як однобічні: за надмірним захопленням революційними знахідками художників втрачається об'єктивність сприйняття позитивних і негативних явищ загалом. Натомість В. Харитонova розглянула театр корифеїв, тобто представників високого професійного рівня, як першоджерело

становлення українського оперного мистецтва, формування власних національних традицій [256]. Виставам театру М. Садовського присвячені також статті І. Вроної [53], А. Ніковського [164], Я. Стоколоса [214]. Наступний етап розвитку українського театру пов'язаний насамперед з іменем Леся Курбаса та створеними ним театральними осередками «Молодий театр» і МОБ. Напрацювання щодо курбасівських осередків висвітлені в численних мистецтвознавчих роботах, які мають потужне документальне забезпечення в колекціях музеїв театального мистецтва, бібліотечних і театральних архівах. Історію «Молодого театру» як предтечі театральних реформ другої половини ХХ ст. розглядає Т. Огнева [171]. Модернізм українського мистецтва, синтез окремих напрямів у єдине ціле, динамічний розвиток драматургії та технічних засобів для втілення постановки дали плідне підґрунтя для подальшого розвитку візуального і пластичного мистецтва. Важливі матеріали з історії театру революційного періоду уявляють творчі щоденники і критичні відгуки сучасника В. Бобрицького — Б. Глаголіна, відомого режисера, який співпрацював з харківським «Союзом сімох» [61]. «Воспоминания об Олександре Степановиче Курбасе» авторства З. Пігулович виявляють важливі відомості про творче життя МОБ: особливості навчання в мистецьких студіях, запропоновані митцями новітні ідеї та їх утілення або замовчування [288]. Г. Веселовська досліджує історичні періоди становлення українського театру, зокрема театру Леся Курбаса; а також аналіз сучасних театротворчих процесів [44; 45; 46]. Її роботи надали потужну теоретичну базу для запропонованого дисертаційного дослідження. Н. Єрмакова присвячує свою монографію «Березільська культура: Історія, досвід» [90] культурі «Березолі», яка постала в процесі реформування українського театру Лесем Курбасом. Вперше у вітчизняному театрознавстві феномен цієї культури розглянуто у своїй унікальній цілісності і вражаючому структурному розмаїтті на тлі бурхливого мистецького процесу кінця 1910 — початку 1930-х років. У книзі відтворена творча практика Молодого театру (1917–1919), Кийдрамте (1920–1921),

мистецького об'єднання «Березіль» (1922–1926), театру «Березіль» (1926–1933). Особливу увагу дослідницею приділено аналізу першої української режисерської школи та професійному становленню таких режисерів, як Ф. Лопатинський, Б. Тягно, Г. Ігнатович, В. Василько, Я. Бортник, Л. Дубовик, В. Скляренко, Б. Балабан, К. Діхтяренко та ін. В роботах авторки проаналізовано всі вистави цієї режисерської генерації та вистави Л. Курбаса в контексті програмних цілей березільської сценічної культури, актуальної і нині [91; 93]. Поступ театрального конструктивізму, як новітньої художньої мови, проаналізовано в статтях Г. Коваленко [112; 113].

Період із середини 1930-х – першої половини 1950-х років і до початку 1960-х є досить суперечливим в історії української культури та мистецтва – адже принципи соцреалізму зупинили еволюцію художніх рішень, простимулювавши натомість інтенсивне повернення до засад ілюстративно-оповідного оформлення. Поодинокі метафоризовані вистави висвітлено в роботах О. Красильникової [131; 132;] і В. Базанова [15]. О. Клековкін розглядає творчість Д. Лідера й у формі інтерв'ю сформулював основні постулати, якими послуговувався художник під час своєї роботи [110]. Г. Коваленко також досліджує творчість Д. Лідера, докладно проаналізувавши найбільш знакові вистави художника та принципові прийоми його роботи [114]. Особливе значення для нових досліджень цього етапу мають мемуарні праці художників-постановників, які зсередини розкривають особливості роботи над виставою на всіх етапах. Варто відзначити мемуарні та аналітичні праці художників-сценографів, які надають безцінну базу для нашого дослідження. Д. Лідер у «Театрі для себе» [141] докладно описав процес спільної з режисером роботи над виставою – від філософського осмислення проблематики обраного твору і до випуску та наступних доопрацювань. М. Френкель подав усі стадії роботи над виставою, включаючи технічні аспекти втілення тих чи інших задумів. Мемуарні праці практикуючих художників-сценографів, які подають свої враження від виставотворення іноді у вигляді мистецтвознавчого дослідження або в літературно-художній формі і

є особливо важливими для вивчення історії театру, оскільки містять у собі опис й аналіз тих процесів, які відбуваються безпосередньо під час роботи над виставою [253; 254]. Д. Л. Боровський у мемуарній формі охарактеризував роботу над виставами, а також аспекти художнього і практичного втілення режисерської ідеї та супроводжуючий філософський підтекст постановок [29].

У рамках дослідження сучасного театротворчого процесу акцентовано ґрунтовні праці та публіцистичні джерела, які становлять основну базу для теоретичного осмислення особливостей розвитку сучасного театру, та, зокрема, мистецтва сценографії. Джерельну базу дослідження етапу 1990-х – 2010-х років здебільшого становлять праці, що відносяться до сучасної художньої критики. Період незалежності позначився появою нових мультимедійних технологій, які стимулювали як театротворчий, так і загалом культуротворчий процеси. Активне впровадження мультимедійних засобів у сценографічні рішення знайшло відображення в мистецтвознавчих і критичних працях українських дослідників. Сучасний процес в українському театрі відображено в роботах О. Островерх [173; 174; 175] і О. Красильникової [132]. Також новітня українська сценографія знайшла відображення в роботах О. Ковальчук [115; 116; 117; 118; 119]. Потужну базу для дослідження мистецтва театрального декорування цього періоду становлять і критичні статті, відгуки та інтерв'ю, опубліковані в періодичних виданнях. Цікавий матеріал містять інтерв'ю з художниками театру А. Гайшенець [55; 56], зокрема, варто відзначити інтерв'ю з В. Карашевським «Таємниця є завжди» для журналу «Просценіум», у якому художник розкрив основні принципи свого філософсько-символічного трактування драматичних вистав [106]. Відгуки сучасників та інтерв'ю художників-сценографів становлять потужне теоретичне ядро дисертаційної роботи.

Історія та особливості театрального костюма посідають особливе місце в дослідженні української сценографії. Доцільно розглянути праці, присвячені аналізу костюма як невід'ємної складової довершеного образу вистави. Ця тема не набула широкого мистецтвознавчого висвітлення, проте є ряд праць,

на які можна покликатися в межах нашої дисертаційної роботи. Рута Вітер (Юлія Пігель) займалася дослідженням творчості львівських художників-сценографів, зокрема, у її наробку є чимало статей про театральний костюм [49; 50]. Окрім того важливі дослідження у вивченні театального костюму здійснені українськими та зарубіжними дослідниками, серед яких найбільше виділяється праця Ш. Джексона «Костюм для сцени» [83].

Типологічно споріднену групу становлять інтернет-ресурси, присвячені сучасному українському театру. Доступність і зручність використання електронних ресурсів виводить їх на один щабель з опублікованими джерелами. Джерельна база інтернет-простору являє собою ціннісну культурологічну основу, яка подає живу фіксацію сьгоднішніх театральних процесів. Зокрема, необхідно відзначити електронні ресурси: «Театральний портал» [218], «Театр епохи просвітництва» [219], електронну бібліотеку Центру Леся Курбаса. На них розміщуються обговорення, оціночні матеріали, огляди, фотографії та відеозаписи вистав багатьох театрів Києва та України. Також подається інформація про окремих режисерів, драматургів, художників та ін., що підносить його до енциклопедичного рівня. Додатково там розміщені оглядові статті, які не увійшли до друкованих видань. Окрему групу інформаційних джерел становлять сайти, форуми та портали, присвячені висвітленню художнього й театального життя. Театральні рубрики, розміщені на них, надають як базову, так і повну інформацію про вистави й художні виставки. Варто також зауважити на персональних сайтах дослідників та критиків українського театру, що є цінною джерельною базою для нашого дослідження. Необхідно згадати й інтернет-сайти театрів, адже вони подають найповнішу інформацію про ту чи іншу виставу. Зокрема, сайт Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка містить потужну інформативну базу як про сучасні вистави, так і про постановки різних періодів, нині зняті з репертуару. Аналогічно представлені постановки на сайтах Київського театру-студії «Міст» та Київської академічної майстерні театального мистецтва «Сузір'я», які додатково збагачені фотоархівами.

Проаналізовані літературні й візуальні джерела дають плідне теоретичне підґрунтя для комплексного дослідження мистецьких процесів в українському театрі протягом ХХ – на початку ХХІ ст.. Покликаючись на роботи вітчизняних та закордонних мистецтвознавців і критиків, мемуарні записи безпосередніх учасників театротворчого процесу, можна сформулювати основні тенденції розвитку української сценографії, простежити взаємозв'язки з іншими видами мистецтва та визначити їх місце в загальному культурному процесі зазначеного періоду. Однак ми свідомі того, що залишається чимало нерозкритих питань щодо сучасної сценографії. Їх розв'язання є головним завданням нашої дисертаційної роботи.

Зокрема, необхідно відзначити актуальність класифікації сучасних спектаклів за ознаками спільних художніх прийомів сценографічного оформлення і визначення основних тенденцій. Недостатньо досліджена і творчість провідних театральних художників сучасності – немає ґрунтового опису, аналізу вистав періоду 1990–2015-х років з погляду візуального осмислення драматургічної проблематики. Отже, актуалізовано збір, аналіз та узагальнення матеріалів за темою запропонованої дисертаційної роботи. Також важливою складовою є систематизація отриманих знань, як результат – окреслення не тільки основних тенденцій, а й напрямків, що розвиваються в межах кожної окремої тенденції. Додаткового дослідження потребують сучасні художні концепції із застосуванням новітніх матеріалів та технологій, визначення і класифікацію прийомів оформлення яких становить один з аспектів дослідження. Ці питання ще не знайшли висвітлення у вітчизняному мистецтвознавстві, тому тему **«Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції»** ми вважаємо актуальною.

Для дослідження використано дві основні методики – історію мистецтва і художню критику. Вивчення історичних аспектів становлення української сценографії, її розвитку протягом ХХ ст., місця в загальних культурно-мистецьких процесах доби потребує залучення історії мистецтва. Натомість

період межі ХХ – ХХІ ст. висвітлений за допомогою художньої критики. Це пов'язано насамперед з відсутністю ґрунтовних теоретичних праць, які б розглядали постановки означеного періоду. Ми виходимо з особистих вражень від перегляду вистав та осмислення виставотворчого процесу з погляду художника-сценографа. Залучення праць театральних критиків уможлиблюють різнобічно проаналізувати нові вистави, окреслити художні прийоми й визначити основні тенденції та напрями, у межах яких розвивається сучасне театральне-декораційне мистецтво України.

Для дослідження української сценографії, її місця в загальному культурно-мистецькому процесі виявлено основні праці методологічного характеру зарубіжних та вітчизняних дослідників, що відкривають ракурси розвитку сценографії на тлі загальних культурно-мистецьких процесів. Окремі дослідження присвячені історичним умовам становлення театального мистецтва, впливу на нього філософії, естетики тощо. Важливе місце в розвитку сценографії відіграють сучасні візуальні технології, тому неабиякої уваги надано вітчизняним і зарубіжним теоретичним працям, що висвітлюють особливості сучасних медіа, їх принципове значення в концепціях оформлення спектаклів. Аналіз історичних аспектів становлення української сценографії протягом ХХ ст. знайшов відображення в численних працях. До дисертаційної роботи залучені енциклопедичні видання, монографії, збірники наукових праць, статті дослідників театального мистецтва загалом та сценографії зокрема. Значну увагу було спрямовано і на мемуарні джерела авторства художників-постановників та інших діячів театру, оскільки вони вможливають аналітичний погляд на процес виставотворення зсередини. Безпосередньо сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст. знайшла відображення в численних критичних статтях, відгуках та рецензіях, які використані нами. Осмислено роль новітніх електронних ресурсів для дослідження і всебічного аналізу спектаклів останніх років. На базі проведеного огляду теоретичних і візуальних матеріалів сформовано коло нерозв'язаних досі питань, які формують проблемне поле дослідження.

## **2. Сценографія в українському театрі. Основні етапи історичного розвитку**

### **2. 1. Становлення та розвиток української сценографії ХХ століття**

Невід’ємна частина національного мистецтва, українська сценографія ХХ ст. становить яскраву сторінку художньої культури, чий досвід має не тільки історичний, а й цілком актуальний зміст. Менше того, у сценографії найбезпосередніше відобразилися складності, суперечності, контрверсії вітчизняної історії. Протягом ХХ ст. український театр пережив творчі злети, висунув цілу плеяду видатних митців.

Становлення українського театру на межі ХХ ст. мало свої особливості. Активне залучення до європейських художніх ідей розпочалося на рубежі ХІХ–ХХ ст., коли, за В. Мазепою, модернізм фіксує зміну головної мистецької парадигми: «...на місце народу як єдиного й нероздільного носія національного естетичного ідеалу та адресата, до якого звертаються митці, постає “людська одиниця” (І. Франко), самодостатня й самодіяльна індивідуальність, спільнота яких утворює культурну еліту українства» [151, с. 88]. Однак, як уважила мистецтвознавець Г. Склярєнко, «... одним з головних протиріч часу став конфлікт між тяжінням до новизни (головної світоглядної критерії новітнього часу) та загальною поширеною ретроспективністю художніх орієнтацій, який загалом простягся на сторіччя в цілому» [204, с. 12]. За словами дослідниці Т. Гундорової, «...естетичний рух поєднувався із політичним, етичними, національними ідеями, він розгортався через різкий розрив із минулою традицією, що викликало гострий спротив значної частини культурної спільноти, яка розвивала ідеї національно-культурної інтеграції» [79, с. 20]. Саме «початок століття в Україні визначився як період зміни традиційних суспільних пріоритетів і пошуку шляхів оновлення ідеологічних моделей» [198, с. 103]. Загальні зміни позначилися і на театротворчому процесі – театр трансформується із суто аганжментного на самостійний, незалежний об’єкт. Запроваджуються



стаціонарні театри, які мають сталий постановочний колектив, сталий репертуар.

Варто наголосити, що саме на початку ХХ ст. у великих драматичних театральних колективах виокремлюється професія сценографа–художника, який оформлює виставу, є по-суті її співтворцем на одному рівні з режисером. Саме сценограф пропонує середовище, у якому відбуватиметься дія. Можна погодитися із твердженням Ю. Станішевського, висловленим про національну оперу, однак таким, що можна віднести до всього українського театру: «Власне, український театр як самобутнє естетичне явище — синтетичне сценічне дійство “великого” стилю, де органічно взаємодіють й активно взаємозбагачуються різні просторово-часові мистецтва, серед яких домінують слово, музика, танець, спів, оздоблені яскравою театральністю й етнографічно-фольклорними барвами, що не заступають, а в найбільш художньо вартісних зразках підсилюють емоційну їй наснагу і глибокий психологізм, мальовничу багатовимірність і цілісність вистави, часто-густо співзвучну поліфонічним оперно-постановочним структурам, утвердився на зламі ХІХ–ХХ ст.» [212, с. 11].

Упродовж ХХ ст. українська сценографія пройшла кілька важливих етапів, і кожен був найтісніше пов'язаний із загальними художньо-культурними процесами в Україні, з розвитком мистецтва та культури. 1890-ті – початок 1910-х років позначені появою першого стаціонарного театру. 1900–1903 роки стали періодом найвищого творчого піднесення для трупи П. Саксаганського – І. Карпенка-Карого, саме тоді довкола неї згуртувалися М. Кропивницький, М. Садовський, М. Заньковецька. У цей же період на Західній Україні діяв театр «Руської бесіди». У 1907 році М. Садовський у Києві організував перший стаціонарний театр, який об'єднав у своїх стінах таких талановитих акторів, як М. Заньковецька, Г. Борисоглібська, Г. Затиркевич, І. Мар'яненко, Ф. Левицький, Л. Ліницька, І. Загорський та інших. Декораційне оформлення розробляли В. Кричевський та М. Бурачек.

Яскравим явищем української культури початку ХХ ст. був театр корифеїв, діяльність якого становила певну модель, за якою формувалися художні нормативи українського театру. Стратегічна програма театру корифеїв, скерована на відтворення національної картини світу, була лише частиною загальнокультурного дискурсу доби який насамперед, визначався поняттям «народництва». Український народницький рух був додатково забарвлений необхідністю ідентифікувати себе як окрему націю, з усіма її ознаками, продовжуючи таким чином тенденцію європейського романтизму ХІХ ст.. Театр корифеїв став чи не найактивнішим чинником цієї програми, оскільки саме театр, з огляду на синтетичність, виявився здатним до візуалізації універсальних культурних моделей, створюваних провідними діячами культури означеної доби. Актуалізувалася проблема режисерського прочитання драматургічного матеріалу, постановка вистав на запит реалій тогочасності.

М. Садовський наближував оперні вистави до масового глядача, прагнучи до правдивого відтворення життєвих картин, органічної і природної побудови мізансцен. Так, у «Проданій нареченій» Б. Сметани (1907) режисер разом з художником В. Кричевським у подробицях відтворили мальовниче чеське село, будиночки із червоними черепичними дахами, готичну споруду костюлу, костюми й різноманітні етнографічні елементи [113, с. 11]. Ця вистава була завершенням етапу реалістичного ілюстрування на сцені Театру Миколи Садовського. Геройко-романтичні вистави з репертуару цього театру загалом позначені схильністю до автентичності в просторовому рішенні та організації предметного світу вистави. Однак з 1910-х років, разом із значним поновленням драматургічного репертуару українськими і перекладеними зарубіжними п'єсами, почалася поступова реорганізація сценічного оформлення, а також уведення модерністичних тенденцій у загальну картину сцени та в її окремі деталі. Театр Миколи Садовського значно розширив тематику вистав, збагатив репертуар п'єсами різних жанрів (психологічна драма, висока трагедія, символічна драма, комедія, сатира тощо) [102].

Паралельно розвивається опера – спираючись на підґрунтя нових жанрів, її репертуар доповнюються виставами на актуальну тематику.

Наступний період був особливо плідним для Театру Миколи Садовського: осягнення новітньої драматургії, потужна режисерська експлікація, пошук образності декораційного оформлення... Сценографічне рішення вистави «Енеїда» І. Котляревського (1910) в оформленні П. Дякового поєднувало українські побутово-етнографічні елементи з античними, утілюючи проведену І. Котляревським паралель між козаками і троянцями, допускаючи значне осучаснення. Багатопланові полотна тюлю формують образ Олімпу в оточенні хмар, водночас він нагадує і лазню. А введення до спектаклю нового персонажа – сторожа-двірника, який «розганяє» мітлою хмари, змінюючи у такий спосіб декорацію, – ще більше наближує виставу до сучасних глядачів: «...на сцені було «широке синє море, скелі й бескиди ліворуч і праворуч обступали сцену», на воді гойдався, запряжений карасем і двома бичками, човен Еола, на раковій виїжджав Нептун, дійові особи злітали над коном, з гори Олімп на гринджолах до долу спускалася пишна Юнона. Коли Зевс та боги танцювали гопак, то “хмари ходором ходили”, а у фіналі спектаклю відтворювалась пожежа Карфагену» [289, с. 3].

Другий період – 1910–1920-ті роки, пов'язаний із принциповими змінами в мистецтві, різноспрямованістю творчих пошуків, різноманітням художніх мов та прийомів, у яких свою самобутню інтерпретацію знайшли напрями модернізму й авангарду. 10-ті роки ХХ ст. в історії розвитку сценографії позначилися пошуком нових течій, спрямованих на встановлення принципів новітнього театру, загострення уваги глядачів на соціальній проблематиці. Паралельно розвивався пошук національних мотивів у сценічному оформленні зокрема і в постановці загалом. Саме в цей період у Києві працює основоположниця українського авангарду О. Екстер, студія якої стала осередком спілкування художників. Саме тут відбувалося творче становлення митців, що визначили художні спрямування російського й українського театру та кіно – В. Меллера, А. Тишлера, І. Рабиновича

Г. Козінцева та ін.. На початку ХХ ст. в театрі працювала більшість провідних українських митців – М. Бурачек, В. Кричевський, М. Бойчук, Д. Дяченко, О. Богомазов, П. Холодний, та інші.

Етапними виставами цього періоду є роботи в оформленні І. Бурячка «Утоплена» (1913) і «Різдвяна ніч» (1915) за творами М. Гоголя. У першій з них реалістична сценографія насичена знаковими, символічними елементами, які метафоризують дію. М. Лісовицький у рецензії на виставу «Уоплена» сценічне оформлення охарактеризував таким чином: «Обставлено “Утоплени” відповідними декораціями. В першій дії дуже доречно яблуня в цвіту. В третій дії цікавий краєвид, ставок, туман, гарний панський будинок, ефектне фантастичне освітлення» [142]. Як уважає Г. Веселовська, саме ця постановка згодом надихнула А. Петрицького на створення декораційного оформлення до вистави «Утоплена» (1919) М. Лисенка Українського оперного Театру «Музична драма» [45]. «Різдвяна ніч» продемонструвала новітні для початку ХХ ст. технології: за допомогою Г. Березовського було створено світлове оформлення на основі спектроскопічної призми. В. Гайдабура так описав цей прийом: «Світло, проходячи крізь неї, грало всіма кольорами райдуги. “Сніг” іскрився червоним, зеленуватим, синім відтінком, як це буває на морозі. А перед диском встановлювалась нерухома наколота сіточка, і “сніг” не падав суцільною стіною, а іскрився у повітрі» [54, с. 29].

1915 року І. Мар'яненко створив власну трупу, яка, ґрунтуючись на новітній драматургії, сформувала актуальний для тогочасного суспільства репертуар. Модерні постановки мали значно більшу прихильність публіки, аніж усталені ще за зразками ХІХ ст. вистави театру Миколи Садовського. Трупа майже на рік вирушила на гастролі Україною, поповнюючись новими артистами та постановками. Значну частину репертуару становили п'єси В. Винниченка, які, поєднуючи експресію, стрімкий розвиток конфлікту й актуальну для глядацького суспільства злободенну тематику, користувалися великою популярністю. У 1917 році на базі мандрівного «Товариства українських артистів під орудою І. Мар'яненка» та за участю акторів

мандрівних українських труп, а також вихованців музично-драматичної школи імені М. Лисенка, було засновано Національний зразковий театр, головним художником якого став В. Кричевський. Етапними виставами в творчості художника стали «Пані Марра» за В. Винниченком (1917) й «Уріель Акоста» К. Гуцкова (1917). В обох реалістичне середовище доповнюють символічні елементи, які посилюють драматургічну проблематику. Проте і в цьому мистецькому осередку пошуки сценічної метафори не набули широкого розвитку: естетизація колориту, віднайдення узагальненої статичної декораційної конструкції та мінімізація декору – основні новаторства театру І. Мар'яненка.

Новий етап розвитку українського сценічного мистецтва розпочався, значною мірою, внаслідок принципових політичних змін, які відбулися в житті України після лютого 1917 року. В цей період розподіл на натуралістично-ілюстративну та умовно-метафоричну сценографію відчувається найбільш гостро: на сценах музичних і драматичних театрів виникають вистави, оформлення яких базуються на принципах названих тенденцій. Новації у сфері театрального мистецтва обумовила діяльність Леся Курбаса і очолювана ним Студія, згодом – «Молодий театр», члени трупи якого мали на меті досягнути театральну модель модерністського мистецтва. «Леся Курбас належав до тих режисерів, у яких сценічне оформлення було активною частиною театральної дії. Його знання світової та національної образотворчої культури, чітке уявлення стану розвитку сучасного мистецтва, завжди допомагали йому у роботі з художниками», [75 с. 42]. Першою прем'єрою новоствореного Молодого театру став спектакль «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1917) за В. Винниченком в оформленні М. Бойчука. Принцип використання сірих сукон та суворой графічної гами чорно-білих кольорів в оформленні вистави відповідав не тільки образній символічності п'єси, але й тогочасним пошукам європейської сценографії – узагальнення, символізація, метафора місця дії. Саме в театрі Леся Курбаса розпочав своє професійне зростання А. Петрицький. За словами його сучасника В. Бородая, записаними

С. Григор'євим, «він був не наслідувачем, а творцем, він був із тих, хто прокладає для мистецтва нові неторовані шляхи. Його творчість сповнена революційного бунтівного духу. Він сміливо ламав канони і догми, створював свою правду і власні формули краси» [66, с. 56]. Підґрунтям творчості художника було захоплення народним мистецтвом. Зокрема, уперше в українському театрі А. Петрицький монументалізував орнаментальні мотиви, підносячи народний стиль до академічного рівня. Для театру Леся Курбаса А. Петрицький створив конструкції, що нагадують традиційний вертеп: кількаярусна конструкція з декоративною орнаментикою куліс і поперечних сегментів. Однак його постановки дуже різноманітні: конструктивні елементи доповнено драперіями, максимально задіяно існуючі прийоми освітлення, також художник винайшов нові – контрове освітлення комбіновано з боковим, створюючи відчуття глибини. Його творчі пошуки спонукають до синтезу декораційно-пластично-звукового оформлення, використання технічних розробок для втілення сценічних задумів. А. Петрицький одним з перших почав боротьбу з бутафорськими предметами, замінивши їх на справжні. У виставах використовував антикварні меблі, живописні полотна, посуд. Навіть продукти, які мають з'їсти актори на сцені, готували на театральній кухні. У виставі «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера (1918) художник знівелював закони перспективи, зацентрувавши увагу на узагальненій формі, а не на деталях. Для вистави «Цар Едіп» Софокла (1918) він розробив конструктивну багатопланову декорацію, яка наслідувала чіткий просторовий ритм. Узагальнюючи попередній матеріал, доходимо висновку, що реалістична ілюстративність подачі сценографічного оформлення збагачується символічними, умовними, елементами, подаючи певну метафору місця та часу драматичних подій. Досвід «Молодого театру» ліг в основу подальших художніх реформ численних театральних колективів, що виникали в післяреволюційний період. Режисерські та сценографічні експерименти сформували специфічну традицію модерністської постановки, яка поступово набула все більшої популярності. Зазначимо, що на початку XXI ст. віднайдені

та розвинуті протягом 1910-х років сценографічні прийоми не втратять своєї актуальності, знаходитимуть чітке вираження в сучасних тенденціях на сценах музичних й драматичних театрів.

Зміна епохи позначилася на оформленні сценічного простору. Революційні події в Україні призвели до посилення національної ідеї та до прагнення втілення на театральній сцені раніше не помічених творів, які тепер набували нового, актуального звучання. Революція та громадянська війна погіршили фінансове становище театрів, що зумовило появу такого явища, як «бідний театр». Економічна та політична ситуація посприяли спрощенню та мінімізації оздоблення сцени: нестача коштів та курс на ліквідацію «надмірності» як пережитку буржуазного ладу спонукали діячів театру здійснювати постановки мінімальними засобами. У театрі модернізм набував особливого втілення: форма не домінувала над змістом, а навпаки, – максимально його розкривала, підкреслювала, виправдовувала. Категорія змісту знайшла свою візуалізацію в певній формі, виражена з огляду на обраний художником сценографічний модуль. Особливості доби не тільки в театрі, але й у мистецтві загалом спонукали до пошуку специфічної образно-символічної мови, яка б уможлиблювала пояснення дії без реалістично-розповідних елементів. Становлення авангардизму призвело до появи на території України низки мистецьких течій, зокрема активно використовуються прийоми символізму, футуризму, абстракціонізму, конструктивізму. Здобутки цього періоду визначили подальшу еволюцію сценографічних течій, проте надалі їх розвиток значною мірою залежав від політичної ситуації в країні.

У постреволуційний період виникли численні мистецькі студії, основними завданнями яких стали пошуки нових художніх мов, стилістики, спрямувань. Одним з перших авангардних театральних угруповань України початку 1920-х років став експериментальний колектив, що розпочав діяльність як драматична група Всеукраїнської Центростудії в листопаді 1919 року, а потім перетворився на театр імені Гната Михайличенка. Створений вихованцем музично-драматичної школи імені М. Лисенка і сподвижником

Леся Курбаса режисером М. Терещенком з «Молодого театру», театр імені Гната Михайличенка проіснував до 1925 року — моменту своєї директивної урядової реорганізації, тобто, його знищення. У творчих експериментах М. Терещенка, які, з погляду сьогодення можна охарактеризувати як футуристичні, в Україні найрадикальніше реалізовувалася формула авангардного мистецтва, а саме: через розроблену режисером теоретично-практичну програму «мистецтва дійства» і «колективної творчості». Зокрема, набуває розвитку принцип формування драматичного матеріалу на базі кількох літературних творів; декорації монтуються й видозмінюються під час дії вистави, що виступає додатковою складовою дійства. Композиція «Перший будинок нового світу», зіставлена з різних творів (куди ввійшли драма «Зорі» Е. Верхарна і вірші із збірки «Плуг» П. Тичини), уперше представлена на сцені Державного оперного театру імені К. Лібкнехта (з 1926 — Київська державна академічна українська опера, та з 1934 — Академічний театр опери і балету УРСР) 10 грудня 1919 року, була прем'єрною роботою Центростудії, сценографом якої виступив А. Петрицький, чії ранні театральні спроби пов'язані з футуристичними постановками російського режисера М. Бонч-Томашевського і експериментальними спектаклями Леся Курбаса. Музику написав композитор і музикознавець А. Буцький — автор музичного супроводу до експресіоністичних вистав «Газ» за твором Г. Кайзера та «Джimmі Гігінс» за Ептоном Сінклером у драматичній обробці та постановці Леся Курбаса [46, с. 210]. Складні конструктивні декорації до обох вистав нагадували індустріальне середовище, активно використовувались можливості освітлення.

Складна політична і економічна ситуація в Україні призвела до реорганізації театральних колективів. Зокрема, у Києві післяреволюційного періоду замість одного Національного театру утворилося два нові колективи, першим з яких був Державний народний театр на чолі з П. Саксаганським (нині — Національний український драматичний театр імені Марії Заньковецької у Львові), а другий — Державний драматичний театр



(нині — Дніпропетровський академічний український театр імені Тараса Шевченка), що відкрився в листопаді 1918 року. в колишньому приміщенні оперети на вул. Мерінгівський [49, с. 208].

Упродовж 1920–1922 років Державний драматичний театр уважали найстабільнішим українським театром Києва. Навколо нього згуртувалися провідні київські митці, а саме: художники — А. Петрицький, В. Меллер, К. Єлева; російські режисери, що перебували на той час у місті, — О. Смирнов, О. Смирнова-Іскандер, К. Бережний; актори — І. Мар'яненко, Л. Гаккебуш, С. Каргальський, О. Сердюк та інші. Його знаменитими постановками стали вистави О. Загарова «Камінний господар» Лесі Українки (1920) в оформленні А. Петрицького і в супроводі музики Н. Прусліна, «Мазепа» Ю. Словацького (1920), утілена К. Бережним у сценографії В. Меллера, «Велетні Півночі» Г. Ібсена (1920) у режисурі К. Бережного й оформленні А. Петрицького, драма В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1921), здійснена В. Васильком [46, с. 210]. Саме на прикладі даного театру можна простежити процес становлення українського театрального декораційного мистецтва цього періоду, що вирізняється постійними пошуками. Оформлення різних вистав демонструє зміну поглядів на роль театральної декорації у виставі, на правомірність тих чи інших прийомів, на спрямування засобів образної виразності для розв'язання завдань театального мистецтва [45, с. 5]. Більша чи менша міра умовності, принципи задіявання додаткових візуальних прийомів, практичність декораційного оформлення проходить певну художньо-виражальну обробку. Натомість студії 1920-х років диференціювалися, насамперед, за рівнем радикальності художніх ідей [92, с. 110] – осучаснення класичних сюжетів, звернення до сучасних творів на злободенну тематику, викриття соціальних проблем за допомогою художніх засобів. Сценічне оформлення також мало певну градацію умовності, яка залежала від режисерського рішення. Студійна робота займала у творчому житті колективів важливе або менш важливе значення, усе більшої популярності набувала перформативність, імпровізаційність. Для мистецької

ситуації в Україні кінця 1910-х – початку 1920-х років виникнення різноманітних мистецьких та артистичних об'єднань стало принципово важливим. За Ю. Тиняновим, «у перехідні мистецькі епохи, а саме такими були 1910–1920-ті роки для культури України, в умовах вичерпаності старої художньої домінанти і незрілості нової, так званий художній побут заступає місце мистецтва, акумулюючи та синтезуючи елементи різноманітних видів духовного досвіду» [див. 245]. Принципи декоративності ужиткових предметів проникають у мистецтво, наповнюючи його численними сюжетно-орнаментальними мотивами. У цьому контексті доцільно навести думку Г. Веселовської, яка влучно охарактеризувала студійну політику театротворчого процесу: «“Новому мистецтву” знадобилася так звана опредмечена емоція, тобто оприлюднення колізій внутрішнього життя суб'єкта в новітніх художніх формах, неординарне вираження плану змістовного в плані формальному» [46, с.30]. Намагання якомога повніше розкрити філософсько-змістовну суть вистави знаходять вираження в залученні живописних прийомів й здобутків візуального мистецтва. Г. Веселовська провела паралель між розвитком театрального мистецтва та перформансами футуристів: «Безпосереднім поштовхом для необмежених експериментів із театральною формою початку 1920-х рр., стали театральні акції футуристів 1910-х, завдяки яким увага мистецького загалу звернулася до можливостей збагачення театру архаїчними сценічними формами та новочасними видами мистецтв, як-от цирк, естрада, кіно» [46, с.41]. Зокрема, однією з перших футуристичних постановок була вистава «У пущі» (1918), здійснена Лесем Курбасом. На жаль, ця вистава нині залишається майже незнаною, оскільки не збереглося жодних фотодокументів та мистецтвознавчих відгуків, лише спогади сучасників. Проголошені Е. Прамполіні в «Маніфесті футуристичної сценографії» постулати знайшли виявлення в запропонованих В. Меллером ескізах до вистави «Секретар профспілки» (1918): пошук індустріального, механічного середовища, яке, уважали на той час, у недалекому майбутньому пануватиме у світі,

відображено у контрастних спалахах освітлення, у великій кількості механізованих елементів.

Розподіл художніх ідей на пошук метафори та продовження натуралістично-ілюстративної традиції помітний не лише в репертуарі різних українських театрів, а й у творчості окремих художників. Іноді кардинальна відмінність візуального витлумачення драматургічного матеріалу призводила до виокремлення з театральних колективів окремих митців, або й цілих груп. Зокрема, у «Молодому театрі» експериментам надавали незначної уваги, здебільшого орієнтувалися на класичні зразки. Це спричинило розкол у трупі, за М. Терещенком, «частина акторів прагнула зробити Молодий театр тільки літературно-репертуарним, виробничим, а частина бачила в Молодому театрі об'єднання художників експериментального театру» [220, с. 160]. Гнат Юра став лідером першої групи, Лесь Курбас очолив другу. Проте Лесь Курбас повністю не відмовився від традиційного театру і класичного репертуару. Він прагнув об'єднати ці два явища і з їх синтезу сформувати нову художньо-театральну мову. Естетичні особливості театру Леся Курбаса початку 1920-х р. визначаються впливом характеристик нового часу, підняттям нової проблематики. Водночас ідеї, задачі, культурні цінності, що хвилювали режисера в попередній період, остаточно не зникали. Ідеї «європеїзації» спрямували театр у бік авангардного мистецтва – символізму й конструктивізму [91, с. 114]. Найяскравіші прояви українського театру Леся Курбаса як у концептуальному, так і в практичному плані становили естетичну єдність – певний проект, який мав на меті реформацію українського театрального та художнього простору. Однією з головних тез цього проекту було заперечення догми та створення сучасної своєму часу лексики українського мистецтва [179]. У 1922 році Лесь Курбас у Києві створив Мистецьке об'єднання «Березіль» (надалі – МОБ). Об'єднання охоплювало мережу творчих майстерень, центрів громадського дозвілля театральної спрямованості, де на різних рівнях досліджували аспекти театральної роботи. Сформувалася лабораторія режисерської роботи, паралельно функціонували

інші лабораторії – голосу, слова, хореографії. Усі аспекти роботи об'єднання висвітлювали на сторінках журналу «Барикади театру». МОБ значною мірою використовувало студійний досвід молодого театру (1917–1919), оскільки його експериментальні пошуки набували все більшої актуальності [91, с. 108–109]. Ідеологія МОБ передбачала вивчення і збереження досвіду та здобутків інших творчих груп, генерацій. По-суті, це було започаткування першого в Україні театального музею [91, с. 112], адже тут працювала макетна майстерня на чолі з В. Меллером, учнями якого були В. Шкляєв, Є. Товбін, М. Симашкевич, Д. Власюк. Макетна майстерня була своєрідною академією для майбутніх художників, які мали практику на сцені провідного театру України. М. Симашкевич згадував: «Вадим Георгійович із великою дбайливістю проводив з нами роботу над макетами, вчив розрішати композицію сценічної коробки, знаходити образ вистави, учив і іншим компонентам оформлення вистави, які є необхідними знаннями для праці художника кону. Ми всі дуже поважали свого вчителя. Він завжди був для нас великим авторитетом, його глибока культура, ерудиція в питаннях естетики, історії матеріальної культури завжди були для нас невичерпним джерелом під час навчальних років» [289, арк. 3].

Спрямування сценографів цього періоду позначені насамперед пошуком умовно-символічних модулів, які б передавали драматургічну проблематику в контексті сучасних соціальних подій. Розпочавши з 1920-го року в Києві свою творчу діяльність, видатний художник В. Меллер спрямовував свої пошуки на конструктивне втілення місця дії. Першою значною роботою митця було оформлення вистави «Мазепа» І. Карпенка-Карого (1920) у Першому державному драматичному театрі УРСР імені Т. Г. Шевченка (колишня назва – Державний драматичний театр). У цій виставі художник створив контрастні рухомі декорації та стилізовано-умовні костюми. Активне застосування ефектів освітлення надало виставі додаткової динаміки та експресії. Критики радянської доби звинувачували художника в невиправданому формалізмі: «...До таких крайностей художник дійшов, вважаючи, що бореться проти

старого, примітивного оформлення сцени, і, натомість, відриваючись від історичної суті п'єс, впадаючи в абстрактність і формалізм» [53, с. 78]. Насправді застосовувані ним рішення були не тільки повністю художньо виправданими, але й мали під собою потужне смислове підґрунтя. Постановка «Одруження Фігаро» за П. Бомарше (1920–1921) російського пересувного театру стала для художника можливістю поєднати конструктивну об'ємно-просторову декорацію з контрастним колористичним оформленням. Комічна тематика п'єси набула гротескно-шаржового змісту, завдяки грубим силуетам декораційних конструкцій на тлі строкатих променів освітлення нагадувало злободенну радянську сучасність. В. Меллер, працюючи в театрі «Березіль», прагнув до максимального узагальнення місця і часу дії, до абстрагування сценічних подій від реалістичних. Намагання відійти від основних положень традиційного побутового театру привели «Березіль» до конструктивізму. Коли «Березіль» перейшов у приміщення театру «Соловцов» (нині – Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка), художник повністю переобладнав його сцену. Зокрема, М. Симашкевич так описав сценічне оформлення: «На сцені були зняті всі куліси, падуги, не було завіси, а тло сцени було пофарбоване на чорне. І на цьому фоні робилися різні конструкції в кольорах сірого та мумії» [289, арк. 3]. Геометризація форм, використання невеликих світлових плям і проєкцій на екрани – основні складові вистав, оформлених В. Меллером. Лесь Курбас і В. Меллер були впевнені, що вдало знайдені ритмічний рисунок конструкцій та узагальнена форма здатні безпосередньо впливати на підсвідомість глядача. Специфічне сценічне середовище, створене художником для вистави «Газ» (1923) за твором Г. Кайзера, передбачало оголення сцени й використання відкритої машинерії як декораційного оформлення. Багатоярусну конструкцію, на якій відбувалася дія, доповнювали кількома характерними деталями – металевий стовп, розміщений у центрі ігрового майданчика, різні за величиною рухомі пандуси (то хаотично розкидані сценою, то розміщені в чіткому порядку). Різке освітлення відкритих прожекторів загострювало конфліктність ситуації,

виривало певні постаті або ж цілі групи із загалу акторів. У цих та кількох наступних постановках В. Меллер утврджує панівний на той час у народній свідомості культ машин – допоміжної техніки, яка полегшить життя робочого класу і стане зброєю проти «гнобителів». Варто зауважити, що в даному трактуванні техніки простежується велика відмінність з європейським мистецтвом цього ж періоду. Реакція на революційні події призвела до антагоністичного сприйняття радянських цінностей. У багатьох виставах, кінофільмах, драматичних та літературних творах машини потрактовані як зброя поневолення і крах цивілізації. Таке сприйняття починає проникати і на територію радянської України, причиною зміни ставлення до образу техніки стала ситуація в соціумі 1920-х років – початок переслідувань інакодумців, фізичне знищення цілих верств суспільства. У виставі «Машиноборці» (1924), за твором Е. Толлера, В. Меллер створив величезне колесо, настільки велике, що його можна було побачити лише частинами. Воно втілювало ідею безжального колеса історії, яке може перемолоти будь-яку особистість. Актори, задіяні у виставі, були одягнені в однакові костюми, рухалися в певному порядку, утворюючи той самий сірий загаль, проти якого закликали боротися автори. Мізансцени розігрували між спицями велетенського колеса: актори шмигали між велетенських спиць, утілюючи беззахисність особистості перед механізмом держави. Вистава «Людина-маса» (1924), також за твором Е. Толлера, витримана в аналогічній стилістиці – на тлі індустріальних конструкцій розгортається дія, у якій майже немає головних героїв. Сірість, безбарвність, однаковість костюмів і пластичних образів відтворюють людську уніфікацію. На тлі індустріальної конструкції одноманітний рух акторів підкреслював помилковість спрямування радянського суспільства в бік створення єдиного народу, єдиного суспільства, єдиної маси. Новаторське рішення виявив В. Меллер і в трагедії «Макбет» за В. Шекспіром (1924) – сценічний простір був абсолютно відкритий, для визначення місця дії встановили великі щити з написами «зал», «поле» й так далі. Інтер'єри замку позначали деякі стилізовані меблі та бутафорія. Одяг персонажів було

осучаснено: робітничі спецівки перемежовували з елементами класичних костюмів.

Сценографічна реформація цього періоду також позначилася на творчості прихильників натуралістично-ілюстративного оформлення, виявляючись у застосуванні натуральних матеріалів та фактур: мальовані полотна й картонну бутафорію замінювали об'ємними елементами, урізноманітнювали основні конструкції. Поставлена двома російськими режисерами О. Загаровим і Б. Крживецьким «Лісова пісня» (1918) Лесі Українки в музичному супроводі Б. Яновського на сцені «Державного драматичного театру» втілювала ідею натуралістичного оформлення, створеного завдяки характерним фактурним елементам. У «надзвичайно культурній манері» було зроблено сценічне оформлення, спроектоване відомим російським театральним художником М. Михайловим, сподвижником В. Мейєрхольда, хоча воно й наближалось до натуралістичного. У цій виставі застосовували об'ємні декорації: стовбури дерев, фактурені під кору, у підлозі були прорізані люки, замасковані очеретом, з яких з'являлися водяні істоти. Учасник вистави П. Тернюк так описав її сценографічні достоїнства: «На сцені була побудована раковина, пофарбована в блакитний колір, як повітря. Це поліпшувало, підсилювало акустику і при підсвічуванні робило дуже цікавий перехід тонів. На другому плані, з лівої сторони, була невелика скеля і струмок, який робився, як годиться, газом. Посередині стояла верба. Все оформлення — фактурне. Деревця малювалися на картоні. Листя було наче прозоре і створювало враження глибини лісу, справжнього лісу на Волині. Водночас, відомий київський мистецтвознавець Є. Кузьмін твердив, що «Лісова пісня» «йде тягуче, нудно, ніби докладено зусилля, щоб і п'єсу і глядача «угробити». Декорації похмуро линючі, безбарвні. Розтикані справжні посохлі очеретини, шарудять як папір. З'являються русалки. Вони простоволосі і в гарних нічних сорочках» [див. 42, с. 24]. Уведення фактурності певною мірою пожвавлювало

оформлення, проте надмірна натуралістичність не сприяла цілісності сприйняття вистави.

Ще у 1917 році культурною столицею України став Харків. До нього переїжджали окремі митці та цілі творчі угруповання, театральні трупи. Саме тут працюють знамениті художники і режисери, тут створювали художньо сильні, емоційно потужні вистави. Тут сформовано й відомий «Союз сімох», до якого входили В. Бобрицький, В. Дьяков, М. Калмиков, Б. Косарев, М. Міщенко, Г. Цапок, Б. Цибіс. У середині 1920-х років тут працював А. Петрицький: саме його авторству належить вистава Українського столичного оперного театру «Сорочинський ярмарок», у якій утілено конструктивне рішення сценічного простору.

Прикладом новацій у сценографії виступає творчість харківського художника В. Бобрицького. В одній зі своїх статей, присвячених театральній декорації, він писав: «Для досягнення найвищого реалізму форма сприймається як позачасове явище, розсікається і конструктивно розподіляється на площині» [27, с. 29]. Мається на увазі, що театральний реалізм втрачає свою ілюстративність, набуваючи рис асоціативності, метафоричності. Пізніше цю концепцію підхопить та розвине Ф. Нірод, який розроблятиме оформлення музичних вистав, послуговуючись саме принципом «театралізації реалізму» — віднайдення асоціативності, узагальнення історичного візуального матеріалу. Декорації, створювані В. Бобрицьким, містять мотиви кубофутуристичного живопису: цілісні об'єкти поділено на частини, хаотично або в певному порядку, розміщено по всій площині сцени. Динамічна структура сценічного простору трансформована за допомогою композиційних елементів – «трьохмірних конструкцій» [27, с. 30], об'ємних задників і спеціально розробленої сценічної машинерії. Важливе місце в новаторських пошуках художника займали народні мотиви: орнаменталістика, іконопис, лубок. Уведення в кубістичну сценографію народного неопримітивізму художник пояснив необхідністю наблизити проблематику вистави до сприйняття глядача з народу, «роз'яснити», у такий спосіб,



декораційну конструкцію і рішення вистави загалом. Художник увів до образно-пластичної структури вистави декоративні панно, вважаючи їх «перехідним ступенем» на шляху реалізації в сценічних постановках “чистих форм” кубізму» [27, с. 4].

Пошуки В. Бобрицького підхопив Б. Косарєв, який спочатку працював над монументальними розписами храмів, а 1915 року став помічником художника-декоратора в Літньому театрі оперети в Харкові. У 1919 році Разом з В. Бобрицьким він працював над оформленням вистави «Пан» за твором Ш. ван Лерберга, у якій повною мірою виявилися новітні абстрактно-умовні тенденції. Вир революційних подій знайшов відображення в композиції сценобудови, колориті, пластичному рішенні, побудові окремих мізансцен. У наступних роботах Б. Косарева пасторальність межує зі статичністю, монументальністю. Сміслові та формотворчі зв'язки між простором сцени і розвитком дії, завдяки декоративним полотнам, мали створити узагальнений образ, сплести в єдину структуру всі «нитки» дії, виразити головну ідею постановки [113, с. 63]. Цього ж року, спільно з В. Бобрицьким, художник розробляє оформлення вистави «Бранд» за твором Г. Ібсена, у якій конструктивний каркас доповнив світлотіньовими ефектами. З 1921 року Б. Косарєв працював для харківських театрів: оформлював вистави в Першому українському театрі для дітей та юнацтва, створеному в березні 1921 року на базі Харківської вищої театральної школи; у Народному домі; у Червонозаводському театрі; у Театрі української драми ім. Т. Г. Шевченка. Упродовж 1922–1930 років він створив знакові на той час оформлення вистав: «Слуга двох панів» К. Гольдони (1922), «Алі-нур» за О. Уайльдом (1922), «Фавн» Б. Кноблауха (1922), «Фауст в місті» А. Луначарського (1923), «Хубеане» Річарда Победимського (псевдонім майбутнього академіка А. Білецького) (1924), «Мандат» М. Ердмана (1925), «Товариш Семивзводний» В. Голічнікова (1926), «Шторм» В. Билль-Білоцерківського (1926), «Марко в пеклі» І. Кочерги (1928). Надалі творчість художника позначена певним «збіднінням» сценографічного оформлення: зникли пишні

орнаменти, стриманішим став колорит. Наступні десятиліття кардинально змінили творчість багатьох художників – трансформувалося їхнє світосприйняття, що одразу ж знайшло виявлення в мистецтві.

Варто погодитися із твердженням В. Чечик про хронологічні межі утвердження конструктивізму на харківських сценах: «Початок театрального конструктивізму на харківській сцені симптоматично окреслений низкою виставав, що відбулися в сезони 1923–1924 років» [261, с. 63]. Однак, усе ж таки, неможливо настільки чітко визначити період використання художниками-постановниками принципів конструктивізму, адже окремі рішення провадилися впродовж 1930-х років. В. Поліщук пов'язав вибух конструктивізму в Харкові з ім'ям В. Єрмілова: «Утім, конструктивізм для харківських художників і насамперед художників театру ставав наприкінці 1923 р. новим формотворчим орієнтиром, новим мистецьким виміром і, що важливо підкреслити, мав на цей час власні художні досягнення й практичні напрацювання. Йдеться про творчу спадщину В. Єрмілова — художника, який залишається неодмінно однією із знакових фігур харківського авангарду і взагалі українського конструктивізму» [див. 173]. Характер творчих пошуків В. Єрмілова виявився близьким Б. Косареву [261, с. 64].

Г. Веселовська зауважила, що «У театральній практиці риси конструктивістського стилю відносять насамперед до сценографічного рішення, автор якого, художник, виступав повноцінним співтворцем вистави, творцем сценічної концепції. Здобутки ж сценографів-конструктивістів в українському театрі були насправді надзвичайно вагомими і мали радикальний характер. Адже сценічні конструкції у виставах українського авангарду проектували такі видатні майстри, як В. Меллер, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, Г. Цапок, В. Шкляєв, М. Симашкевич та інші» [44, с. 42].

О. Хвостенко-Хвостов, здобувши освіту в Московському училищі живопису, скульптури й архітектури, з 1919 року працював в Україні в книжковій та газетній графіці, а з початку 1920-х років — у театрі. Працюючи

над оформленням вистав харківського і київського театрів опери та балету, він використовував для своїх постановок поетично-символічні елементи, надавши основної уваги кольоровому вирішенню та емоційній насиченості. Найвизначнішими його роботами 1920-х років є «Фауст» В. Гете (1924) і «Севільський цирульник» П. Бомарше (1926). Напрацювання О. Хвостенка-Хвостова відносять до традиційного напрямку елітарного оперного мистецтва, затвердженого «Миром искусства»: розкішні мальовані декорації, реалістичні конструкції та бутафорія. Однак у його постановках наявне кольорове узагальнення, символічність і певний еkleктизм.

У середині 1920-х років у Харкові здійснив ряд постановок А. Петрицький. Цей період позначився на його творчості пошуком простих і знакових моделей сценографічного оформлення. Зокрема, для вистави «Вій» за М. Гоголем (1924) він створив масштабну конструктивну декорацію, яка сформулювала образ сучасного українського села, у якому поступово поширюється індустріалізація. У виставі «Гендлярі славою» М. Паньйоля й П. Нівуа (1925) використано декорації кінотеатрів, ніби натякаючи на паралель між театром і кіномистецтвом. В опері «Князь Ігор» А. Бородіна (1926), поставленій в Одесі та перевезеній до Харкова в 1927 році А. Петрицький утілює характерні риси давньоруської архітектури, протиставивши цій конструктивній простоті пишне оздоблення половецьких шатер. Для опери «Турандот» Дж. Пуччіні (1928) художник розробив індустріальне середовище, яке нагадує внутрішню частину якогось механізму. Сценографічне середовище опери «Вільгельм Тель» Дж. Россіні (1927) побудовано на конструктивних подіумних системах, що обертаються на колі, змінюючи, у такий спосіб оформлення.

Підсумовуючи розглянутий матеріал, можемо стверджувати, що в означений період паралельно розвивається натуралістичне ілюстрування сценічного простору та умовно-символічне, метафоричне його потрактування.

Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років у Києві виокремилася плеяда митців, які на тлі пишного оформлення оперних приміщень вибудовували максимально лаконічні, не перенасичені бутафорією декорації. Художники почали активно застосовувати ефекти освітлення безпосередньо як складову сценічного оформлення, а не як пасивний допоміжний засіб. Вони використовували європейський досвід відео-проекцій, а також здобутки освітлювальної техніки. І музичні, і драматичні театри активно впроваджували здобутки авангарду, надаючи плацдарм для сміливих метафоризованих рішень.

Не зважаючи на численні конструктивні елементи, конструктивізм у повному обсязі не увійшов до мистецтва сценографії, надавши їй лише основні принципи формування конструктивного декораційного оформлення. Дуже точно засади виникнення новітніх театральних течій сформульовані в книзі М. Френкеля: «Сценічний конструктивізм 20–30-х років ХХ століття на радянських сценах виник як результат пошуків нової революційної естетики молодого радянського театру в боротьбі з прикрашанням, рутинною, застарілими формами традиційного театру. Він виник як стиль економний у важкий для театру і країни час. З погляду постановників вистав, він був необхідним інструментом для активізації емоційно-психологічного апарату актора. І, нарешті, він став матеріалізованим новітнім поглядом на світ майстрів театру, які поставили свою творчість на службу революції. Виникли декорації, які робили із жорсткої архітектурної основи та складного дієвого середовища сценічного простору, здатного діяти і на акторів, і на публіку. Конструктивність декорацій стала результатом сценічного синтезу багатьох видів образотворчого мистецтва та сценічної техніки» [253, с.13].

Г. Цапок у своїх постановках уміло використовував увесь комплекс образотворчих засобів, доступних на той час художникові театру: архітектоніку, світло, колір, простір тощо. Сценічний простір у Г. Цапка займає новий вимір – височину. Вона була частиною реформи, якої зазнав театр 1920-х років. Сценічний майданчик став іншим, збагатившись

драбинами, пересувними станками. Актор потрапив у нові умови, характер його рухів змінився. Характерними принципами сценографії цього періоду стали: візуальний зв'язок сцени та глядацької зали, фронтальне розмежування сценічного простору на ігровий та фоновий план, декоративність і стилізація як принцип візуального поєднання елементів сценографії та акторської гри, живописне втілення драматургічної теми вистави, синтез компонентів дії у єдиній виставі-картині [1]. Таким чином знайшли виявлення художні пошуки представників театру корифеїв кінця XIX – початку XX ст..

Із середини 1930-х років утверджував позиції соціалістичний реалізм, який змінив спрямування мистецтва, утвердив свою художню модель, яка вплинула, зокрема, і на театр та на сценографію. П. Цибенко характеризував це явище, як позитивний процес засвоєння сценографами досвіду живопису, а також залучення художників-живописців до оформлення вистав. «Поява нової драматургії, в якій глибше й повніше зображувалася сучасна дійсність, вимагала конкретнішого образного оформлення вистав. На сцені гостро відчувалася відсутність живопису, яким не володіла більшість художників-конструктивістів. Тому театри звернулися до живописців. Дальший розвиток реалізму в театральньо-декораційному мистецтві йшов по лінії створення об'ємно-живописної системи декорацій» [287, арк. 11]. Поступово встановлювали ідеологічні рамки для всіх видів мистецтва, що обмежило творчий пошук художників на тривалий період. На жаль, у зв'язку з утвердженням принципів соцреалізму, експерименти з модернізації оперно-балетного репертуару в радянській Україні були перервані на десятиліття [107, с. 110].

В. Греченко, учень О. Хвостенко-Хвостова, розпочав свою кар'єру сценографа в Першому українському театрі для дітей та юнацтва в Харкові, а з 1932 року працював у Харківському українському академічному драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка. Для творчості майстра характерним є створення єдиного гармонійного візуального образу вистави, широке використання можливостей живопису. Вистава «Дай серцю волю,

заведе в неволю» М. Кропивницького (1936) показово втілює численні колористичні перепади декораційного оформлення.

Роботи Б. Косарева 1930-х років позначені певним поверненням до принципів патетичної ілюстрації. Вистави «Іменем закону», за твором С. Рагімова «Мехман», (1933), «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого (1934), «Без вини винуваті» за О. Островським і «Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем (1935) – типові зразки сценографічного мистецтва соцреалізму: живописні розписані задники, куліси, чимало бутафорії. Вистави «Скупий» Ж.-Б. Мольєра (1937), «В степах України» А. Корнійчука (1941) Б. Косарєв подав у манері, яка втілила ілюстративне потрактування, притаманне мистецтву соцреалізму, проте, завдяки використанню освітлення, він вніс й елементи метафоризації. Митець поєднав класичний академічний живопис із народним, створивши змістовно насичені оформлення.

Новий етап у розвитку соцреалізму почався у 1940-х – середині 1950-х роках. За словами Г. Скляренко «...Період 1940-х – 1950-х р. позначився формуванням нових моделей мистецтва в суспільному вимірі, де ідеологія та політика починають відігравати надзвичайно важливу роль, підпорядковуючи собі суто художні спрямування. На перший погляд, цей досить короткий, але дуже впливовий для вітчизняної культури період виглядає найбільш цілісним. Його відзначають жорстка регламентованість суспільного та мистецького життя, ідеологізованість творчості та політичні критерії в її оцінці» [204 с. 14].

У повоєнний час ідеологічний тиск посилювався на всі складові театрального мистецтва: драматургію, режисуру, сценографію, акторську гру тощо. Починаючи з 1948 року офіційний теоретик партійної лінії в питаннях ідеології та культури А. Жданов підняв питання про «ідеологічну чистоту пролетарської культури». «Ждановщина» позначилася боротьбою проти «безідейності, безпринципності, формалізму, космополітизму й низькопоклонства перед гнилим Заходом» [див. 173].

До репертуару знову почали активно залучати твори класиків, водночас з'явилися численні нові п'єси, основними постулатами яких стали звеличення

радянського державного ладу та партійного керівництва. У сценографічних рішеннях цього періоду домінують натуралістичні принципи. Розповідні декорації мали чітко, лаконічно, з тою чи іншою мірою монументального узагальнення та стилізації привернути увагу глядача до часу та місця, де відбувалися події вистави; «розповісти» про світ персонажів з визначеною режисером та художником-постановником мірою характерних подробиць і деталей побуту. Інколи – це була реалістична до найменших дрібниць, фотографічно й діорамно відтворена декорація, інколи задовольнялися нечисленними лаконічними натяками для того, аби сценічна дія зорієнтувала глядача в просторі та часі вистави. На сценах відтворювали масштабні сценічні полотна, а декорації були спрямовані на відтворення місця дії. Найчастіше художні завдання вирішували об'ємно-живописними засобами в поєднанні з умовними театральними прийомами, які виявлялися в плануванні сценічного простору у формі зв'язку інтер'єру з екстер'єром [104, с. 7]. Розвиток освітлювальної і рухомої техніки вможлилював для художників нові пошуки: декорації стали більш рухомими, значну увагу надавали перепадам освітлення. Водночас розвиток техніки призвів і до надмірного нагромадження декораційних конструкцій; оформлення сценічного простору іноді домінує над дією. Однак варто зазначити, що мистецтво окресленого періоду формувало не тільки під тиском з боку влади, але й значною мірою залежало від уподобань глядачів. Аскетичний театр 1920-х років певним чином не задовольняв їхні вимоги, адже злободенний для суспільства попереднього періоду, яке, оговтавшись від воєнної розрухи та злиднів шукає яскравих, життєстверджуючих проявів мистецтва. Народна любов до декоративності й реалістичності зображуваного вимагає від сценографічного оформлення відповідності вимогала глядачів, і художники шукали компроміси між метафоричним, філософсько-символічним баченням та реалістично-оповідною трактовкою. В українському театрі особливо акцентували «побутовість». Її параметри визначала укоріненість значної частини активного населення в реалії сільського побуту [131]. Для

оформлення всіх типів вистав історичні стилізації з натуралістичними елементами ставали звичним явищем.

Саме до таких тенденцій схиляються тогочасні роботи А. Петрицького, Ф. Нірода, В. Меллера, Б. Косарева, М. Духновського та інших. Майстри, які на початку ХХ століття прославилися своїми символічно-метафоричними постановками, поверталися до традицій натуралістично-ілюстративного театру ХІХ ст. Проте необхідно зазначити, що для оформлення музичних вистав, специфіка яких вимагає монументального, живописного візуального потрактування, кінець 1940-х – 1950-ті роки стали досить плідними: в межах натуралістично-ілюстративної тенденції застосовуються елементи символічно-філософського, умовного, еkleктичного бачення драматичних сюжетів. Тому слід розглянути приклади постановок, які демонструють найхарактерніше проявлення окресленої сценографічної тенденції.

Творчість Б. Косарева схвалювало партійне керівництво. З 1946 року художник працював у Харківському державному театрі української драми ім. Т. Г. Шевченка, де його оформлення вистави «Ярослав Мудрий» за твором І. Кочерги (1946) було удостоєно Сталінської премії 1-го ступеня. Однак саме про цю виставу митець не надто згадував. Про творчість Б. Косарева у 1940-х—1950-х років у театральних критиків та колег художника сформувалися досить протилежні враження. Схвально його роботу охарактеризував А. Петрицький: «Глибоке своєю історичною правдивістю монументальне оформлення “Ярослава Мудрого” здобуло громадське визнання, а Косарев — високу нагороду.» [181, с. 7]. Натомість театрознавець О. Красильникова, після інтерв'ю з художником дійшла іншого висновку: «...В пам'яті спливають лише сумні спогади, пов'язані з труднощами підготовчого періоду, пов'язані з тим, що вдалося зробити далеко не все те, що замислювалося. Не можна сказати, що художник зовсім не любить цю роботу, що було б дивно для майстра, який створив її. Він її любить і не любить» [131]. Повоєнний період для художника був пов'язаний з нищенням творчої натури (на догоду провладним ідеалам), але, незважаючи на це, навіть у чітко встановлених



межах він знаходив можливість для метафоричного узагальнення та живописно-просторових пошуків. Конструктивістські принципи, характерні для його ранніх робіт, таких як «Моб» (1924) за романом Е. Сінклера, «Бум і Юла» (1923) Н. Шкляра, «Снігова королева» (1940) Є. Шварца, знайшли виявлення і в «Ярославі Мудрому». Акцентування уваги глядача на кольорових плямах, розмежування простору за допомогою перепадів освітлення, монументальність декораційних конструкцій – усі ці аспекти формування ігрового простору були покликані створити відчуття могутності, величі й культурного значення Київської Русі.

У створених М. Петрицьким декораціях 1940-х–1950-х років панувала декоративна ілюстративність. В його роботах «Макар Діброва» (1948) і «Калиновий гай» (1950) А. Корнійчука, (Київський театр ім. І. Франка, реж. Г. Юра) живописні та об'ємно-просторові елементи декорацій містять значну міру образних і метафоричних узагальнень. Художник не допускав штучної помпезності та надмірного прикрашання. Його колорит, живописна та конструктивна композиція завжди гармонійно вписувалися в загальний задум вистави, акцентуючи увагу на найважливіших і найсимволічніших елементах. Д. Боровський у книзі «Простір, що тікає» стверджує, що М. Петрицький зламав другу половину свого творчого життя, зрадивши себе і підкорившись кон'юктурі: «Можна перефразувати вислів Чехова про видавлювання по краплі із себе раба: Петрицький по краплі видавлював із себе митця. Усі нагороди, звання, офіційний авторитет першого, головного художника театру всієї України – за відібраний живопис, за творчу неволю» [29, с. 24]. Проте не можна назвати всі аспекти роботи М. Петрицького кон'юктурними, адже багато в чому він проявляв власне творче потрактування оформлення вистави. Зокрема, конструктивність і декоративність у його ескізах та наступна образна стилізація на сцені свідчать про значне творче самовираження митця. Наприкінці життя художник так охарактеризував свою творчість: «В театрі радянської України я не живописець кількох або багатьох декорацій, я творець

нового радянського театру, я його душа, я був цією душею тридцять років, на мене рівнялись. Я давав стиль, обличчя цьому театру» [182, с. 7].

Роботи Ф. Нірода окресленого періоду орієнтовані на ускладнені конструкції декорацій. Він не допускав надмірної натуралістичності, максимально прагнув до узагальнення та виокремлення найхарактерніших особливостей архітектурних споруд. Через десять років Ф. Нірод скаже: «Театральні художники, з одного боку, упадають в пріснатуралістичне відтворення (іноді–добротне, іноді–бутафорське) приватної життєвої “правдочки”. Їхні роботи тоді мають вигляд добродібно “правдоподібний”, пасивного тла (добре, якщо воно не заважає акторам). З другого – ми спостерігаємо прагнення до естетичної, ілюзорної красивості, що перетворює виставу на демонстрацію живописних та інших образотворчих прийомів художника, які відволікають іноді глядача від основного змісту дії та приголомшують його силою самодостатніх видовищних ефектів» [166, с. 5]. Характерним для творчості Ф. Нірода став пошук найтонших нюансів кольорових співвідношень, розробка складних декорацій та використання традиційних декоративних елементів – орнаментів, зображень, написів. У виставі «Лісова пісня», за Лесею Українкою, (1953) (балет М. Скорульського) художник послуговувався фактурними полотнами, якими створював на сцені ілюзію лісового простору.

Однак найбільш типовим представником сценографії 1950-х років є відомий театральний художник Л. Писаренко, який формував натуралістичне пейзажне середовище у своїх декораціях. Він був учнем О. Хвостенка-Хвостова, котрий надав йому міцну філософсько-художню базу. Закінчивши 1936 року Харківський художній інститут, Л. Писаренко працював у Харківському театрі юного глядача. Тут він оформив такі вистави, як «Червона Шапочка» (1937) за Ш. Перро, «Казки Пушкіна» (1938) за творами О. Пушкіна, «Педагогічна поема» (1939) за А. Макаренка. Ці вистави вдало розкрили молодого художника, репрезентували його глядачеві як талановитого і своєрідного митця. У 1947 році, демобілізувавшись із армії,

Л. Писаренко вирушає до Києва, де став головним художником Республіканського театру юного глядача (нині – Київський академічний театр юного глядача на Липках (ТЮГ)). Цьому театрові він присвятив 20 років життя, оформивши такі спектаклі, як «Лісова пісня» Лесі Українки (1949), «Платон Кречет» О. Корнійчука (1949), «Вій, вітерець» Я. Райніса, «Нескорена полтавчанка» П. Лубенського (1950), «Дванадцять місяців» С. Маршака, «Я хочу додому» С. Міхалкова. Із середини 1950-х років митець співпрацював і з іншими провідними театрами України.

У співавторстві з художницею Г. Нестеровською Л. Писаренко створив для Київського академічного ордена Леніна театру опери та балету УРСР (нині – Національна опера України) ескізи декорацій до балету Г. Жуковського «Ростислава» (1955). Художник досконало поєднав романтичну атмосферу руських легенд, етнічних елементів та ліричних пейзажів. Для цього ж театру художник, у співавторстві з Г. Нестеровською, створив декорації до опер М. Лисенка «Енеїда» (1958) за І. Котляревським та «Різдвяна ніч» (1951) за М. Гоголем (композитор – М. Лисенко). Декорації «Енеїди» в собі гротескно поєднували український побут і псевдоантичну пластику й архітектуру, посилюючи тим самим комедійність поеми І. Котляревського. Опера «Різдвяна ніч» оформлена була по-іншому: декорації демонстрували глядачам романтично-казкові українські зимові пейзажі, передані на сцені цілком реалістично, доповнені побутовими українськими інтер'єрами.

У середині 1950-х років типовим представником реалістичного оповідного оформлення був В. Геращенко, творчість якого пов'язана із Запорізьким музично-драматичним театром. Його сценографічні рішення ілюструють до найменших дрібниць твори класичних та сучасних авторів. У виставах «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «На людному місці» О. Островського (обидві – 1954), «Великий государ» В. Соловйова, «Крила» (обидві – 1955) художник використав складні архітектурні конструкції, доповнені численними бутафорськими елементами. Розписані задники

нагадували постановки кінця XIX ст., однак В. Геращенко активно застосовував перепади освітлення, у такий спосіб осучаснивши кон'юнктурні постановки.

Повоєнне десятиліття спрямувало українську сценографію, як і загалом театральне мистецтво, в бік соціалістичного реалізму, зумовивши її розвиток у напрямку патетичної ілюстративності, бутафорської реалістичності. Проте саме у цей період з'являлися яскраві образні декораційні рішення, які заклали основу для творчих пошуків художників-сценографів у наступні десятиліття. Ця доба стала «золотим віком» для музичних театрів, специфіка яких сформувала коло певних вимог до сценографічних рішень, тому натуралістично-ілюстративні оформлення гармонічно вписувалися в загальний виставотворчий контекст. Хрущовська відлига позначила новий період у вітчизняному мистецтві. На початку 60-х років XX ст. розпочалося стрімке піднесення в усіх галузях, зокрема і в сценографії. У Києві зародився Клуб творчої молоді «Сучасник», довкола якого згуртовалися передові представники українського мистецтва. Саме тут у галузі сценографії працювала А. Горська, яка спільно з Л. Танюком прагнула віднайти нову театральну форму. Так постав «Другий український театр», який мав продовжувати лінію курбасівського «Березолю», відродити його традиції. Це була невелика творча лабораторія, постановки якої здійснювали, не зважаючи на цензуру. Зокрема, варто відзначити вистави «Отак загинув Гуска» (1962) М. Куліша, «Ніж в сонці» (1962) І. Драча, «Правда і кривда» (1963) М. Стельмаха. Декорації та костюми до постановки «Отак загинув Гуска» були строкатими, яскравими – жовто-гарячий, червоний, зелений, блакитний. Натомість оформлення «Правди і кривди» було чорно-білим, графічним. В сценографічних і монументальних роботах А. Горської помітне тяжіння до мексиканської монументальної традиції, відомо, що вона захоплювалася творами Сікейроса.

Режисерів та сценографів усе сильніше починала приваблювати ідея організації театального видовища в нових просторових умовах, які виходять

за межі вже звичних форм закритої та відкритої сцени [61, с. 22]. Місцем проведення спектаклів були найрізноманітніші об'єкти: кафе, холи готелів, цехи, заводи, підвали, транспорт, міські вулиці та площі.

У музичних театрах цього періоду переважало оформлення, що вирізнялося усталеною ще за часів колишнього оперного театру зовнішньою ефектністю. В оформленні оперних вистав аналізованого періоду виокремлюється постать Ф. Нірода: у межах усталених традицій художник максимально послуговувався арсеналом візуальних виражальних засобів: обмежену колористичну гамму він концептуально поєднував з ефектами освітлення, створюючи цілісний образ вистави. Для цього періоду творчості художника яскравими прикладами варто назвати оформлення опери «Арсенал» Г. Майбороди (1960) та балету «Спартак» А. Хачатуряна (1964), у яких сценографія підпорядкована музиці: максимально відкрита для пластичних номерів сцена відображала промені освітлення, декораційне оформлення зависало в повітряному просторі. Численні перепади освітлення створювали ефекти проекції фігур на задник, заглиблюючи, у такий спосіб, дійство в театр тіней.

Яскравими постатями цього періоду є також Д. Лідер, Є. Лисик, І. Карпинець та В. Фурик.

Є. Лисик, обіймаючи посаду головного художника Львівського театру опери та балету, здійснив чимало постановок, утіливши сміливі ідеї формування сценічного простору і його оформлення. На відміну від Ф. Нірода, Є. Лисик фактично повністю відмовився від домінації розповідних мальованих декорацій, підпорядкувавши їх основним метафоричним, філософсько-символічним модулям. Сценічні рухомі або статичні конструкції та завислі в повітряному просторі мальовані декорації формували єдиний зоровий образ вистави, акцентуючи увагу на її проблематиці, а не на ілюстраціях побуту героїв вистави. Мінімізація бутафорії та ілюстративних зображень посилюють емоційний вплив, не відволікаючи уваги від головної думки постановки. Варто відзначити його метафоризовані вистави «Спартак»

А. Хачатуряна (1966) і «Есмеральда» Ц. Пуні (1970). Його роботи втілюють риси модернізму, постмодернізму, конструктивізму, символізму. На думку сучасного науковця В. Проскурякова «його твори хвилювали космічною глибиною, гармонією із Всесвітом, Вселенським спокоєм і прихованою енергією» [197, с. 58]. Грунтуючись на академізмі та народних мистецьких пракореннях, художник шукав новий національний стиль [194]. Проект до вистави «Цвіт папороті» О. Чорі (1971) збагачений елементами народно-міфологічних зображень, на жаль, так і не було втілено – виставу заборонено цензурою як націоналістичну [272]. Балет «Спартак» (1966), з якого, по суті, розпочалося творче становлення митця, утілює ідею розкриття глибинної суті вистави: відсутність традиційного пишного оформлення, покликано звеличити Римську імперію, виявляє духовно порожню сутність суспільства споживачів. Криваво-червона арена для гладіаторських боїв – основний модуль декорації. Певною мірою в цьому оформленні простежується паралель між римським і радянським суспільством. Львівська дослідниця Рута Вітер написала так про художника: «Лисик – це своєрідна “епоха Ренесансу” у театральному мистецтві Львова та далеко поза його межами (опісля відродження у 20–30-х рр. ХХ ст.). Твори Лисика високодуховні, глибокогуманістичні, метафізичні, ідеаціональні в своїй найсправжнішій суті» [50]. Окрім України художник працював для музичних театрів Чехословаччини, Туреччини, Польщі, Югославії. Більш пізні постановки Є. Лисика «Тіль Уленшпігель» Є. Глебова (1975), «Десять днів, що потрясли світ» М. Кармінського (1977), «Золотий обруч» Б. Лятошинського (1971), «Вій» В. Губаренка (1985), «Лускунчик» П. Чайковського (1986), «Створення світу» А. Петрова (1987), «Дон Жуан» В.-А. Моцарта, «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва (обидві – 1988) мають чітко виражені асоціативно-метафоричні модулі, яким підпорядковується все рішення сценічного простору.

Паралельно з Є. Лисиком працювала І. Карпинець, яка у своїх оформленнях до вистав Львівського академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької та Львівського обласного музично-драматичного

театру ім. Я. Галана (нині – Ю. Дрогобича) створювала лаконічні й чіткі за побудовою декорації, максимально продумані та стримані, іноді навіть аскетичні. Серед її робіт найзнаковішими є «Гріх та покаєння» І. Тобілевича (1964), «Горбоконики» за П. Єршовим (1966), «Тінь» Є. Шварца (1968), «Наталка Полтавка» І. Котляревського (1969). Сценографічні рішення художниці ґрунтовані на символічно-метафоричному розкритті основної проблематики драматичного твору та на підборі найвиразніших матеріально-технічних засобів для її втілення. Важливу роль у виставах мисткині відігравало освітлення: для змін просторово-територіальної орієнтації глядачів була розроблена контрастна світлова палітра, завдяки якій миттєво трансформувалося декораційне оформлення.

У 1960-х роках на сценах драматичних театрів розпочали активне впровадження образних вирішень вистав, акцентування уваги на загальній філософії вистави і внутрішньому світі конкретних персонажів або їх груп; проведення паралелей між подіями п'єс класичного репертуару і сучасністю, виявлення певних соціальних проблем та загострення на них уваги глядачів. Метафоризація сценічного простору знову набула актуальності. В Україні, з приїздом до Києва сценографа-новатора Д. Лідера, цей процес посилювався. Сценограф став ключовою фігурою для мистецтва декораційного оформлення цього періоду, сформувавши принципи художнього мислення, що були актуальні протягом наступних поколінь. З 1965 року він став головним художником Київського українського академічного драматичного театру імені Івана Франка. У сценічних роботах Д. Лідера домінують поетичні прийоми метафори, порівняння, метонімії. Вони – серцевина образного мислення художника. Творче мислення сценографа синтезувало типовий для європейця абстрактно-логічний спосіб пошуку образу з властивим східному розуму досвідом інтуїтивного знаходження рішень. Саме пошук простих, але водночас надзвичайно виразних образів та окремих елементів сценографії є основною рисою творчості Д. Лідера. Метафори, натяки, знаки – вони так хвилювали уяву глядача, що змушували домислювати, фантазувати, ставати

учасниками дійства. Творчий метод Д. Лідера був ґрунтований на формулі «пошук проблеми, виявлення конфлікту, знаходження форми, фактури, матеріалу – створення багатозначного, незавершеного образу». Він розкривався у процесі акторської гри – у «дійовій режисурі» спектаклю. Д. Лідеру належить термін «бідна сценографія», тобто мінімальне декораційне оформлення, зведення до мінімуму ігрового реквізиту й повна відсутність додаткового. На початку 70-х років ХХ століття Д. Лідер проголосив: «Конфлікт є тіло сценографії» [141, с. 11]. Кожна вистава була для Д. Лідера ґрунтом для глибоких мистецьких роздумів. «Всі, хто здатен зрозуміти Буття через власний біль і перетворити це Буття через діалектичний образ, сповнений конфліктності. Образ, що стане багатогранною і незавершеною істиною. Образ, життя якого ніколи не закінчиться» [258, с. 179]. На будь-якому драматургічному матеріалі він вибудовував свою систему світобачення, а в сценографічні образи закладав величезну енергію творчих взаємозв'язків. І така робота з виходом вистави не закінчувалася – власний театр Д. Лідера продовжував своє існування у свідомості художника, зростав зсередини, збагачувався новими роздумами, переходив на інший рівень буття. Художник створював театр для себе, бо відчував потребу відкривати і в собі, і в людях, які були поряд, найскладніші зв'язки. Він був не лише режисером і, звичайно, сценографом цього театру – він програвав його в собі і завжди лишався не менш здивованим глядачем [258, с. 180]. Для театру імені Івана Франка художник розробив оформлення вистав «Сторінка щоденника» О. Гавроша (1965), «Патетична соната» Л. ван Бетховена (1966), «Ярослав Мудрий» І. Кочерги та «Вірність» М. Зарудного (обидві – 1970), «Голубі олені» О. Коломійця (1973). У своїй роботі Д. Лідер завжди обтяжував себе стратегічними питаннями «як узагальнити матеріал п'єси?», «за якими законами?», «які її події будувати за лінією образності?», «як взагалі розглядати матеріал п'єси – через метафору чи алегорію?». За Д. Лідером, речі, предмети – увесь реальний світ вступає в образному театрі в особливі, ніби людські, стосунки, і тоді на повну силу діють образні асоціації. Може



видатися, що художник керується виключно раціоналістичними настановами. Ні, адже Д. Лідер прагне аналітичності [114, с. 165]. Надзвичайно плідним періодом у творчому житті художника була десятилітня співпраця з видатним українським режисером С. Данченко, який 1978 року очолив Київський академічний драматичний театр імені Івана Франка. Він поділяв ідеї Д. Лідера щодо асоціативності, символізму вистави, демонстрації на театральній сцені проблем довколишнього світу.

Найвідомішими та найзнаковішими постановками Д. Лідера 1980-х років є «Візит старої дами» Ф. Дюрренмата (1983) і «Тев'є-Тевель» Г. Горіна (1989). В обох постановках художник створив метафоризоване сценічне середовище, у якому зацентрував увагу на максимально характерних образних елементах. Вистава «Тев'є-Тевель» стала зразком метафоризованого оформлення, а насиченість символічними елементами зробила її, за твердженням вітчизняних та світових мистецтвознавців, кращою постановкою твору Шолом-Алейхема. Саме запроваджені Д. Лідером пошуки асоціацій та проведення паралелей між проблематикою драматичного твору і проблемами сучасного життя лягли в основу сучасної української сценографії.

Спільна праця художників з режисерами та акторами під час розробки загального художнього рішення вистави вможливорює створення ідеальної вистави, у якій досконало буде поєднано всі елементи: декорації, костюми, акторська гра, музичний супровід та візуальні ефекти, якщо вони передбачені. Розглядаючи варіанти співпраці між режисером і художником, можна визначити етапи створення вистави, її еволюцію від ідеї до остаточного втілення. Спектакль – це продукт роботи різних працівників, кожен з яких виконує свою частину роботи. Під керівництвом режисера всі частини зводять до єдиного цілого. Так виникає довершений твір мистецтва – вистава [29, с. 354].

Історія розвитку оперного мистецтва створила міцну традицію оформлення оперних і балетних вистав засобами живопису; живописна природа декорацій музичного театру зумовила їх конкретність та певну

розповідність. Вони виразно й повно виявилися у творчості Ф. Нірода, який у Київському театрі опери та балету імені Т. Шевченка оформив багато вистав радянського й класичного репертуару. Завдяки стриманому колориту, він виразно передавав атмосферу воєнного часу, і, навпаки, кольорово насичені життєствердні декорації посилювали враження від оптимістичних вистав [166, с. 5]. Для робіт Ф. Нірода 1970-х років характерна музичність живописних декорацій. У специфічній своїй монохромній манері художник вибудовував зорові образи вистав та окремих музичних тем. Зокрема, у виставі «Абесалом і Етері» З. Паліашвілі (1972) поєднання живопису з об'ємними елементами розкривало основний сенс кожного акту дійства, застосування символічних елементів загострювало емоційне тло. Загальний розвиток музичної сценографії цього періоду позначений посиленням образного звучання декорацій, поглибленням розкриття музичної драматургії твору [42, с. 111].

До найбільш характерних постановок львівської сценографії належить творчість головного художника (з 1957 р.) Львівського національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької М. Кипріяна. У творчому доробку художника більше двохсот вистав: «Король Лір» В. Шекспіра (1969), «Хазяїн» І. Карпенка-Карого (1970), «Камінний господар» Лесі Українки (1971), «В степах України» О. Корнійчука (1972), «Украдене щастя» І. Франка (1976), «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука (1978). Новаторство М. Кипріяна виявилось в сучасному осмисленні традиційної форми, різноманітності декораційних рішень, у постійному пошуку характерних образно-виразових рішень. Зіткнення принципово різних сценографічних модулів в оформленні однієї вистави утворюють специфічний образ загального сценічного вирішення: «Сценографія М. Кипріяна акумулює різні формальні здобутки. Впродовж 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 вважалось неприродним, еkleктичним, грубим

порушенням стилістичної єдності. Сценограф саме з таких несподіваних зіставлень викрешує іскри яскравої образної мови» [168, с. 14].

Підсумовуючи досвід сценографії зазначеної доби, доходимо висновку, що ХХ ст. стало періодом утілення найбільших контрастів у мистецтві. Розвиток української сценографії найтісніше пов'язаний з розвитком мистецтва загалом. Суспільні потрясіння межі ХІХ–ХХ ст. стимулювали активні культуротворчі процеси, сприяли появі нових художніх мов, новітніх спрямувань образотворчого мистецтва. Радянська доба в історії української сценографії мала як позитивні результати, так і негативні наслідки, адже бурхливий, стрімкий розвиток театрального мистецтва 1910-х–1920-х років заклав потужну основу для подальшого розвитку й еволюції сценічного мистецтва. Проте реверс наступного етапу соцреалізму відкинув новаторські здобутки на десятиліття назад, увівши принципи соціалістичного реалізму як еталон художнього мислення. Саме в цей час розквітла тенденція натуралістичного ілюстрування сценічного простору – на сценах музичних театрів виникають численні постановки, декораційне оформлення яких стає еталоном оперної та балетної сценографії.

Образність, символіка знову посіли домінуючі позиції в 1960-х роках. Метафоричність, образність, символіка у сценографії наявна в роботах найзнаковіших митців цього періоду. Активізувався пошук характерного простору для сценічних постановок – популярним став інтер'єрний театр, який дав «готове» середовище й атмосферно-емоційний фон для акторської гри. Театр 1980-х років розвивався на тлі здобутків попередніх періодів порівняно рівномірно, без певних новітніх потрясінь чи примусового повернення. Однак у цей час остаточно сформувалося розмежування оперного й драматичного театрів: у драматичних театрах домінував пошук образно-метафоричних рішень, натомість опера дотримувалася усталених ще наприкінці ХІХ ст. принципів ілюстративно-розповідної сценографії. Саме драматичні постановки 70-х–80-х років ХХ ст. лягли в основу сучасної сценографії, давши міцне підґрунтя й чітко сформулювавши основні постулати метафоричної

сценографії. Доба перебудови позначилася відкриттям замовчуваної досі літератури, появою численних невеликих експериментальних театральних студій. Усе більшої популярності набули інтер'єрні постановки. Інтер'єрний театр не створював штучними засобами середовище для своїх вистав, а підбирав наявне, типове для повсякденного життя, однак не призначене для театральної діяльності [6, с. 65].

Покликаючись на вітчизняні й іноземні теоретичні джерела, а також провівши дослідження на базі музейних і приватних колекцій, хронікальних записів і фотоархівів, нами вибірково проаналізовано сценографічний досвід ХХ ст., на базі якого сформовано художню базу сценографії кінця ХХ – початку ХХІ ст. Зокрема, здійснивши огляд вищеподаної теоретичної бази, ми наголошуємо на значущості дослідження сучасного мистецтва сценографії. Досягнення сценографів ХХ ст. визначили подальше спрямування мистецьких пошуків, які ґрунтовані на використанні новітніх прийомів, стилістик, матеріалів і технічних засобів. Численні праці дослідників демонструють своєрідність розвитку декоративного мистецтва, яка полягає в його потужній інтеграційній сутності. В теоретичних роботах вітчизняних мистецтвознавців проаналізовано залучення принципів живопису, декоративно-ужиткового, скульптурного, візуального мистецтва, що значно пожвавило сценічне оформлення, наповнило його знаковими, символічними елементами, сформувало специфічну естетику сценічного дійства.

## **2. 2. Українська сценографія в культурно-мистецькому процесі 1990-х – середини 2010-х років**

Від початку перебудови в українській культурі та мистецтві відбуваються кардинальні зміни. Відкриття кордонів і активне залучення українського мистецтва до світового досвіду стали основою для появи нових, досі майже невідомих в Україні видів мистецтва: художніх акцій, перформансів, хепенінгів, відео арту тощо. Їх художня мова, нові виміри й розуміння твору, прийоми спілкування з глядачем і організації просторової дії впливають на сценографію зокрема та побудову театральних вистав загалом. Новітній період у розвитку українського мистецтва співпав з добою постмодернізму і, закономірно, увібрав особливості цього типу культури. Хоча, безперечно, інтерпретація загальних тенденцій постмодерної культури та мистецтва мала в Україні свої відмінності, а споріднені спрямування були співзвучні світовим ідейно-художнім напрямкам. Протиріччя елітарне / масове мистецтво змінюється на авторське / популярне. За словами Ю. Стус, – «це проявляється, насамперед, у відсутності поетапності культурного розвитку, присутності несподіваних турбулентних рухів, чутливості культури до змін у соціумі. Сьогодні ведеться досить багато дискусій на цю тему, але водночас у поглядах вчених на проблему постмодернізму простежується певна розбіжність. Невизначеність у даній проблематиці обумовлена: наявністю методологічних протиріч щодо розуміння сутності самого феномену постмодернізму; недостатнім вивченням детермінант, закономірностей, тенденцій його розвитку у філософській, культурологічній, мистецтвознавчій науках; специфікою розвитку означеного явища в Україні» [215]. Розглядаючи театральні процеси зазначеного періоду, варто наголосити на тісних взаємозв'язках між театром й іншими видами мистецтв. Зокрема, Н. Корнієнко розглянула комплекс питань, що постали перед сучасним театрознавством за останні роки: «...зараз відбувається сутнісне перетворення об'єкту театрознавства – адже воно має відповідати сучасному рівню стосунків з театром і художньою культурою» [126, с. 9]. Щодо позиції митця в загальній

теорії постмодернізму, то погоджуємося із твердженням німецького дослідника В. Вельша: «Характерним для концепції транс авангарду (у даному випадку цей термін характеризує постмодернізм) є перш за все відмова від наріжного каменя авангардистської теорети модерну, прощання із соціальним замовленням мистецтва. Митець уже не хоче бути естетичним підручним або пропагандистом тієї чи іншої суспільної утопії» [41, с. 122].

Основний розвиток українського театру межі ХХ –ХХІ ст. припав на дві епохи в культурі – на постмодерн і на нову медійну епоху, кожна з яких має свої особливості. Посилаючись на твердження Р. Панвіца, М. Торбург, розглядаючи парадигму постмодернізму, трактує сучасні культуротворчі процеси, як «глобалізацію культурного розвитку» [222]. Варто також зауважити на посиленні взаємовпливів між різними видами мистецтва: візуальне і пластичне мистецтво все частіше звертається до принципів перформативності. Візуальні медійні технології задіюють як доповнення до загального площинно-просторового рішення, проте, на початку ХХІ ст., усе частіше стають єдиним візуально-виражальним засобом для втілення мистецького твору. Це явище влучно охарактеризувала російська дослідниця Н. Маньківська: «...постмодернізм багато в чому зобов'язаний своїм виникненням розвитку новітніх технічних засобів масових комунікацій — телебаченню, відеотехніці, інформатиці, комп'ютерній техніці. Виникнувши передусім як культура візуальна, постмодернізм в архітектурі, живописі, кінематографі та рекламі зосередився не на віддзеркаленні, а на моделюванні дійсності через експериментування зі штучною реальністю — відеокліпами, комп'ютерними іграми, диснейвськими атракціонами. Ці принципи роботи з “іншою дійсністю”, тими знаками культури, які покрили світ панциром слів, поступово проникли і до інших сфер, захопивши у свою орбіту літературу, музику, балет і, звичайно, театральне мистецтво» [153, с. 92]. Підсумовуючи мистецький досвід ХХ ст., Б. Тейлор відзначив подвійність мистецтва постмодернізму: «Втрата спадку європейських художніх традицій та надмірна залежність від культури кіно, моди й комерційної графіки, з одного боку, а, з

іншого боку, постмодерністичне мистецтво провокує виникнення гострих питань, вимагаючи не менш гострих відповідей та торкається найактуальніших проблем моралі, що повністю співпадає з початковою місією мистецтва як такого» [286, с. 32]. Бажання митців позбутися усталених універсальних канонів призвело до проголошення єдиної мистецької парадигми – відсутність обмежень самовираження, яка стосувалася ідей та засобів їх утілення. Ж. Бодрійяр охарактеризував це явище, як «Розум сучасних митців остаточно втратив контроль над ірраціональними силами, які стали домінувати в сучасній культурі» [273, с. 14].

Медійне мистецтво становить наймасштабнішу течію в сучасній українській культурі. Водночас варто наголосити на посиленні уваги глядачів до театру саме в медійну епоху – пошук живого емоційного контакту з актором, потреба в більш безпосередньому спілкуванні з мистецтвом у техногенному середовищі викликають особливий інтерес до театрального мистецтва, актуалізують його місце в культурі. Досліджуючи технологічний вплив на художню образність сценічної дії, формування нового типу сценічного простору та зміну характеру діалогу загальний образ вистави – глядач. Слід зазначити, що з використанням новітніх засобів можна і максимально наблизити дію вистави до реального життя, перетворивши глядача на безпосереднього учасника вистави; і майже відірвати її від реальності, установити потужний бар'єр фантастичності та ірреальності сценічного дійства. У сучасній театральній творчості виявляються тенденції взаємодії художніх мов, перетин їх смислових ліній. Нові технології вможливають перевтілення глядача зі спостерігача у співтворця, здатного впливати на розвиток і модифікацію творів театрального мистецтва. Принцип інтегрованості, як форма співтворчості постановників та глядачів, модифікує образи спектаклів, сприяє багатогранності творчості. Новітні технології, що інтегрували в синтезовані жанри масових театралізованих вистав, міських свят, карнавалів, фестивалів видовищність, інформативність, сприяли естетизації технологій, як різновиду видовища і творчої діяльності [11, с. 13].

Додамо, що в Україні значний вплив на театротворчий процес мають економічні чинники. На період незалежності припадають серйозні потрясіння, країна переживає глибокі економічні кризи, які зумовили особливості розвитку театрального мистецтва. Сучасні художники-сценографи у своєму арсеналі мають багато розробок новітніх технічних засобів, але, на жаль, не завжди в театрів є можливість установити їх та використовувати для своїх вистав. Це пов'язано передусім із застарілістю театральної машинерії та високою вартістю техніки. Парадоксальним для сучасного театральний процесу є те, що кращу машинерію і технічне обладнання часто отримують і встановлюють непрофесійні театри, концертні зали, клуби, натомість професійні театри не мають простору та фінансової підтримки для розвитку й розбудови. Вистави, створені антрепризними групами і демонстровані у форматі шоу, здобули неабияку популярність у глядачів, зокрема, завдяки використанню сучасних технологій, які наближують класичні сюжети до медійного ритму сучасного життя. Мінімізація конструкцій, бутафорії та супровідної техніки стала актуальним питанням для сценографів. Проекційні технології вможливають для оптимізацію оформлення театрального простору, обмеження кількості об'ємних декорацій. Запозичення з візуального медійного мистецтва своєрідних принципів розміщення світлових променів, накладання зображень на рухомі або статичні об'єкти виводять сценографію на якісно новий рівень. Сучасні технічні засоби та матеріали пропонують майже необмежені можливості для реалізації творчих задумів митців, однак фантазія художників вимагає все нових і нових засобів для свого втілення, стимулюючи, у такий спосіб, вдосконалення техніки. Технічні засоби, маючи радикальний вплив на динаміку художнього процесу загалом, є джерелом різноманіття сучасних видів та форм художньої практики [11, с. 13]. Вони кардинально змінюють оздоблення сценічного простору за короткий проміжок часу безпосередньо під час дії вистави, тобто на очах у глядачів.

Українське мистецтво доби незалежності розвивається в контексті загальноєвропейського культуротворчого процесу. Важливу роль відіграли



започатковані в ці роки міжнародні фестивалі, спільні проекти, культурний обмін між навчальними закладами і художніми об'єднаннями. Завдяки можливостям співпраці та набуття провідного світового досвіду українське мистецтво здійснило потужний ривок. Зокрема, потрібно відзначити фестивалі «Золотий лев» (Україна, Львів), «Празька квадрієнале» (Чехія, Прага), «Божественна комедія» (Польща, Краків). У щорічному фестивалі «Київська пектораль» (Україна, Київ) беруть участь усі прем'єрні вистави року театрів Києва. Фестиваль проходить одразу в усіх театрах міста, що вможливило комплексний аналіз особливостей постановок на сценах різних типів, визначення основних принципів візуально-виражальних засобів, застосовуваних художниками-постановниками. Важливе місце у висвітленні процесу створення сценографічного оформлення займають виставки художників-сценографів. Зокрема, у Києві проводиться щорічна виставка «Сценографія. Ітоги сезону» в галереї ім. О. Замостян на базі Національного університету «Києво-Могилянська академія»; у Київському національному музеї російського мистецтва раз на три роки проводять всеукраїнську виставку «Трієнале сценографії». Однак щодо організації виставок варто процитувати В. Сидоренка: «Солідних, багатозарових і глибоко репрезентативних експозицій, що висвітлювали б об'єктивну картину розвитку цього специфічного мистецтва, спонукали б до дискусії про його стан і тенденції впродовж багатьох років фактично не було» [209, с. 5].

Варто зауважити і на розширенні репертуару, на взаємодії видів мистецтва та жанрів, адже в одній виставі можуть поєднуватися драма, танець, фарс, трагедія тощо. Виразність, вплив перформативності, хеппенінгу та кіно на театральний постановочний процес стимулювали появу якісно нових спектаклів. Об'єктами втілення стають літературні твори, хронікальні тексти, символіка екологічних, соціальних, медичних проблем тощо. Щодо оновлення культуротворчого й театротворчого процесу в Україні 1990-х років наводимо, на наш погляд, слушну думку Н. Єрмакової: «Типи художньої “продукції”, утворювані десятиліттями, починають зазнавати інтенсивного перегляду,

уточнень, видозмін – аби бути відповідними потребі часу. Дуже чутливою до таких перетворень виявляється жанрова та стильова природа сценічних творів: практика одразу засвідчує пріоритетність того чи іншого різновиду вистави» [90, с. 787–788]. Репертуари театрів рясніють новітніми авторськими або режисерськими жанровими визначеннями: хореодрама, дуель, комітрагедія, пошук, анекдот та інші. Для українського театру в добу незалежності відкрилися раніше замовчувані цензурою твори, які викривали актуальну суспільну проблематику; стали доступними твори раніше невідомих в Україні іноземних письменників, стрімко розвивається сучасна драматургія. Завдяки появі Всесвітньої електронної мережі репертуарна база стала майже безмежною, для постановок обирають не лише драматургію, але й прозові, поетичні твори. Розвиток сценографії значною мірою стимулюється завдяки новаторським режисерським пошукам та оновленому драматургічному репертуару. Ми спостерігаємо свободу авторської інтерпретації, авторського прочитання. Сучасний український театр усе частіше пропонує глядачеві версії з особливим типом дистанції до традиційної і класичної культури: трансформація текстів класичного репертуару, еkleктичне потрактування образів персонажів, розкриття сюжету через суб'єктивну призму сприйняття певного персонажа або взагалі стороннього спостерігача [126, с. 81]. Кардинально оновлюються і принципи трактування загалом сюжетів та окремих персонажів. Наприклад, описуючи ряд вистав про життя Т. Шевченка, М. Захаревич так охарактеризував цей процес: «Драматурги, режисери, сценографи, композитори, актори відходять від усталених канонів, штампів, відшуковують оригінальні засоби художнього мислення» [94]. За Т. Уваровою, «Більшість театральних режисерів вважають за можливе по-своєму інтерпретувати будь-який драматургічний матеріал, навіть і класичний, що, на нашу думку, докорінно змінює авторський задум, перетворюючи його на задум режисера, які не завжди співвідносяться між собою» [249]. Серед сучасних постановок є приклади актуалізації класичних драматичних творів, зіставлення в межах єдиного дійства героїв або сюжетів, принципово різних

творів, задля посилення заданої проблематики, водночас без викривлення їх авторських характеристик, а також гіпертрофованість, викривлення авторських сюжетів задля епатажу глядача.

Театротворчі процеси в Україні супроводжуються появою нових театрів, зокрема, створюються численні невеликі театральні трупи, які часто мають або невелике власне приміщення, або ж, не маючи його взагалі, змушені здійснювати постановки в нетеатральних приміщеннях. Проте це часто приводить до появи нових, цікавих та незвичних вистав. Невеликі театральні трупи, яких у період незалежності постало досить багато, орієнтуються на сучасні рішення, максимально використовуючи у своїх постановках новітні технології та метафоричні рішення. Саме невеликі, камерні театри є основним плацдармом для втілення сміливих новітніх ідей, і саме їх постановки втілюють тенденцію метафоризації середовища вистави. Камерна сцена дає більші можливості живого контакту з глядачами, аніж велика: масштаби, безпосередня близькість акторів до глядачів посилюють комунікативні зв'язки, створюють можливість ускладненої гри для акторів. Міміка, жестикуляція та пластика на малій сцені сприймаються гостріше, аніж на великій. Можна сказати, що на малій сцені актор не має права на помилки, адже кожна неточність відразу стає помітною. У той же час актори можуть в одній просторовій площині спілкуватися з глядачами, не втрачаючи зв'язку сцена–реальність.

Сучасна українська сценографія за своїми рішеннями та насиченістю досить різноманітна. Ще із середини ХХ ст. простежується розподіл як художньо-декораційного, так і режисерського, музичного, пластичного вирішення вистав на традиційні, уставлені ще з ХІХ ст., ілюстративні, побутово-описові, та на умовно-символічні, метафоризовані, у яких акцентовано на образі персонажа, на історичному періоді чи на поставленій режисером головній проблемі у виставі. Необхідно зазначити, що диференціація декораційного оформлення за принципами реалістичної ілюстративності та образності, метафоризації особливо помітна на прикладах

вистав музичного і драматичного театру. Зокрема, для музичних вистав великої сцени реалістичність не втратила своєї актуальності, залишившись однією з найзатребуваніших тенденцій як для постановників, так і для глядачів. На початку XXI століття в практиці українського театру вищезгаданий розподіл усе більш помітний, віддзеркалюючи, з одного боку, утілення традиційних, актуальних для передачі певних музичних і драматичних творів сценографічних рішень, з другого – прагнення образного оновлення, залучення до сценографічних прийомів різноманітних художніх мов. У цьому контексті О. Резнік висловив слушну думку щодо сценічного простору, як експериментального полігону для мистецьких новацій: «Сучасний період розвитку українського сценографічного мистецтва пов'язаний з інтенсивними змінами у світоглядних процесах та мистецьких орієнтирах. Відповідно, в сценографії відбувається наполеглива апробація потенційних можливостей сучасного мистецтва та адаптація до його нових форм» [200, с. 94].

Аналізуючи художню практику українських театрів, варто підкреслити, що їх репертуар існує в трьох основних тенденціях, як: натуралістична ілюстративність, натуралістична ілюстративність із залученням метафоричних елементів та повна метафоризація, символічно-умовне потрактування місця дії. Відтак, на нашу думку, варто окреслити три основні тенденції сценографічного оформлення наступним чином:

— реалістична, натуралістично-ілюстративна (базується на ілюструванні місця дії за допомогою натуралістичних конструкцій, бутафорії та побутових деталей);

— натуралістично-ілюстративна з елементами метафори (також ілюструє місце дії, проте містить певні образні, символічні елементи);

— образно-символічна, метафорична (грунтована на образному відтворенні місця дії за допомогою метафоризованих елементів).

В межах кожної тенденції розвиваються окремі напрями, які визначені засобами візуальної виразності. У вищеподаних міркуваннях автор

зауважувала, що в практиці українського театру означеного періоду традиційні спектаклі, витримані за принципами ілюстративності, становлять потужний пласт. Чи не найбільш традиційно-консервативними залишаються великі музичні театри, зокрема Національна опера України, Одеський Національний академічний театр опери та балету, та інші. Відомий театральний художник Д. Боровський порівняв радянський оперний театр з «возом»: «Цей віз, найвідсталіший у мистецтві ХХ століття, досить сильно розігнався в останні п'ятнадцять років. Однак тільки на Заході. У нас оперні театри завжди були передовими плацдармами офіційного мистецтва. Щоправда, наш «віз», хоч і зі скрипом, але рухається» [29, с. 24]. У даному випадку вітчизняний музичний театр рухається в бік залучення новітніх технологій, метафоризації місця і часу дії. Проте необхідно відзначити активне впровадження новітніх художніх рішень, застосування проєкційних технологій експериментальними трупамі, які представляють значний інтерес для даного дослідження.

Ми вже зауважували, що мальовані декорації, натуралістичні декораційні конструкції, деталізована бутафорія становлять одну з найпоширеніших тенденцій декораційного оформлення. Цитування класичних декорацій проходить крізь призму апробації нових технологій без трансформації принципів декораційних площин. Театральний простір для багатьох вистав як класичного, так і сучасного репертуару передбачає умовне, метафоричне вирішення, у якому основна увага акцентована на філософському підтексті вистави, на виявленні найхарактерніших деталей місця та часу дії. Режисерське рішення може максимально точно наблизити дію вистави до зумовленої автором драматичного твору території, або повністю абстрагувати її: поставити виставу з використанням зовсім іншого місця дії або ж взагалі без конкретної прив'язки до місцевості. Художник-сценограф має визначити міру умовності декораційного оформлення сцени та запропонувати засоби, за допомогою яких буде створено певне середовище. За твердженням О. Резніка, «сценографія створює ефект максимального

наближення гранично естетизованої дії до глядача. Головне досягнення мистецтва сценографії цього періоду — синтез формалізму та реальності, який утворює естетичний код, що залучає глядача в дійство. Сценічні пошуки 1990-х років провадяться на стику драматичного театру та перфомансу, фольклорного театру та музичної драми» [200, с. 94]. У цьому контексті варто процитувати й О. Островерх: «Невід’ємна ознака сучасної театральної ситуації – взаємовплив та взаємопроникнення пошукових форм та contemporary art, як відомо, тяжіє до просторовості та дієвості» [174].

Виокремлюємо кілька основних напрямів у межах окреслених тенденцій: використання конструкцій, які по-різному оформлюють та оздоблюють; використання тканинних елементів як самодостатнього оформлення або в концепції з конструкціями; застосування проєкційних технологій та світлових ефектів; використання дзеркальних і прозорих площин; формування середовища з дрібних елементів, об’єднаних у композиційні центри. Зрозуміло, що ці формальні прийоми не мають чіткого розмежування, вони поєднуються, перетинаються і впливають одна на одну, породжуючи абсолютно нові рішення. І для великих, і для малих сцен притаманний пошук певної композиції, основного сценографічного модуля та додаткових елементів, визначення колористичної градації. Технологічний розвиток уможливив забезпечення необхідною апаратурною базою театри різних типів, що дало поштовх до численних художніх задумів із залученням проєкційних технологій. Активне використання сучасних технологій у театрах України пов’язано з появою на українському ринку доступних та зручних у використанні технічних новинок, таких, як цифрові проєктори, прилади для дистанційного керування трансформацією елементів декорацій та освітленням, компактні димові й водяні установки, тощо. З’явився також великий вибір як у найрізноманітніших тканинах; так і різних типів пластмаси та декоративних покриттів, які активно використовують у сценографії. Найсміливіші ідеї художників та режисерів, які раніше були нездійсненими

через відсутність матеріально-технічної бази, тепер мають можливість бути втіленими.

В українській практиці можна виокремити тих режисерів, які самостійно формують своєю творчістю сценографічне середовище і розробляють всі складові вистави. Деякі постаті відомі не лише на теренах України, але й за кордоном. Зокрема, це А. Жолдак, В. Троїцький, В. Козьменко-Делінде, О. Кужельний. Їхні постановки демонструють синтетичність авторського таланту; вони відомі ще й тим, що сценографію власних вистав розробляють самостійно.

Новаційні процеси помітні також на практиці драматичних театрів. У 1990-х–2015-х роках драматичні театри здебільшого зверталися до умовно-образних рішень. У цьому руслі варто відзначити постановки на великих сценах Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки, Київського академічного молодого театру, Київського академічного театру юного глядача на Липках, Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, Одеського обласного академічного російського драматичного театру, Одеського українського академічного драматичного театру ім. В. Василька, Волинського академічного обласного українського музично-драматичний театру імені Т. Шевченка. На камерних сценах Київської академічної майстерні театрального мистецтва «Сузір'я», театру-студії «Образ», Київського театру-студії «Міст», Нового драматичного театру на Печерську, Національного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, Центру мистецтв «Новий український театр», Львівського академічного театру «Воскресіння» переважають метафоризовані оформлення. Доцільно розглянути також театралізовані шоу-постановки, які набули популярності з 2005 року, і сценографічні оформлення, які розробляють з урахуванням передового світового досвіду.

Серед спрямувань оформлення великих та менших театрів в арсеналі залишається традиція «бідної сценографії» (термін, Д. Лідера, похідний від

«бідного театру»), що зводить декораційне оформлення до мінімуму. Порожній сценічний простір стає відповідним тлом для вистав із застосуванням пластичних номерів та вистав зі складними масштабними костюмами. Зокрема, таке оформлення переважає у виставах Театру пластичної драми на Печерську. О. Островерх розглянула поняття заперечення самого принципу «оформлення», адже сам по собі ігровий простір, предметні компоненти вистави, театральна машинерія виступають як декорації [174].

Однак цей підхід не вважаємо універсальним. Для багатьох постановок він не підходить: вистави, зіграні на порожній сцені без жодного активного світлового й проекційного супроводу, не відображають закладеної драматургічної проблематики; у підсумку – вистава «пуста», акторська гра, не підтримувана жодними декораційними елементами, губиться в просторі.

Окремим напрямом є оформлення, створене на базі трансформативного ігрового майданчика. Рухомість площин, їх розміщення виокремлені або поєднані з глядацьким простором, що спонукає до пошуків сценографічних методів об'єднання або розмежування цих категорій. Часто сценографічні модулі не обмежуються ігровим простором, а вриваються у глядацький зал, у такий спосіб залучаючи глядачів до дійства. Подібні принципи застосовують постановники Нового драматичного театру на Печерську, Театру на Подолі, Київської академічної майстерні театального мистецтва «Сузір'я». Найбільш поширеним прийомом є поєднання в одному спектаклі різних способів вирішення сценічного простору: в оформленні однієї вистави оповідну ілюстративну декорацію поєднують з метафоричною різних ступенів умовності, однак усе більшої популярності набувають і суто метафоричні декораційні рішення. Зокрема, Т. Уварова вважала, що «на противагу тенденціям нормативності та уваги до правил виразності в попередню епоху, ХХІ століття характеризується надмірністю художніх пошуків, поглибленою метафоричністю та символікою в мистецтві» [249].

Аналіз робіт представників кожного із наведених напрямів уможливило визначення як загальних тенденцій розвитку сучасної сценографії, так і



виокремлення певних авторських позицій, манери, образів рішення, що продукують появу сучасних вистав. Використання певних конструктивних елементів, сценографічних ходів, загальної композиції вистави, окремих її деталей до активізації пошуку новітніх рішень, до прагнення подальших оновлень художнього вираження. Водночас здобутки попередніх періодів не стають пасивним підґрунтям – у багатьох постановках вони й надалі домінують. За Т. Уваровою, «...аналіз обмінних процесів між художніми стилями, взаємодія різних художніх культур демонструє, що у “чистому вигляді” виявити ці стадії майже неможливо; риси “вчорашньої” і «позавчорашньої» художніх епох є присутніми в сьогоденній» [249].

Окресливши головні тенденції театральньо-декораційного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. та їх зв'язки з новим суспільно-культурним етапом в історії України, ми також зауважимо на численних напрямках, що перебувають як у межах кожної окремої тенденції, так і на їх перетині. Необхідно зазначити, що безпосередньо терміном «метафорична сценографія», уведеним у термінологічний лексикон Д. Лідером, послуговуються в обмеженому (окремі елементи) і більш широкому (повний комплекс сценічного оформлення) значенні. Особливості цих рішень виявляються в образному трактуванні заданого драматургічного матеріалу, у пошуку змістовно-насиченого формально-пластичного рішення. Однак зауважимо, що ця тенденція в художній практиці музичних і драматичних театрів відображається по-різному. Якщо музичні театри в загальному сценографічному рішенні відводять метафоричності здебільшого незначне місце, то драматичні театри часто саме метафоричні елементи роблять смисловим центром оформлення, підпорядковуючи їм натуралістичне середовище.

Підсумовуючи здійснені в розділі дослідження, сформулюємо основні висновки: проведено вибіркового аналізу культурно-мистецької ситуації в Україні 1990-х – 2015-х років, окреслено головні тенденції театральньо-декоративного мистецтва, а саме:

– реалістична, натуралістично-ілюстративна (базується на ілюструванні місця дії за допомогою натуралістичних конструкцій, бутафорії та побутових деталей), нині залишається надзвичайно популярною в оформленні музичних постановок класичного репертуару;

– натуралістично-ілюстративна з елементами метафори (також ілюструє місце дії, проте містить певні образні, символічні елементи), на сьогоднішній день є найпопулярнішою тенденцією в театрах всіх типів;

– метафорична, образно-символічна (грунтована на образному відтворенні місця дії за допомогою метафоризованих елементів), все частіше застосовується художниками для оформлення вистав сучасного репертуару, проте використовується також і в сценографії класичних спектаклів.

Також окреслені типи декораційного середовища та напрямів, що розвиваються в межах тенденцій. Окрему увагу приділено типам ігрового середовища, які створюють художники відповідно до режисерського задуму.

### **Розділ 3. Естетичні концепції та сучасні художні практики: від ілюзорного натуралізму до образно-умовної метафори**

#### **3. 1. Ілюстративно-реалістична сценографія як напрям сучасної театральної практики**

Огляд вистав, у яких застосовано натуралістично-ілюстративні принципи оформлення, варто розпочати зі спектаклів музичних театрів. Сценографія музичних вистав класичного репертуару межі ХХ–ХХІ ст. ґрунтована на усталених засадах. Композицію ігрового майданчика можна вважати сталою: вона, зазвичай, передбачає пишне оздоблення задника, кілька різнорівневих площин у верхньому просторі та часткове або повне оформлення кулісних сегментів.

Більшість вистав великих українських оперних театрів нагадують постановки кінця ХІХ ст., що зумовлено особливими вимогами до «високого стилю». Упровадження мультимедійних технологій у їхні вистави музичних театрів наразі поступове, хоча це радше поодинокі випадки, аніж тенденція. Серед робіт сучасних художників-сценографів, які продовжують традиції реалістично оформлених вистав, варто виокремити роботи М. Левитської, Л. Нагорної, Н. Бевзенко-Зінкіної, Т. і М. Риндзаків. Натомість менші, камерні, театри обирають образно-умовні рішення. У музичних театрах досі існує традиційний спосіб зміни декорації під час дії вистави – за допомогою завіси. Це досить зручне рішення для статичних і немобільних елементів, які не можна швидко та легко забрати зі сцени або змінити їх положення в просторі. Завіса з ілюстративним зображенням на тему сюжету вистави або з абстрактною композицією закриває від поглядів глядачів основний простір сцени, де відбувається перестановка декорацій. До того ж вона слугує тлом для невеликої мізансцени, розіграної акторами на передньому плані, або для музичної композиції, виконуваної оркестром.

Відновлені протягом 2007–2013 років вистави Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка (Національної опери України) іноді повністю, а іноді частково повторюють ранні

постановки, не вносячи жодних художньо-технічних корективів. Ми можемо простежити спільні композиційні, колористичні особливості, які відтворюють сценографічне оформлення попередніх періодів. Однак не можна ігнорувати досить багато нових елементів, привнесених художниками. Зокрема, опера «Ярослав Мудрий» і балет «Баядерка» майже повністю відтворюють художні рішення кінця 1970-х років, проте в початкові втілення, додано й певні оновлення.

Уперше опера «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди була поставлена на сцені Академічного театру опери і балету УРСР імені Тараса Шевченка (нині Національна опера України) в 1975 році режисером Ю. Смоличем, сценографом Ф. Ніродом та художником по костюмах А. Кириченко. Вистава мала великий успіх і протрималася в репертуарі театру понад десять років. У 1982 році фірма «Мелодія» випустила альбом із записом вищезгаданої опери [137]. Однак у 1990-х роках вона зникла з репертуару театру, і лише 2007 року режисер А. Солов'яненко її заново поставив. Декорації розроблені Тадеєм та Михайлом Риндзак зі Львова. Ідея розбудови сильної держави підкріплена розкішною сценографією – саме вона лягла в основу сценографічного оформлення. Загальна композиція сценічного простору монументальна та масштабна. Режисерський задум і художнє вирішення визначили загальну лінію зовнішнього вигляду декорацій: перед глядачами постав образ могутньої архітектури Київської Русі. Сценічне середовище, побудоване на поєднанні цих двох принципів, – це натуралістичні елементи, поєднані із символічними. Саме таке поєднання і вирізняє відновлену постановку від попередньої: композиція фронтальна, однак тепер на передньому плані здійснюється подіум, який займає простір від авансцени до задника. На ньому зведено декораційні конструкції, що нагадують арки храму, а потім палацу. Кілька живописних задників у декоративній манері ілюструють київські пейзажі. Дуже важливу роль у відновленій постановці відіграє освітлення: воно візуально змінює інтер'єри княжого палацу, приміщення преображається завдяки перепадам освітлення, задники проступають один з-за одного. Установлені під різними

кутами прожектори легко перетворюють інтер'єр на екстер'єр і навпаки. Монументальні споруди видаються то залитими яскравим сонячним світлом, то поступово заглиблюються в сутінки. Візуальну зміну місця дії та часу доби створює паралельне використання кількох задників, накладених один на одній з невеликими проміжками – це забезпечує видимість уранішнього туману або навпаки – спекотного дня.

Балет Національної опери України «Баядерка» М. Петіпа (2013) у постановці В. Ковтуна новаторськими пошуками не позначений, однак в ньому використано можливості освітлення. Художник-постановник – В. Окунів. У виставі повністю натуралістично-ілюстративне декораційне оформлення, домінує монументальність та орієнтація на сприйняття з великої відстані. Ілюстративний інтер'єр передано за допомогою об'ємно-просторових бутафорських архітектурних елементів. Особливістю конструкцій оновленої постановки є їх трансформативність – окремі сегменти змінюють своє положення, трансформуючи місце дії. Освітлення відіграє важливе значення у формуванні загального колориту вистави – підкреслення певного емоційного стану досягнуто за допомогою інтенсивності та кольору світлових променів. Також, завдяки змінам освітлення, відбувається перехід між інтер'єрами та екстер'єрами споруд.

Оскільки застосування проєкційних технологій для вистав класичного репертуару оперних та балетних постановок в українському театрі досить рідкісне явище, нас зацікавила постановка «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова (2013) за твором О. Пушкіна, у якій застосовано відео-проєкції. Вистава спрямована переважно на дитячу аудиторію, тому сприймається цілісно, незважаючи на велику кількість окремих прийомів. Режисер-постановник – А. Солов'яненко, художник – М. Левитська. Декорація – наївна лубочна картинка, яка нагадує ілюстрацію дитячої книжки. Задник розписаний пейзажами староруського міста, додаткові полотна нагадують крижані бурульки і сніжні замети. Зміна декорацій відбувається за опущеною завісою, оздобленою аплікативною народною орнаментикою. Завісу

доповнюють проєкціями анімаційного мультфільму, що заважає спогляданню і завіси, і мультфільму, оскільки вони самі по собі є окремим сценографічним ходом. Проєкція добре сприймається на світлому тлі, натомість прикрашена аплікаціями завіса цілком самодостатня і не потребує жодного доповнення. Декорація палацу розкішна і насичена бутафорськими елементами: трони, колони, декоративна різьба, зверху підвішені інкрустовані кольоровим камінням балки. Колорит блакитно-золотистий: блакитне тло, золотистий інтер'єр палацу та багато золотистого декору.

Традиції натуралістичного оформлення музичних вистав незмінні і в інших регіонах України. Зокрема, у виставі Одеського національного академічного театру опери та балету «Лючія ді Ламермур» Г. Доніцетті (2008) використано статичну кількаярусну конструкцію. Режисер-постановник – С. Зуєнко, художник-постановник – Н. Бевзенко-Зінкіна. Декорація вистави нагадує справжній лицарський замок, штучна рослинність посилює враження реалістичності і природності. Також в окремих частинах даного сценографічного рішення вигідно задіяно імітацію вітражів: вони одночасно слугують тлом і створюють певні ефекти освітлення. Саме освітлення надає емоційне забарвлення спектаклю, який змінюється від романтично-піднесеного до трагічно-безвихідного. Костюми стилізовано під одяг історичної епохи, при цьому простежується характерний розподіл кольорової гамми: головні і позитивні герої одягнені у світлі кольори, негативні – у темні.

Однак не можна однозначно стверджувати, що музичні театри абсолютно ігнорують вимоги глядачів, звиклих до медійного простору та інших досягнень сучасних технологій. Новаторський підхід у залученні ілюстративного оформлення застосувала М. Левитська для декорування балету Національної опери України «Видіння троянди» К. Вебера (2013) (балетмейстер-постановник М. Мессерер): площа сцени максимально звільнена від бутафорських конструкцій, лише крісло на передньому плані та кілька підставок із квітами біля задника формують враження інтер'єру. Масштабне вікно на задньому плані концентрує довкола себе основну увагу.

Використання образності стало можливим завдяки режисерському підходу, який потребував концентрації уваги власне на емоційному, а не на візуальному сприйнятті вистави. Натомість основне смислове й емоційне навантаження припадає на освітлення: плавні переходи, різкі перепади, заглиблення в холодну або, навпаки, теплу гамму роблять сценічний простір швидкозмінним, мобільним. Майже миттєві переходи від реального світу до світу снів, містичного потойбіччя надають виставі емоційної насиченості, змушують глядачів співпереживати персонажам.

Важливим прикладом для нашого дослідження є вистава Національної опери України «Дама з камеліями» Дж. Верді (2014) у постановці А. Рехвіашвілі, яка втілила принцип натуралістичного оформлення за допомогою проєкцій. У балеті проєкційні декорації поєднані з реалістичними об'ємно-просторовими конструкціями. Сценографію до вистави розробила Н. Кучеря. Вона синтезувала фотографічні зображення архітектурних споруд з абстрагованими втіленнями видінь героїв. Використання мультимедійних декорацій уможливило максимально відкрити площину сцени для балету, а перепади освітлення зробили дійство контрастним і гармонійним для сприйняття. Варто зауважити, що в останнє десятиліття натуралістичне ілюстрування простору за допомогою фотографій стало досить поширеним, проте саме музичні театри до нього не часто звертаються.

Завершуючи огляд прикладів музичних постановок, доходимо висновку, що оперні й балетні вистави часто створюють, застосовуючи вже сталі традиційні принципи реалістичного натуралістично-ілюстративного оформлення, які іноді нівелюють можливості сучасної техніки. Відсутність новаторських постановок пояснюємо також особливими вимогами до музичного середовища, сформованими принципами «великого стилю». Режисерське й художнє бачення заданого драматургічного сюжету базується на пошуку реалістичних, характерних елементів, які б ілюстрували місце та час дії відповідно до авторського тексту.

На відміну від музичних постановок, тенденція натуралістичного ілюстративного оформлення вистав у драматичному театрі залишається досить потужною, незважаючи на дедалі популярнішу метафоризацію. Вистави, сценографічне середовище яких вибудовують на побутових елементах, є досить популярними в усіх київських театрах.

Зупинімося на виставі Центру мистецтв «Новий український театр», здійсненій за твором Т. Вільямса «Скляний звіринець» (2013). Постановка демонструє натуралістичний рухомий інтер'єр, який змінюється відповідно до повороту сюжету. Режисери-постановники й автори сценографічного рішення – дипломники КНУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого Т. Маринська і О. Єлисеєва. Актори рухають елементи декорації, змінюючи при цьому інтер'єр квартири, у якій мешкають герої. За сюжетом – це невелика і непоказна квартира в не найкращому районі Сент-Луїса. Час дії визначений автором як «тепер і тоді». Проблема, наголошена у виставі, бере свій початок давно, ще із часу становлення цивілізованого людського суспільства: пошук людиною свого місця в соціумі, орієнтація на загальноприйняті ідеали, нездатність знайти щастя і самовиявлення в реальному житті, а отже, відхід свідомості в ілюзорний світ. Початок вистави: на сцені багато мотлоху, хаотично розкиданого по кутках; перевернуте ліжко, журнали, підвішені на штанкеті; рамка зі встановленими по периметру лампочками, миготить у темряві. Таким чином, художник передав не стільки побутовий безлад, скільки повну дезорієнтацію героїв у житті. Вступ акторів: проекції силуетів тварин, зірочок, сердечок у просторі сцени. Прийом проєкціювання простий – підсвічування ліхтариком крізь вирізані силуети. Зосереджений на психологічному навантаженні, сюжет вистави сформував підґрунтя для пластичних і музичних мізансцен, які супроводжують видозміни масштабних декораційних елементів. Поступово напружена ситуація в родині розпікається, конфліктна розв'язка стає неминучою. На сцені її передано завдяки перепадам освітлення: раптові насичені спалахи тьмяніють і розчиняються в мороку сірості й буденності.



Розглянемо ще одну постановку задля порівняння обраних сценографічних прийомів за цим же твором. Подібне до попереднього прикладу трактування сценічного простору Ф. Александрович застосував у оформленні вистави на камерній сцені Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка. Режисер-постановник – Т. Аркушенко, вистава 2013 р. Сценографічне вирішення перевантажене метафоричними елементами: одночасно з натуралістично-побутовим оформленням інтер'єру помешкання Вінгфілдів сцену розділяють великі прозорі площини, створюючи імітацію стін скляного звіринцю. Згідно із задумом художника, персонажі мають бути мешканцями іграшкового будинку, тобто тваринами зі звіринцю Лаури. Однак, комбінуючи справжні предмети з прозорими стінами, художник створив дисонанс і невідповідність двох частин єдиного рішення одне одному.

Зазначимо, що приклади подібної дисгармонії найчастіше трапляються у виставах великих, фінансово потужних театрів: необмежені фінансові й технічні можливості часто спонукають до перенасичення вистави різними за структурою, фактурою, формою і символічним змістом елементами. У такому разі цікаво розглянути постановку, у якій поєднані занадто різноманітні принципи оформлення. Однією з найбільш дисгармонійних, роздроблених та ситуативно непослідовних за своїм сценічним оформленням була вистава «Легенда про Фауста» (2007) за твором Й.-В. Гете Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка (режисер – А. Приходько, художник-сценограф – М. Погребняк). Для кожного епізоду розроблений окремий, цікавий та символічно наповнений сценографічний хід. Проте вони абсолютно не пов'язані між собою і не мають дотичних елементів, а часто лише заважають сприйняттю один одного. Майстерня Фауста наповнена великими, гіпертрофованими колбами, пляшками та іншими знаряддями для заняття алхімією. Її замінює реалістичне, досконало пророблене бутафорське дерево, яке абсолютно стирає атмосферу містики й налаштовує глядачів на оптимістичний лад. Дерево змінює порожню сцену, на якій серед клубів диму танцює натовп демонів. Картина раптової появи Олександра Македонського

відбувається на тлі псевдо-історичного задника: основна домінанта дійства – живі коні. Знайомство доктора Фауста з Єленою Троянською відбувається в атмосфері казковості та феєричності, знову ж відриваючись від містики і колориту попередніх картин. Майже відразу ж – похмура п'ятьма, з якої виринає самотня постать доктора. Від казки не залишилося жодного сліду. Кожне рішення має окрему стилістику, не підкріплену наступною. Можливо, сценограф мала на меті передати на театральній сцені кінематографічний принцип візуального сприйняття, однак окремі повтори та непослідовне поєднання різних ходів знівелювали цей задум.

Вистава «Гоголь-моголь з двох яєць» (2013) за твором «Самогубець» М. Ердмана на сцені Київського академічного Молодого театру поєднала побутово-ілюстративний і конструктивний художні ходи. Режисер-постановник – О. Меркулова, художник-постановник – Л. Чернова. Дана постановка важлива для даного дослідження, тому що застосовані в ній прийоми натуралістичного декорування доводять до абсурду загальну оповідну ілюстративність. Сценографія – захарашена комунальна квартира: у приміщення тамбуру, де мешкають герої, виходять вхідні двері, двері трьох кімнат, кухні й туалету – основного дійового центру сценічного дійства. Посередині сцени ліжко головних героїв – на ванній намощені дошки, зверху вистелена постіль. Угорі підвішені численні люстри – тканинні абажури з лампочками всередині. Загальну картину доповнюють дрібні предмети інтер'єру: рукомийник з раковиною, фікус, ширма, стільці... Колорит вистави мутно-червоний: колись розкішні порт'єри із червоно-чорної парчі оздоблюють стіни й двері, а червоні оксамитові штори – двері. Глядач розуміє, що колись квартира була пишною, адже залишки цієї розкоші й досі наявні, однак тепер вона спотворена типовими атрибутами радянського побуту. Основні декорації незмінні, лише деякі трансформації власноруч здійснюють актори: ліжко-настил знімають і, у такий спосіб, є доступ до ванни, у якій або хтось із мешканців комуналки миється, або ховається сам Подсекальніков, а у фіналі її використовують як труну. Також актори переставляють стільці й

ширму, що посилює захаращення і без того тісної квартири. Усі кульмінаційні епізоди відбуваються в туалеті, який установлений зліва сцени й оформлений відповідно до загального декорування квартири. Двері розписані різноманітними фразами, типовими для написів у туалеті; над унітазом установлені полиці з книжками. Книги з такої «бібліотеки» використовують як туалетний папір. Конструкція всередині кімнати проходить власну еволюцію, підтримуючи образ головного героя. Він напивається на власних поминках і залазить до ванни, яка сприймається, немов труна. Накритий бордовим покривалом, він лежить у ванній, ніби Ленін у мавзолеї. Істерика дружини пробуджує його від тривалого п'яного сну, і він повстає з мертвих. Світлий силует на тлі темно-червоного покриву, обкладений вінками та квітами, стоїть у променях люстри, немов святий, який вийшов до вірян з могили. Якщо розглядати виставу в контексті інших постановок, сценічний простір яких скомпоновано за подібними композиційними принципами, то у такому разі, варто підкреслити гармонійність поєднання всіх складових. Залучивши велику кількість побутових деталей, автори створили насичене змістовне рішення. Однак зауважимо, що такий постановочний хід з використанням кількох рівномасштабних композиційних модулів на тлі загального ілюстративного оформлення сучасних українських вистав не поодинокий. У багатьох ілюстративних постановках домінує розділення композиційних елементів на кілька площин, рівнозначних за значущістю та візуальним навантаженням.

Наступний актуальний для нашого дослідження приклад – вистава «Сватовство Монтера» (2013) за твором Н. Уварової Центру мистецтв «Новий український театр», що становить водевіль. Постановка – В. Кіно, художник – М. Петренко. На початку вистави відкрита ілюстративна сценографія. На сцені – характерний міщанський інтер'єр 30-х років ХХ ст.: зліва – великий стіл, накритий скатертиною, на ньому – самовар, бублики й чашки, справа – ліжка з подушками. Посередині сцени – велика позолочена рама, де стоїть Купідон. З двох боків від рами – менші рамки, у яких вставлені портрети чоловіка в тюбетейці, з перекошеним саркастичною посмішкою обличчям. Цікавим

елементом даного спектаклю є використання клітки із живим хвилястим папужкою: він пищить, літає, уносить смак несподіванки, раптовості в комічний сюжет. Архітектурні особливості підвального приміщення, використовуюваного для театральної зали, дають специфічні конструктивні деталі, які застосовують для кращого планування сценобудови. Актори бігають сценою, переносять меблі, видозмінюючи оформлення під час дії вистави. Упродовж вистави блукає сценою Купідон, випускаючи стріли в персонажів, переставляючи реквізит, граючись із бутафорією. Він незмінний третій персонаж, що супроводжує пару закоханих. Як і у виставі «Гоголь-моголь з двох яєць», тут немає чітко визначеного композиційного центру, а от модулів кілька. Основним акцентуючим увагу постановочним елементом є образ Амура, який час від часу хаотично застигає, подібно до скульптури.

Нас зацікавила також вистава «Сирена та Вікторія» за твором О. Галіна (2013) Київського академічного театру юного глядача на Липках на малій сцені, повністю витримана в традиціях сучасного дизайну кітч. Режисер-постановник – В. Гирич, сценограф – К. Кравець. Останнім часом дизайнерський хід оформлення сценічного дійства набуває особливої популярності. Він принципово відрізняється від традиційного асоціативного натуралістичного оформлення, оскільки орієнтований виключно на візуальне сприйняття, позбавлене будь-якого філософсько-змістовного навантаження. Сценографія стилізована під розкішну квартиру. Сценічний простір має трикутну форму, на стінах розміщено величезні полотна з репродукціями картини «Даная», посередині сцени – рояль, перероблений на барну стойку, у якому стоїть чимало пляшок і бокалів, а також блюда із закусками. Освітлення зеленувато-оранжеве, як пляшки з алкогольними напоями. Композиційних центрів, навколо яких дислокується дія, два: рояль і крісло зі столиком, що стоїть дещо віддалено. Фікус, незмінний атрибут заможної міщанської квартири, антикварні меблі, килим, на підлогу пишним каскадом спадають багаті порт'єри... Упродовж дії виявляється ще одна особливість декорацій: за фрагментами картин ховаються шафи з реквізитом та прихований коридор,

яким рухаються актори в різних епізодах. Регламентовану появу нових персонажів та перепади їхніх настроїв продубльовано через зміни освітлення: яскраво червоні, жовті й сині спалахи доповнюють появу кожного з них. Окрім того, образ Сирени щоразу трансформується: вона змінює перуки й одяг, перетворюючись то на ділову бізнес-леді, то на спокусливу «бабцю-ягідку», то на гостинну господиню. Кінцівка вистави побудована на підкресленні самотності особистості в соціумі – усі персонажі блукають сценою, розмовляючи по мобільним телефонам на тлі зоряного неба: вони, як незліченні зірки та планети, мандрують Всесвітом, чітко дотримуючись своїх орбіт. Іноді їхні орбіти перетинаються, іноді окремі зірки та цілі галактики зіштовхуються, вибухаючи або поглинаючи одна одну, але часто протягом свого існування так і залишаються усамітненими. Особливістю цієї вистави є задіяння справжніх елементів інтер'єру – вхідних та внутрішніх дверей. Завдяки цьому глядачі орієнтуються не лише на візуальну подачу ігрового простору, але й на власні відчуття зовнішнього та внутрішнього приміщення.

Варто звернути увагу й на іншу виставу цього ж театру. При обранні ілюстративного натуралістичного ходу художник повинен якомога точніше вивчити предмети інтер'єру обраного часу: планування будівель, внутрішнє оздоблення, наявність скульптурних елементів, меблі, техніка, дрібне начиння. Спектакль «Під одним дахом» (2009) за однойменною п'єсою Л. Розумовської режисера О. Осипової і сценографа – С. Триколенко, вибудований в ілюстративно-побутовій манері. Вистава на малій сцені, планування загалом таке ж, як і у вищезгаданій виставі «Сирена та Вікторія». Наявність на сцені дрібних предметів дозволяє акторам вільно використовувати їх у своїй роботі, насичує дію спектаклю життєвими подробицями. Для передачі атмосфери другої половини ХХ ст. на сцені вигідно використано техніку, характерну для певних періодів: від патефона й старовинного фотоапарату і до сучасних магнітофонів та телевізорів. У спектаклі «Під одним дахом» використано вигородку із ширм, яка обмежує сценічний простір, створюючи враження невеликої за площею квартири. Задіяні деякі меблі та предмети техніки

початку 80-х років: телевізор, магнітофон з великими бобінами плівки, програвач, діапроектор, холодильник. Упродовж вистави техніку використовують за призначенням. Згідно з драматургічним задумом, три жінки, які змушені жити під одним дахом, символізують три покоління: ветерани-фронтовики Великої Вітчизняної війни, люди середнього віку, народжені після війни, та молодь 1970-х–1980-х років. Кожна із жінок має свій власний погляд на життя, ідеали, мрії, своїх кумирів. Протистоять одна одній не лише жінки, але й протиставлені їхні речі: сучасний магнітофон – старому програвачеві, одним із предметів конфлікту є телевізор. Ці предмети ніби виконують власні ролі, тому для них підібрали спеціальні візуальні та музичні ряди. Кожній мізансцені відповідає певний відео- або аудіозапис.

В контексті вищевисловленого цікава також вистава «Кротка» (2013) Київської академічної майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» в постановці Є. Локтіонова за повістю Ф. Достоєвського. У найменших побутових подробицях вона передає інтер'єр доби письменника в найменших побутових подробицях: стіл-секретер, софа, стілець тощо. Режисер розробив і сценографічне оформлення. Антикварні меблі межі ХІХ–ХХ ст. втілюють власну історію, яка доповнює описане в літературному творі. Плануванням охоплено вхідні двері до глядацької зали, його вибудовано по діагоналі відносно глядачів. Таким розміщенням ігрового простору забезпечено перегляд вистави під різними кутами зору з одного положення. Освітленням посилено емоційне навантаження кульмінацій сцен: поєднання штучних світлових променів з вогниками свічок створює атмосферу напруги й наростаючої небезпеки. Костюми повністю відповідають історичним зразкам, колорит максимально стриманий.

Цікавий приклад натуралістично-ілюстративної сценографії становить постановка Київського театру-студії «Міст», яка в обмеженому сценічному просторі представляє максимальну насиченість як змістовно, так і символічно. Сценографічне рішення вистави «Він подзвонить ще...» (2012) за п'єсою Г. Барілли «Медовий місяць» демонструє цілком ілюстративне трактування

сценічного середовища. Режисер-постановник – Ю. Гасиліна, декорації – Л. Кокуріної, Д. Левенка. У виставі подано цілком сучасну натуралістичну декорацію: на тлі оформлення в чорному кольорі сцени облаштовано інтер'єр небагатої квартири. Основні ж предмети – білого кольору, що також викликає відчуття ретроспективи. Однак в оформленні наявні чимало яскравих акцентів, зокрема дрібних деталей: обгортки від подарунків, фотографії, розкиданий одяг, тощо. Жанр п'єси – «феміністична комедія», і ця вистава продовжує тему «Жіночих історій», які вже представлені в репертуарі театру [210]. Назва п'єси трансформована, імена персонажів змінені, адаптовані до слов'янських. Кожна з трьох жінок, про яких іде мова у виставі, має свою історію, кожна історія пов'язана з відразою до певного чоловіка, зрештою – і до чоловічої статі загалом. На початку вистави основним кольоровим акцентом на сцені є яскраво-червоне боа, яке належить пишнотілій красуні-спокусниці Ріті. Одяг персонажів повністю відповідає їхнім характерам, що трансформуються протягом дії. Найважливішим елементом ігрової бутафорії є телефон – сама назва вистави зосереджує увагу на тому, що хтось постійно телефонуватиме. Кожен дзвінок супроводжено певним емоційним станом, який передано за допомогою перепадів освітлення і зміною звукового фону. Змінами освітлення посилено емоційне сприйняття глядачів змін життєвих пріоритетів персонажів – зовнішня трансформація неможлива без внутрішньої. Застосовувані в цій виставі «персональні» декорації (декорації або декораційні елементи, що ілюструють характеристику певного персонажа) нетипові для сценографічного оформлення.

У контексті поєднання кількох персональних декораційних елементів у єдину синтетичну композицію сценічного простору необхідно розглянути наступний спектакль, а саме: виставу «Едіт Піаф. Сповідь» (2012) Київського театру-школи «Образ». Режисер-постановник О. Михневич, художник-сценограф – С. Триколенко. Спектакль вирішено у форматі моновистави. В основу покладено п'єсу «Байдужий красень» Ж. Кокто, (написану спеціально для Едіт Піаф) яку було вперше поставлено в театрі «Буфф-Паризьєн» в 1940

році. Тоді роль Едіт Піаф виконувала сама ж співачка. В інтерпретації режисера на сцені відбувається тісне переплетіння відеосюжетів та фотографій із життя Едіт Піаф і безпосередньо акторської гри. Незважаючи на те, що вистава вирішена в моно варіанті, у глядачів виникає враження присутності на сцені й інших персонажів. Основна ідея сценографії – це час, який, з одного боку, заганяє співачку в тенета очікування і страждання, а з другого вона сама стала його непорушним символом. Загалом у виставі присутній скромний, типовий для раціоналізму довоєнного часу інтер'єр: рівний червоний килим – найяскравіша пляма на сцені, рівномірно накрите чорним покривалом крісло, програвач, проектор, невеликий стіл. Це одразу викликає асоціацію з «добою Піаф» – часом, коли за скромним зовнішнім виглядом приховувався могутній талант і незламна воля до творчості. Розробляючи цей проект, С. Триколенко передусім керувалася емоційним станом Едіт і основними проблемами, закладеними в п'єсі. Атмосферу очікування вдалося досягти завдяки використанню великої кількості годинників, які показують різний час. Ці годинники неоднакових форм, і розмірів, мають власне значення у виставі. Домінуюче місце займає непропорційно великий напольний годинник, який обклеєний плакатами самої Едіт Піаф. На його передній стінці закріплене дзеркало, у яке співачка дивиться і через яке розмовляє зі своїм внутрішнім світом. Власні плакати наочно демонструють її досягнення – вона не просто жінка, яка чекає на свого коханця, вона знаменитість, яка, по суті, цього коханця утримує; і вона має право вимагати відповіді на свої запитання. Основний предмет конфлікту – газета, за якою заховався Еміль від відвертої розмови. Керуючись тим, що ця газета явно не перша в їхньому спільному житті, постановниця вирішила нагромадити на сцені пачки газет і накрити стіл скатертиною з газетним принтом. Такий само принт розміщено і на абажурі торшера: коли він світиться, газетні картинки яскраво викреслюються. Предмети, що становлять її власний світ, обмежені програвачем із платівками, вікном, завішеним білими шторами, та пляшкою спиртного. Білі штори на заднику сцени виконують функцію екрана, на який проєкційовано відеоряд.



Екран окантовано перфорацією згори та знизу, як пізнаваним символом фото-і кіноплівки.

Поєднання численних окремих персональних декорацій демонструє наступний приклад. Долям великих жінок ХХ ст. присвячено ще одну постановку Київського театру-школи «Образ» – «В об'єктиві – жінка» (2012). Драматичний матеріал, режисерське рішення та сценографічне оформлення підготувала О. Михневич. Загалом виставу вирішено у форматі телепередачі: двоє ведучих – чоловіки, один з яких, за сюжетом, написав книгу «Сім великих жінок ХХ століття», – обговорюють долі героїнь книги. Кожна з обраних семи жінок щось змінила у світі, залишивши глибокий слід в історії ХХ ст.. Кожна з них була новатором у чомусь і змусила суспільство визнати свої таланти та силу. Вибір історичних персоналій досить незвичний: Мата Харі – знаменита танцюристка і спокусниця; Ольга Кніппер-Чехова – велика актриса й муза Антона Павловича Чехова; Фріда Кала – мексиканська художниця; Лені Ріфеншталь – режисер і найвпливовіша жінка гітлерівської Німеччини; Фаїна Раневська – одна з улюблених актрис радянської публіки; Каміла Клодель – перша загальноновизнана жінка-скульптор; Коко Шанель – королева моди, яка змінила і зовнішній вигляд, і самосвідомість жінок ХХ ст.. Кожен персонаж має свій реквізит, що підкреслює образну спорідненість із реальною особою. Роздрібнені, не пов'язані між собою предмети інтер'єру об'єднуються в єдиному синтезі під час акторської гри та завдяки освітленню. Саме тому дана постановка сприймається цілісно й органічно.

З початку ХХ ст. вистави, утілені у форматі телешоу, відеотрансляції та реаліті-шоу стали досить популярними. Проведімо паралель між вищезгаданою виставою, і спектаклем «Щоденники Майдану» (2014) Н. Ворожбит на малій сцені Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка. Режисер-постановник та автор сценографічного рішення – А. Май. У виставі втілено принципи «бідної сценографії», тобто відсутнє будь-яке конструктивне оформлення. Єдиний декораційний елемент – іграшковий дерев'яний коник-гойдалка. Актори вбрані в повсякденний одяг,

без жодного гриму, акторська гра мінімізована. Вони природно – емоційно цитують записи, інтерв'ю учасників та свідків подій на Майдані Незалежності взимку 2013–2014 років. Тлом для вистави виступає дзеркальний задник, установлений навпроти глядацького залу. У ньому і актори, і глядачі бачать своє відображення, таким чином стаючи ілюстративним елементом. Вони, у такий спосіб, є безпосередніми учасниками дійства. Будь-які театральні ефекти освітлення повністю відсутні, що робить дію ще реалістичнішою.

Отже, підсумовуючи сценографію вищепроаналізованих вистав, можемо стверджувати, що тенденція використання художниками-постановниками реалістично-ілюстративного оформлення в сучасному музичному театрі найчастіше зумовлена сталістю оперних традицій, натомість у драматичному театрі вона радше продиктована режисерським баченням заданого драматургічного сюжету. Порівнюючи застосовувані принципи оформлення в межах даної тенденції, доходимо висновку, що реалістичні ілюстративні прийоми найчастіше використовують на сценах великих музичних театрів, однак періодично їх задіюють і в драматичних театрах. Камерні сцени здебільшого звертаються до подібних оформлень за необхідністю, аби створити характерне середовище, яке б відповідало драматургічно заданому місцю дії. До того ж простежуємо подібність не лише загальних принципів ілюстрування ігрового середовища, але й композиційних, колористичних та освітлювальних аспектів. Однак ми спостерігаємо індивідуальні пошуки в межах заданої тенденції, які знаходять виявлення завдяки втіленню творів новітнього репертуару, а також сучасному прочитанню класичної драматургії. Зокрема, натуралістичні концепції супроводжуються використанням новітніх проєкційних технологій, які виступають в якості основного оформлення або допоміжних, фрагментальних елементів.

### **3. 2. Ілюстративно-реалістичні вирішення спектаклів з елементами метафори**

Урізноманітнення художньої мови, образних рішень значно оновили сценографічне оформлення багатьох вистав. Відтак спостерігаємо виникнення нових типів спектаклів. Варто відзначити і вплив на театральне дійство перформативності. Якщо на Заході перформанс виник та набув поширення ще в другій половині ХХ ст., то на пострадянських теренах він з'явився ближче до кінця зазначеного століття. На початку 1990-х років перформанс став невід'ємною частиною театрального дійства, тією чи іншою мірою інтегруючись у загальне режисерське і художнє рішення. У різних виставах помітний вплив окремих видів перформансу, найпоширенішим з яких є класичний (концептуальний).

Серед прикладів сучасних театральних перформансів варто звернути увагу на постановку В. Ткач «Глибинні мрії» (2014) для Національного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса. Твір про минуле, сучасність та майбутнє Донбасу. «Вистава є про мрії. На скільки вони міняються через обставини поза мріями. Я хотіла зробити цю виставу і про жорстокість цієї війни, яка трощить всі ці мрії, і, в той самий час, про надію, завдяки якій всі мрії збуваються!», — розповіла режисер, засновниця та керівник Yara Arts Group В. Ткач [162]. Сценографічним оформленням є справжні елементи інтер'єру – двері, освітлювальні прожектори на штанкетах. Упродовж дії на сцену проєкціюють фотографії воєнної розрухи, які жваво контрастують зі спокійними, усміхненими портретами людей, установленими в аркоподібні вікна.

Розглянувши тенденції сучасного українського театру, ми спостерігали, що в останні десятиліття дедалі поширенішими є вистави, сценографію яких вибудовують на частковій метафоризації місця дії з обранням загального натуралістично-ілюстративного ходу. Використовують характерні форми та конструкції, знакові й символічні елементи. Чималу кількість реалістичних елементів доповнюють метафоричними модулями, що акцентують увагу на

основних драматургічних питаннях. Загальний колорит формується як з кольорів об'єктів, так і за рахунок освітлення.

Такі тенденції по-різному відображаються у художній практиці музичних і драматичних театрів. Якщо музичні театри здебільшого відводять метафоричним деталям незначне місце в загальному сценографічному рішенні, то драматичні часто саме метафоричні елементи роблять смисловим центром оформлення, підпорядковуючи їм натуралістичне середовище. Наприклад, київські драматичні театри по-різному вибудовують концепцію сценічної інтерпретації вистав: великі театри акцентують на масштабності сценографічного оформлення, натомість менші та камерні часто звертаються до принципів бідного театру, мінімізуючи сценічні декорації. Характерним для театрів усіх масштабів стало те, що режисери-постановники не обмежуються сценою, а вириваються до глядацького простору, спонукаючи тим самим художників до пошуку композиційного рішення, яке б не замикало цілісний образ декораційного оформлення на сцені, а давало йому можливість до візуально-асоціативного продовження.

Аналізуючи особливості формування новітньої сценографії, варто наголосити, що театр уміло розпізнає та послуговується драматичним і естетичним потенціалом нових технологій [10, с. 123], тобто запозичує до свого арсеналу елементи цифрового перформансу, а саме: адаптує технології для збільшення естетичного ефекту і видовищності, емоційного та чуттєвого впливу, гри значень, символічних асоціацій, утіленої інтелектуальної сили драматургії [10, с. 6]. Однак зауважимо, що в постановках тенденції часткової метафоризації застосування нових медіа-засобів значно поширеніше й актуальніше, ніж у виставах попередньої тенденції. Систематизація матеріалу дослідження в даному підрозділі здійснена за принципом масштабності сцени, оскільки розмір ігрового простору завжди визначає сценографічну концепцію. Застосовано універсальний підхід для аналізу музичних і драматичних вистав, оскільки в межах даної тенденції принципи художнього мислення подібні як для музичного, так і для драматичного театру.

Огляд та аналіз прикладів вистав варто розпочати з постановок на великій сцені драматичних театрів. Зокрема, для нас представляє інтерес вистава «Д-р» (2013) за твором Б. Нушича Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки в постановці І. Барковської, сценографія та костюми – О. Дробної. Спектакль є виразним, характерним прикладом поєднання реалістичного сценографічного середовища із символічними метафоризованими модулями. Згідно режисерського рішення постановку трактують як ліричну комедію, – адже основний смисловий акцент – на двох любовних лініях, які пронизують увесь спектакль. Натуралістичне оформлення доповнене метафоричними елементами, які в певних епізодах стають композиційними центрами дії. На передньому плані створено кабінет головного героя – Животи Цвйовича, пророблений до найменших дрібниць: повний набір канцелярського приладдя, сейф, крісло. З протилежного боку сцени та в глибині – численні підставки з квітами. Протягом розвитку сюжету глядач споглядає, як зверху опускають різноманітні за оформленням та подачею гіпертрофовані дипломи в пишних золотих рамах. Спочатку величезний, майже на чверть сценічного простору, оформлений диплом опускають згори в променях освітлення, утілюючи величність сподівань Животи, пов'язаних із сином. Однак, унаслідок кожного з кульмінаційних поворотів, диплом спочатку зависає криво, потім довкола нього починають з'являтися наступні – заплямовані, забруднені, зім'яті. По-суті, кожен з них – утілення щоразу нової брехні, у якій усе сильніше грузне Живота. Своєрідність трактування вистави полягає у її концепції активного символічного навантаження на верхній простір сцени, поза гранками основних ігрових площин. Цілісний образ вистави сформовано в результаті взаємодії реалістичних побутових і гіпертрофованих символічних елементів.

Порівнюючи драматичні постановки великої сцени, можна знайти спільні концептуальні лінії, які тою чи іншою мірою розкривають основні напрями в межах заданої тенденції. Зокрема, слід дослідити виставу за твором знаменитого нині сучасного драматурга Е.-Е. Шмітта в театрі ім. І. Франка

«Фредерік, або Бульвар злочинів» (2010). Режисер-постановник – Ю. Кравченко, сценографія – О. Вакарчука, костюми – К. Корнійчук. Обране режисером рішення відповідає жанру мелодрами, основна сюжетна лінія постановки – взаємостосунки між людьми різних верств суспільства, які продемонстровано на прикладах діячів театру. Декорації у виставі представлені у двох групах – натуралістично-ілюстративні й метафоризовані. До метафоризованих належать штори, підвішені до закрученого в коло карнизу вгорі сцени. Актори рухають їх, ховаються за ними. Ці штори, за рахунок зміни освітлення, видаються то легким туманом, у якому потопають герої вистави, то непробивною стіною, яка їх розмежовує. Також їхній постійний рух нагадує швидкоплинність подій у театрі та загалом у Франції. Побутові, натуралістичні декорації становлять статична стіна, розміщена праворуч сцени, і рухомі сходи, які то стоять біля стіни, то опиняються посередині сцени. Також на сцені наявні меблі й дрібні предмети інтер'єру, а також невеликі декорації з інших вистав, які доповнюють театральну атмосферу дійства. Його оживлюють акробатичні й танцювальні номери, якими насичений спектакль – драматургічно зумовлені епізоди або додані для емоційного загострення хореографічні рухи. Наведений приклад уможливорює ознайомлення з принципом швидкого заміщення принципів візуального сприйняття завдяки швидкій зміні декораційного оформлення з натуралістично-ілюстративного на метафоризоване шляхом переміщення штор. Подібні художні трактування – досить розповсюджені, але форми зміни середовища значно різняться між собою.

Схожий прийом поєднання натуралістичних й метафоричних принципів оформлення можна вважати загалом характерним для спектаклів Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка. Варто зауважити, що неабияке значення для втілення режисерського і художнього задуму мають матеріали, які використовують для створення декорацій. Фактурність часто допомагає передати загальну драматургічну проблематику, охарактеризувати певних персонажів. Ми розглянемо приклади середовищ,

сформованих з різних за фактурою, властивостями та структурними елементами матеріалів, де найбільш характерно виражений їх вплив на загальне художнє оформлення. Варто розпочати аналіз із тих вистав, що розкривають особливості застосування матеріалів зі сформованих завдяки використанню тканин, оскільки вони одні з найбільш актуальних.

Чудовим прикладом використання «тканого» оформлення декорації є спектакль «Мама, або Несмачний витвір на дві дії з епілогом» (2005) за твором С.-І. Віткевича. Режисер-постановник – З. Наймола, сценографія — А. Александрович-Дочевський. Художник обрав асоціативний хід: реалістичне відтворення інтер'єру і, водночас, цей самий інтер'єр оздоблено символічними елементами. В'язання героїні в уяві глядачів асоціюється, залежно від повороту сюжету і від зміни настрою мізансцени, то з сіткою павука, у якій заплуталася сама «павучиха» та все її оточення, то з прядивом Мойри, котра невблаганно плете життєвий шлях для свого сина, то з тяжкою працею, що може будь-якої миті зійти нанівець — достатньо смикнути за одну нитку, і в'язання розпуснеться. У першому акті спектаклю головна героїня змушена багато в'язати, аби прогудувати себе і свого сина. Її в'язання починається на спицях, якими працює актриса, а потім, набуваючи гіпертрофованих форм, заповнює всю сцену. Архітектура виникає з в'язаних елементів – жодного натяку на типові для реального будівництва матеріали. Однак глядач розуміє, що дія відбувається в приміщенні старого європейського будинку, стіни якого бачили не одну сімейну драму. З в'язаних полотен постають не тільки силуети предметів інтер'єру, а й привиди з минулого героїні. Поступово глядач здогадується, що вона сама ж створила цих привидів, спровокувавши певні ситуації. Ніби павук, головна героїня сидить у кріслі і, нарікаючи на свою долю, плете сіті, які зв'язали її сьогодні з минулим – страхами та мріями, що так і не знайшли втілення. У другій дії спектаклю в'язання стає для героїні символом здатності щось робити, на щось впливати, принаймні їй так здається. Декорацію другої дії становлять довгий стіл, який активно використовують актори, і складна

скульптурна композиція з позолочених манекенів, підвішених у повітрі над столом. Пози манекенів цілком відверті – створюється враження, ніби під стелею відбувається справжня оргія золотих скульптур. В'язання зникає з інтер'єру, залишається лише невеликий шматок на спицях матері. Син не бажає бачити у своєму домі і взагалі у своєму житті нічого, що пов'язувало б його з минулим та зі спогадами матері. Він вириває в неї в'язання і шматує його. Таким чином він намагається підкреслити її залежність від нього та остаточно розірвати зв'язок з минулим, яке йому неприємне. Натомість син вимагає від матері визнати і прийняти його світ – світ нечесно здобутої розкоші, розпусти та карнавалу людських вад. І, найголовніше у виставі та найстрашніше для матері – він змушує її визнати, що це саме вона зробила його таким. Декорація і загальне режисерське вирішення епілогу цілком символічні: герої опиняються в невідомому темному просторі, з якого немає виходу, а зверху, у повітрі підвішене велетенське серце. Натомість в авторській задумці п'єси присутній величезний механізм, з якого виходять робітники і йдуть руйнувати світ. Це пов'язано зі страхом перед комунізмом, що панував у Європі в 1940-х роках. Режисер й художник вирішили осучаснити проблему і наблизити її до глядача. Велетенське серце – символ сучасних генних технологій, які безжально втручаються в людські життя. З одного боку, вони покликані служити людям, а з другого – швидко і впевнено підкорюють собі людство, не лишаючи його представникам права вибору, навіть руйнуючи таке поняття, як особистість. Із серця випадають страхітливі та безликі клони, що повільно проходять глядацькою залюю, ніби входять у реальне життя. Одна частина цих страхітливих клонів – манекени, одягнені в однакові закриті костюми, із забинтованими (гімнастичними бинтами) обличчями та в рукавицях, а друга – актори, в аналогічних костюмах. Коли актори тягнуть манекенів, глядачам здається, що всі фігури – живі істоти, які дивно рухаються, дивно реагують на докільля, і викликають у людей відразу та підсвідомий страх. Саме завдяки використанню манекенів клони мають



глибоко жахливий вигляд – глядачам передається усвідомлення мертвої сутності в живій матерії.

У наступному прикладі тканини також виконують важливу візуальну функцію. В спектаклі «Отелло» (2005) за твором «Отелло, венеціанський мавр» В. Шекспіра (режисер – В. Малахов, сценограф – А. Лобанов, костюми до вистави розробили А. Богатирьова і Т. Соловйова) виникає той асоціативний ряд, за допомогою якого режисер максимально загострює протиріччя між світами головних героїв. Сценографія стала своєрідним камертоном ідеї. Усе легко змінюється, трансформується, ніби докола і не предмети, а лише їх основи – крихкі й міцні водночас, їх вигляд ніби покликаний підкреслити мінливість природи речей, багатомірність сприйняття довколишніх подій [203]. Венеція асоціюється з каналами та гондолами, із золотисто-синім колоритом – золотисті стіни споруд на тлі яскравого блакитного неба. Мерехтливі червонуваті відблиски вогнів на хвилях, похмурі темно-коричневі стіни, тьмяне світло з вікон... Тому на сцені Венеція відтворена за допомогою конструкцій, що нагадують гондоли. Масштабні тканинні полотна обтягують квазі гондоли, тягнуться за ними шлейфами. Зміни освітлення та положення «гондол» у просторі сцени передають зміну місця дії і формують чіткий образ міста без використання безпосередньо архітектурних конструкцій. Костюми венеціанців пошиті з парчі кольору золота. Крій стилізований під одяг доби Відродження – натяк на дороге оздоблення. Одяг Отелло та Яго контрастують з ними: проста тканина темних тонів, жодного оздоблення, окрім бойового обладунку. Коли ж дію вистави переносять на о. Кіпр, декорацію з «гондолами» змінюють сторожовою баштою в глибині сцени, а на передньому плані розміщують довгий стіл, який упродовж дії спектаклю змінює своє положення. Конструкція сторожової башти – єдиний архітектурний елемент у виставі. Вона по чергово стає і частиною інтер'єру палацу, і аркою бенкетного залу, і побутовим елементом. З неї виникає також ложе, під палантином якого спочиває Дездемона. Наприкінці вистави конструкція сторожової башти перетворюється на склеп,

де сховано труну Дездемони. Башта й дрібніші допоміжні конструкції, як і «гондоли» Венеції, обвішані волокнами, які протягом дії вистави то зривають, то, навпаки, додатково навішують і заплутують. Стосунки між головними героями передані в їхніх костюмах. Спочатку Дездемона, яка прибула на о. Кіпр, одягнена в простий, стилізований для походу костюм. У такий спосіб підкреслена її покірність Отелло. Потім вона намагається його «окультурити» – навчає коханого світських манер Венеції, одягає в блискучий парчевий костюм. Їхнє кохання могло б бути ідеальним – вони ніби «побували в шкірі один одного», але втручання Яго руйнує цей світ. Загострення протиріччя між Отелло і Дездемоною відображено в поверненні до початкових, контрастуючи один з одним, костюмів – вона знову вбирається в розкішні парчеві шати венеціанки, він – у похмурий чорний костюм воїна-мавра.

Після прикладів тканинного оформлення розглянемо вистави, у яких домінують каркасні конструкції, оскільки до них також часто звертаються художники-постановники. У виставі «Швейк» (1996) Національного академічного драматичного театру імені І. Франка за мотивами роману «Пригоди бравого вояки Швейка» Я. Гашека створено швидкозмінне натуралістично-метафоризоване середовище, яке відповідає постійним подорожам, описаним у творі. Інсценізація М. Гринишина, А. Жолдака-Тобілевича та Ш. Абдусаламова є вільною інтерпретацією роману Я. Гашека. Сценографія – Я. Нірод. Окрім комічного трактування абсурдності авторитарного устрою, творці вистави підкреслили ліричні мотиви. Відкрита театральна форма, яку використали постановники, надала виставі особливого звучання, зробила її поліфонічною і багатовимірною. Тут поєднані різні театральні жанри – від народного площадного театру, витоками якого є актори-маски комедії дель арте, до суто психологічного театру. Сценографія відтворює атмосферу передвоєнної Австро-Угорської імперії.

...Десь у сутінках Європи стоїть пам'ятник Йозефу Швейку. Навколо нього нишпорить шпик, який більше нагадує пацієнта з клініки Фрейда. Швейк «оживає», і дія переносить нас у той плин життя Австро-Угорщини на

початку Першої світової війни, яким просякнута роман [123, с. 15]. Виконавець ролі Швейка Б. Бенюк перед початком вистави стоїть непорушно, ніби статуя, і глядачі ставляться до нього, немов до статуї – масово з ним фотографуються. Коли безпосередньо починається вистава, «статуя» оживає, і бравий вояка Швейк починає розповідати свою історію. Основний модуль декорації – споруда з дерев'яних дошок, призначення якої змінюється протягом вистави. Спочатку – це лише стіна генделіка, у якому Швейк випиває з підозрілим типом і обговорює портрет ерцгерцога Фердинанда. Потім стіна перетворюється на в'язницю, до якої посадили Швейка. Частина стіни відхиляється, і глядачі бачать заготоване вікно, у яке визирає бравий вояка. Виконавець усіх інших чоловічих ролей – А. Хостікоєв – грає роль спочатку шпигуна-провокатора, а потім солдата – сторожа в'язниці, котрий, зрештою, випускає Швейка на волю. Згодом в'язниця перетворюється на церкву, де бравий вояка знайомиться зі священником-п'яницею, який, ще й полюбляє азартні ігри. Церква напіврозвалена, стріха тече, і це чудово передано імітацією звуків потоку води згори та дощу, а також парасолькою, яку тримає над священником Швейк. На підлозі виставлені ящики й табуретки, по яких бродить священник, лаючи свою паству за занепад храму. Церква разом із проповідником є символом занепаду віри, духовності, моралі та загалом Австро-Угорської імперії. Інтер'єр квартири Лукаша становлять деякі меблі, які за необхідністю виносять з-за куліс актори. Любов Швейка до песиків відображена у проєкційних фото на великому екрані, що транслюють сні Лукаша і Швейка. Режисер вигідно поєднує дві мови – українську, якою розмовляє Швейк, і російську, якою спілкується Лукаш. Такий хід покликаний продемонструвати відносини між населенням Австро-Угорської імперії. У проаналізованій виставі поєднання конструктивних метафоричних і натуралістичних елементів створює єдиний гармонійний образ, що якнайкраще розкрив режисерське бачення закладеної у творі проблематики. У постановці наявні і застосування проєкційних зображень, які посилюють емоційне навантаження певних мізансцен. Щодо спектаклю загалом, то тут

утілені не лише два рівнозначні за змістовним навантаженням принципи оформлення – натуралістично-ілюстративний і метафоричні, але й кілька окремих метафоричних прийомів – каркасна трансформативна конструкція, доповнена численними допоміжними елементами, та проєкції, які (хоча й задієні епізодично) мають значний вплив на формування візуального образу.

Вистава «Едіт Піаф. Життя в кредит» (2010) – мюзикл, створений відомим українським поетом і драматургом Ю. Рибчинським та композитором В. Васалатій, побудована на кількох каркасних елементах. Сценографічне оформлення розробив В. Козьмено-Делінде. На прикладі цієї вистави маємо можливість розглянути принцип створення вуличного середовища за допомогою характерних деталей. Сценографію вистави побудовано на асоціаціях: для створення образу вулиці без візуалізації архітектурних споруд використано типові елементи. Паризькі вулиці показані лише розставленими з країв сцени ліхтарями, а згори на сцену опускається мініатюрна Ейфелева вежа, підсвічена кольоровими ліхтариками. Під нею стоїть постамент, на якому головна героїня виконує майже всі свої пісенні номери. Ліхтарі на сцені перебувають постійно, їх розміщення незмінне. Натомість сценічне коло, що обертається навколо своєї осі, постійно являє глядачам нову декорацію: меблі різних кімнат і квартир, то оздоблення кабаре, інтер'єр дешевої забігайлівки, де Едіт напивається мало не до смерті. Атмосферу паризьких вулиць підтримують вуличні артисти – циркачі, жонглери, міми та повії у відвертих убраннях. Актори використовують не лише простір сцени, але й зали – глядачам відведені ролі відвідувачів кабаре, у якому виступає Едіт Піаф, та пересічних мешканців Парижа. Освітлення у виставі постійно змінюється, залежно від ситуації в житті Едіт: стає то яскравим, то тьмяним, то узагальнює сценічний простір, то вихоплює з нього окремі фрагменти. Дрібніші світлові плями, виникаючи на сцені, посилюють емоційний стан певної ситуації: слабке мерехтливе сяйво свічки, з якою схиляється над ліжком сліпої онучки Луїза Гассіон, надає ситуації драматизму та хвилювання. Натомість яскраві флуоресцентні пої (виготовлені з пластикових пляшок, наповнених

флуоресцентним розчином і прив'язаних на мотузок) вуличних артистів у взаємодії з рухливими відблисками ліхтарів створюють атмосферу веселого свята старого Парижа. Костюми Едіт, на відміну від убрання повій та Мадлен Ассо, дуже стримані. У спектаклі задіяні лише дві сукні і обидві чорні, простого крою. Едіт при житті мала вигляд досить непривабливий, і у виставі це підкреслено. Уся увага глядачів спрямована до її голосу – унікального, неймовірно сильного, пристрасного та спокусливого; голосу, за який, згідно драматичного твору, змагається сама Смерть.

Монументальну каркасну декорацію становить сценографія вистави «Віват, королево!» (2007) Національного академічного драматичного театру імені І. Франка за твором Роберта Болта «Хай живе королева, віват!». Постановка – Ю. Кочевенко, сценограф – Н. Рудюк. Завдяки поєднанню натуралістичних предметів інтер'єру з метафоричною конструкцією на сцені виникає стилізована під середньовічний замок споруда, яка, рухаючись у просторі, перетворюється то в помешкання Марії Стюарт, то в монументальний палац Єлизавети Тюдор. В основі сюжету п'єси – реальна історія взаємин Марії Стюарт і Єлизавети Тюдор. Доля кожної з них по-своєму варта співчуття і захоплення водночас. Знамените історичне протистояння двох королев розкрито своєрідно. Різні повороти статичної декорації, перепади освітлення – усе це створює певний контраст між їхніми особистими способами і правління. Постаті здаються рівнозначними. Стилійована під каркас похмурого середньовічного замку, посеред сцени височить основна декорація, яка обертається навколо своєї осі, відкриваючи то палац Єлизавети, то замок Марії. Зі зворотного боку основної декорації споруджено арочну галерею, видовжену за рахунок приєднання окремої арки, яка виконує роль і шотландського мисливського будинку, де вбили другого чоловіка Марії, і її в'язниці. Наприкінці вистави трон змінено ешафотом. Звичайні предмети інтер'єру, такі, як меблі, купіль та побутове начиння з'являються на обертальному колі в міру необхідності. Костюми стилізовані – вони і відповідають історичним нормам, і дещо осучаснені. Убрання двох

королев контрастують між собою: Єлизавета протягом вистави одягнена в одну і ту ж саму сукню – з темно-золотистої парчі, пишну, статичну й малорухоому; натомість Марія часто змінює одяг, її костюми відповідають авантюрній натурі та на вигляд простіші й жіночніші. Режисерською знахідкою для вистави є виконання ролей обох королев однією актрисою, яка одягає різне вбрання та аксесуари для кожної сцени. Окрім зовнішнього, костюмного, протиставлення, протиставлені також їхні характери поведінки: Єлизавета, сильна та самостійна, рухається у своїй розкішній скульптурній сукні, мов лицар у латах, а Марія, котра звикла використовувати чоловіків та через це залежить від них, рухається легко, гнучко та граційно. Костюми інших персонажів також стилізовані під історичний одяг, з незначними перебільшеннями: строї іспанців та англійців витримані в суворій темній гамі з розкішними комірами, а вбрання шотландців – здебільшого з мішкуватих тканин сіро-коричневої гами, оздоблені хутром і металевими деталями.

Аналогічні прийоми застосовані і в наступному обраному прикладі. Вистава «Квітка Будяк» (2013), за мотивами п'єси «Моклена Граса» М. Куліша, демонструє поєднання різних сценографічних ходів та наявність окремих рівномасштабних сценічних модулів. Режисер-постановник – С. Мойсеєв, художник-постановник – А. Александрович-Дочевський, художник по костюмах – К. Маркуш. Сцена відкрита перед початком вистави. Порожнє приміщення, ніяких декоративних полотен. Праворуч дзеркала сцени – великий білий екран на металевій основі – специфічне композиційне рішення: предмет, розміщений по праву руку, візуально сприймається вагомішим за той, що розміщено ліворуч [8, с. 36]. Від правого краю і вглиб до – ряд звичайних вуличних сріблястих ліхтарів, наразі погашених. Весь театральний мотлох звалений вглибині сцени, закулісся відверто відкрите. Десь там, серед цього мотлоху, мерехтить слабенька блакитна лампочка. Постановка осучаснена: від твору «Маклена Граса» залишився хіба що кістяк сюжету й асоціативний ряд персонажів. Цю виставу сміливо можна назвати своєрідним мораліте: усе перетворене в інсценування суб'єктивних суджень, у

диспут між персонажами – уособленнями певних соціальних груп [6, с. 25]. Екран відсовують, за ним – кімната сучасної квартири. Конструкція кімнати вибілена, здається якоюсь відстороненою від оточуючого простору. Проекція тепер розширена на весь простір сцени, зображення – геометричні орнаменти. Декорації змінюються швидко: з одного боку, кутова конструкція з двох стін розвертається, з другого – неприваблива стіна будинку. Дія відбувається на вулиці. Тепер ліхтарі світяться, під ними розвивається мізансцена появи наступних персонажів: дівчина, яка котить сестру-каліку на колясці; пара бомжів, що прямують до місцевого смітника; депутат Потоцький, який з'являється через телезвернення до електорату, проекційне зображення якого транслюють на великий екран углибині сцени. Картина доповнена звуком та світловими ефектами дощу – похмурий настрій знедолених, обдурених людей, котрі не мають жодних реальних перспектив. У такий спосіб постає ще один тип декораційного рішення – динамічна декорація. Проекція постійно в русі, жодної статичності – суцільна динаміка. Дощ іде безперервно, так само тягнеться промова депутата. Потім динаміка проекційних зображень знайде розвиток у гіпертрофованому відеоогляді заводу, що опиниться в центрі драматургічного конфлікту, у геометричних зображеннях – утілення хворого або п'яного марення; безкінечних фарах автомобілів... Світлова проекція повинна містити максимальне світлове навантаження: «Сонячне або місячне світло саме по собі нас не цікавить, для нас є цікавою лише елементарна форма душевного переживання» [101, с. 87] – влучно характеризують це явище Д. Ісмагілов й Е. Древальова. Контрастні перепади колориту, інтенсивності освітлення, елементів бутафорії демонструють зміни настрою персонажів, їхнього стану. Абсурдність і нестабільність ситуації, що виникла в суспільстві, передають елементи пластики, театру тіней, пісочна анімація. Застосування чималої кількості специфічних ефектів, таких, як дощ, задимлення, проекції, ілюструють певні мізансцени. Багато сценографічних рішень у межах однієї вистави іноді викликають відчуття дисонансу, перебільшення. Однак сумбурність і хаотичність сценічного потрактування сюжету виявляють кращі

сторони оформлення [245, с. 12]. Окрім іншого, в роботі задіяно ще один сценографічний хід: на сцені лежать дві великі напівпрозорі пластикові площини, на яких сидять Квітка та її приятель по інтернет-переписці. Площини знизу підсвічені, це справляє враження сидіння персонажів на плазмових екранах – ніби унаочнена фраза «сидить в Інтернеті». Метафоричний елемент декорації пропонує специфічний асоціативний ряд: самотність особистості в соціумі спонукає до пошуку спілкування в мережі Інтернет; невідомий співбесідник для обох персонажів стає своєрідним «світлим променем», орієнтиром, навіть життєвим стержнем. Упродовж дії вистави на сцену постійно виводять різні проєкції, здебільшого – це геометризовані зображення. Проте є цілком визначені предмети й пейзажі: дощ, труби заводу, морські пейзажі. Кінцівка вистави подана у вигляді відеотрансляції з вуличної камери: на екран проєкціують сцену вбивства Квіткою Магара.

Окремої уваги заслуговує творчість іноземних митців, які здійснюють постановки на сценах українських театрів. Завдяки інтернаціональній співпраці український театр урізноманітнюється, залучаються нові принципи режисерської роботи та художнього мислення. Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка провадить політику залучення іноземних режисерів та художників-постановників, тому варто розглянути спектаклі, здійснені на його сцені.

Зокрема, вистава «Кавказьке крейдяне коло» (2008) за твором Б. Брехта (режисер-постановник – Л. Зайкаускас (Литва), сценограф – М. Місюкова (Російська Федерація)), – цікавий зразок використання і реальних статичних ілюстративних та метафоричних декорацій, і уявних, оповідних елементів. Частина декорації статична, вона відтворює стіну замку або ж огорожу двору, у неї вмонтовані рухомі ворота. Коли ворота закриті, здається, що їх немає, що на сцені суцільна стіна. До стіни прибудовані невеличкі приміщення, які використовують як комірчини, схованки тощо. Актори рухаються як по самій сцені, так і по верхній площині декорації, куди ведуть сходишки, де



облаштовано своєрідний балкон. Періодично актори використовують велике бірюзове полотно, яке то просто слугує тлом для любовної бесіди між Груше і Симоном, то «весільним вбранням» Груше – ганебним полотном, у яке загортають нібито безчесну дівчину. Велика кількість дрібного начиння додає у виставу побутовості. Яскраві перепади освітлення створюють враження швидких змін доби, пори року, настроїв героїв. У деяких епізодах актори використовують простір глядацького залу, особливо вигідно це для демонстрації далекого та складного шляху Груше, спочатку – до брата, потім – до суду. Посилюють стан природи різні сценічні ефекти – штучні сніг, дощ та вітер. У сценах війни та пожежі палацу використаний штучний дим. Виставу коментує ведучий, на сцені постійно перебуває оркестр, який супроводжує дійство грузинськими народними мелодіями або емоційними звуками. Саме елемент словесної декорації робить спектакль цікавим і непересічним, пояснює значення тих чи інших мізансцен, оживлює сценографічне оформлення. Наявність ведучого – чи то персонажа, чи то стороннього – досить поширений для сучасного українського театротворчого процесу елемент. Наприклад, ведучий коментує виставу «Скляний звіринець» (2013) Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, виставу «Наше містечко» (2014) Київського академічного театру на Липках. Повертаючись до вистави «Кавказьке крейдяне коло», доходимо висновку, що в даному випадку значна увага однаково надана як візуальним, так й оповідним складовим.

Інша вистава цього ж театру – «Цар Едіп» (2007) за твором Софокла у сценічній редакції Р. Стуруа, – також здійснена іноземними представниками театрального мистецтва. Режисер вистави – П. Єльченко, художник-постановник – М. Швелідзе. Вона є цікавим зразком поєднання натуралістичного і метафоризованого середовища. Розглядаючи особливості постановки, необхідно проаналізувати її ідейно-філософський зміст. «Цар Едіп» – п'єса для всіх часів і народів. На сучасному етапі вона особливо цікава, адже в ній ідеться про державну людину, на яку спрямовані сили лихої

долі. І ми не можемо зрозуміти чому: чи винна вона сама, чи її предки, чи боги? «Я взагалі вважаю, що пекло існує не лише на тому світі, але й в нашому реальному житті. І якщо ми колись припустилися помилок, то пекло повернеться до нас наприкінці нашого життя» – так охарактеризував постановку Р. Стурюа [219]. Вистава значно осучаснена, у ній задіяна новітня техніка й модерні костюми. Глядачі споглядають класичний сюжет, спроектований на сьогодні, адже проблема, описана Софоклом, така ж вічна, як і проблеми у творах В. Шекспіра. Декорацію становлять окремі елементи, що з'являються на сцені в міру необхідності. Трон, який посів Едіп, знищивши Сфінкса, встановлено ліворуч сцени, і шанований цар сидить на ньому в оточенні своїх підданих. Фіви потерпають від чуми, і піддані царя мають жалюгідний вигляд, ніби натовп волоцюг: потерті костюми, як у типових бомжів, різноманітні аксесуари, деякі ще із часів другої світової війни. Цим антуражем підкреслено занепад колись могутнього міста-держави (недарма ж акторами постійно нагнітається атмосфера очікування страшної розплати за давні гріхи). Оракул прибуває на старому позашляховику, (встановленому на обертальному колі). Окрім цих основних частин декорації, на сцені виникають дрібні елементи, такі, як свічки та інші предмети домашнього вжитку – актори їх виносять з-за куліс та встановлюють на сцені. Костюми Едіпа та членів його родини вирізняються від вбрання загального натовпу: цар убраний у світло-охристий костюм, що нагадує довоєнні костюми велосипедистів; його мати і дружина – у просторій білій сукні з легкої летючої тканини, у подібну сукню одягнена і їхня донька. У контексті даного прикладу стверджуємо, що прийом осучаснення може переносити дію драматичного твору не лише в певну добу, але й у позачасове середовище, утілюючи, таким чином, принцип еkleктизації.

Повертаючись до вітчизняних постановників, заостримо увагу на спектаклях інших великих театрів, у яких яскраво виражена тенденція поєднання натуралістичних і метафоричних сценографічних принципів.

Цікаві метафоризовані рішення із застосуванням натуралістичних модулів демонструють постановки Київського академічного Молодого театру, де також задіюють різноманітні за стилістикою та прийомами оформлення сценографічні ходи. На відміну від Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, на сцені якого часто ставлять вистави з натуралістичною і метафоричною сценографією, Київський академічний молодий театр здебільшого презентує саме метафоризовані рішення, натомість натуралістичні залишаються поодинокими. Вони часто супроводжені активним використанням символічних елементів.

Зокрема, варто розглянути виставу «*la bestia e la virtu* (звір і добродіє)

» (2013) у постановці Т. Криворученко, яка поєднує традиційні бутафорські реалістичні декорації та специфічну конструктивну побудову ігрового простору. Жанр визначено як «Італійський анекдот про жіночу вірність» авторства Л. Піранделло, переклад В. Чайковського. Автор сценографії – Віктор Баріба. Декорація має вигляд розставлених у чіткій симетрії віконних та дверних рам зі старовинними дерев'яними жалюзі. Композиційним центром сценобудови є центральне вікно, над яким висить рельєфне зображення Богоматері з Немовлям. Під ним натягнута мотузка з таранкою. На фоні блакитного задника рухається макетик пароплава – за сюжетом, у приморському містечку дружина капітана зраджує чоловіка з професором, який навчає її сина. Вагітність стає помітною, а законний чоловік не бажає виконувати подружній обов'язок, тим самим не даючи можливості видати себе законним батьком дитини. Кораблик, що наближається, несе водночас острах і надію: адже капітан, який має родину на стороні, у Неаполі, зневажає свою дружину, а його гнів, через її зраду, буде руйнівним; водночас професор прагне використати його повернення для «легалізації» своєї дитини. Загальна композиція сценічного простору нагадує виставу «Гоголь-моголь з двох яєць» – дугоподібно розставлені двері й вікна, які мають таке ж функціональне навантаження. Друга дія переносить глядачів до будинку Перелла: усі ставні відкриті, утворений ними малюнок нагадує типову

італійську мансарду. Згори звисає гірлянда з прапорцями різних країн, посередині – накритий стіл, за яким проходитиме бенкет. Завершення вистави оптимістичне: згідно змови, сеньйора Перелла мала поставити вазон із квітами на підвіконня, не побачивши його, професор мало не зізнався капітану в зраді з його дружиною. Однак зі спальні виходить прекрасна, квітуча сеньйора з вазоном, який має намір поставити на підвіконня. Кактус у вазоні має фалічну форму, що наглядно ілюструє ситуацію. Потім у її руках з'являється ще один вазон... І ще... Зрештою, на підвіконнях стало п'ять вазонів, відтак остаточно зрозуміло, що їхній план спрацював, і дитина народиться в законному шлюбі.

Ще в одній виставі цього ж театру – «Загадкові варіації» (2013) Е.-Е. Шмітта яскраво продемонстровано поєднання реалізму та метафори, що втілили характерну образність драматургічної проблематики. Режисер-постановник – А. Білоус, сценографія – В. Карашевського, художник по костюмах – Б. Орлов. Жанр визначений як «дуель». Цей приклад також розкриває особливості «пасивного» застосування проекції – мова йде про проекційні зображення, які не вносять жодних потужних корективів у загальне сценографічне оформлення, лише пасивно доповнюють композицію. Такий прийом застосовують рідко, адже зображення здебільшого покликане певним чином ілюструвати дію, а не лише виступати візуально-світловим ефектом. Однак таке оформлення вможливорює розглянути поодинокі, індивідуальні сценографію, окремий елемент якої майже не має аналогів. Перед початком вистави декорації відкриті. Над сценою, під кутом майже 45 градусів, висять шість однакових білих екранів, розміщених попарно в три ряди. На них спроектовано зображення води з невеликими хвилями. На передньому плані сцени – довгий невисокий стіл, накритий білою скатертиною. Білими чохлами накрито всі меблі. Праворуч – великий білий глобус, усередині якого ховаються пляшки з алкогольними напоями. Початок вистави: світло стає яскравим, проекційні зображення зникають. Коротка мізансцена, в основу якої покладено гру тіньових силуетів на білому заднику: актори в смішних хутряних і зшитих з окремих клаптів пальто вибігають на сцену. Абель Знорко

– епатажний письменник, який нещодавно опублікував книгу «Невисловлена любов». У нього крутий характер. Він зазвичай стріляє в усіх, хто з'являється на його острові без попередження. Ерік Ларсен – журналіст провінційної газетки, прийшов взяти в нього інтерв'ю. Основою для книги стало листування. Тепер жалюзі нагадують величезні гіпертрофовані чи то конверти, чи то звичайні білі аркуші паперу. Через переписку розкривається найбільша глибина пристрасті, повнота бажання. Листи не дають зів'янути пристрасті – відстань посилює бажання. Перепади освітлення доповнюють загальну картину сценобудови: кульмінаційний епізод піднесення, що супроводжує відкриття Абея, ілюструють яскраві спалахи, й рух жалюзі-екранів. Здається, ніби вони виконують своєрідний танок. Завдяки поєднанню ілюстративних і метафоричних елементів досягається візуальна цілісність постановки – усі її складові підтримують одна одну, глядач спостерігає то побутове життя героїв, то їхній внутрішній світ, поданий за допомогою жалюзі-листів.

Цікавим зразком сучасного натуралістично-метафоричного оформлення є ще одна вистава Молодого театру – «Янгольська комедія» (2013), за мотивами п'єси «Фердінандо» А. Ручелло. Жанр вистави визначено, як іронічне фентезі з антрактом. Сценографію сформовано завдяки поєднанню метафоричних предметів з гіпертрофованими реалістичними. Режисер і автор пластичного рішення – Л. Сомов, сценографія і костюми – Б. Орлов, балетмейстер – А. Баглай. Сценічне оформлення вибудовано на асоціативних образних конструкціях, які легко рухаються і трансформуються на очах у глядачів. На початку вистави посередині сцени встановлене велике нахилене ліжко, на якому лежить хвора – Донна Клотільда. З двох боків установлені величезні гіпертрофовані трони з рухомими елементами, на одному з них куняє Донна Джезуальдо. Відразу за ліжком розміщені дві вигнуті конструкції, на яких натягнуті брудні, пописані полотна – вони відмежовують передній план, візуально наближають дію до глядачів. Конструкції з полотнами нагадують основний модуль декорації до вистави «Фредерік, або Бульвар злочинів» театру ім. І. Франка. Вони так само формують усередині

коло, у якому сконцентрована дія. У другій картині «стіни» розсуваються, відкриваючи інтер'єр старого замку баронеси: углибині сцени стоїть вертикальна площинна конструкція із жерсті, у якій прорізане стилізоване дерево. Найімовірніше, – це дерево роду баронеси – колись могутнє, тверде, мов метал, але тепер покрите іржею, як власне, і рід. Брудні полотна, іржа, тьмяне освітлення формують сценографічну атмосферу для містичної, фантастичної історії, що постала з ненависті та обману і поступово прямує до свого трагічного завершення. Раптове пожвавлення сценічної дії дає сподівання на щасливий фінал: Клотільда отримує листа, який сповіщає, що вона стала опікуном юнака – сина свого родича. Дитина стане загальним улюбленцем, супроводжуватиме їх у соборі на заздрість міщанам та духовенству... Однак дитина – не дитина: це зрілий юнак Фердинанд, який викликає в обох сестер сексуальний потяг. Його появу супроводжує кордебалет напівоголених молодиків, які переставляють меблі, розсовують конструкції з полотнами. Тепер відкрито більшу частину сцени: вигнуті стіни оточують великий зал, посередині якого встановлене ложе баронеси, дерево вглибині стає вищим, – адже тепер є надія на продовження роду. Проте разом з ангелоподібним юнаком у світлому костюмі на сцені з'являється його альтернативний образ демона – юнак у сексуальному темно-сірому шкіряному вбранні з відкритим торсом, який то пасивно спостерігає за вчинками персонажів, то активно втручається в дію, спокушаючи обох кузин і старого Дона Каталіно. Донна Клотільда, отримавши молодого коханця, раптово видужує, у її спальні відбувається перестановка: конструкцію ліжка встановлюють на ребро, утворюючи, таким чином, своєрідний постамент. Її костюм також змінюється: замість безформенної сорочки хворої тепер на ній спокуслива сукня з великими розрізами та панчохи; вона втягується в шалений, пристрасний танок з Фердинандом-демоном і його підтанцьовкою, у той час як Фердинанд-ангел незворушно стоїть на постаменті з мечем у руках, ніби страж людських вад. Сповнені ревнощами один до одного, Клотільда, Джезуальдо і Каталіно обмінюються взаємними звинуваченнями, що показано

специфічними конструкціями тронів. Обожнюваний усіма Фердинанд нацьковує їх один на одного, вивідуючи родинні таємниці та ділячись ними зі своїми коханками і коханцем. Він розбурхує зміїне кубло, набуваючи подобу то ангела, то демона, залежно від того, кого хоче бачити поруч із собою певний персонаж. Змова сестер відбувається за закритими конструкціями, що приховують інтер'єр зали. Тепер вони вбрані в нібито розкішні, але шаржовані костюми, шви яких вивернуті назовні. Вони вирішують убити Каталіно, бо він знає про історію з коштовностями. Розсуваючи конструкції, жінки заходять до зали, де і відбувається розправа. Кузини змушують священника прийняти отруту, однак зрозуміло, що це їх не врятує. Фердинанд, який, за сюжетом, насправді, не Фердинанд, прибув до них не просто так: він уособлює могутню силу долі, яка має покарати їх за гріхи і злочини. Кара не забарилася: Фердинанд-ангел виносить скриньку зі злощасними коштовностями, але там лише пил – матеріальні скарби перетворилися на попіл, а духовні вони вже давно втратили. На постаменті, установленому навпроти родинного дерева, ангел і демон Фердинанда утворюють своєрідну скульптуру – ангел тримає меч, демон – сурму. Тепер сцена залита похмурим червоно-жовтим світлом, у якому особливо чітко прочитуються брудні плями та написи на полотнах. На прикладі цієї вистави доходимо висновку, що застосування змістовно потужних сценографічних модулів (у даному випадку – полотен) потребує доповнення не менш значними декоративно-дієвими елементами (у даному випадку – ложе-подіум, трони). У цьому спектаклі переважає метафорична концепція, а натуралістично-ілюстративні деталі її вдало доповнюють.

Цікаві зразки декораційного оформлення, яке поєднує не лише натуралістичні й метафоричні принципи в межах однієї тенденції, але й конструктивні та проєкційні елементи являють собою вистави Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра. Постановки, здійснювані на великій і малій сценах, формують специфічні візуальні середовища, які акцентують увагу на філософсько-емоційному підтексті вистави.

Варто розглянути виставу «Чого хочуть жінки?» (2014) цього театру, у якій проаналізовані міжстатеві взаємини. Жанр вистави позначений як «комедія про силу слабкої статі». Режисер – А. Білоус, художник – О. Луньов. В основі режисерської концепції та сценографічного рішення – поєднання різних жіночих характерів, віднайдення архетипів особистостей, здатних змінити всталений порядок. Визначення жанру демонструє також вплив трансформацій представниць жіночої статі на чоловіків, тому декораційне оформлення втілює своєрідний асоціативний архетип епохи боротьби жінок за свої права. Декораційними конструкціями сформовано прямокутник ігрового простору на сцені. в глибині сцени стоїть високий дво ярусний корабель, що нагадує одночасно і «Титанік», і знаменитий крейсер «Аврора». Під кораблем – розсувні ворота, за якими видніється бутафорська позолочена скульптура, що зображає оголену жінку. Краї сцени закрито статичними стінками зі встановленими в них функціональними дверима. Сюжет п'єси скомпільовано з кількох творів відомого античного автора Арістофана, який описував одвічне протистояння чоловічої і жіночої статі. Однак постає питання: «Чи справді це протистояння або ж це такий же споконвічний пошук гармонії, любові, взаєморозуміння і взаємоповаги?» Костюми жінок стилізовані під античність, але виконані із сучасних матеріалів (гіпюр, обробка мереживом). Зверху вони одягнуті в чоловічі вбрання, стилізовані під період Жовтневої революції, «позичені» у чоловіків. Тут простежується асоціація уявної жіночої революції часів Арістофана з реальною жіночою емансипацією ХХ ст., каталізатором якої і стала революція в царській Росії. Вони хочуть рівноправ'я не тільки заради самого рівноправ'я, а задля можливості реально впливати на події в Елладі (давня війна Афін і Спарти знекровила обидва міста, тому жінки Афін, не бажаючи віддавати на смерть чоловіків, братів і синів, прагнуть припинити її). Їх «мітинг» відбувається навколо скульптури, яку вивозять на передній план, жінки піднімаються на неї, немов на трибуну. Там же вони виголошують урочисті клятви, ніби на вівтарі: вони залишають мужів і замкнуться в Акрополі, вони залишають чоловіків без доступу до свого тіла, і без



необхідних для ведення війни фінансів. Захоплюючи Акрополь, де зберігається скарбниця Афін, жінки піднімаються на палубу корабля, замикають ворота внизу. Протиставлення жіночих образів показано через костюми: їх лідер – Праксагора – одягнена в чоловічий костюм, інші – в ошатних гіпюрових сукнях. Вони вже самі не раді своєму бойкоту – бажання беруть своє. Однак усвідомлення того, що вони можуть, нарешті, припинити війну, – надає їм сил. Наведений приклад демонструє величезний вплив архетипів на загальне сприйняття вистави. Потрібні образи героїв і декораційне оформлення передають зміст постановки, утілюють закладену проблематику.

У межах наведеної тенденції розглянемо постановки на малих сценах. Обмежений простір висуває свої вимоги і до режисерського рішення, і до роботи художника. Для постановок на малій сцені підбирається специфічний репертуар. Характерним є звернення до сюжетів зі світової класики, але за основу, усе-таки, взято сучасну драматургію. Класичні сюжети осучаснюють, виокремлюють певні лінії проблематики, певні персонажі, акцентують увагу на їхньому баченні тих чи інших ситуацій і переживань. Звернення до сучасної драматургії дає режисерам і художникам-постановникам можливість привернути увагу до безпосередньо сьогоденних проблем, запропонувати можливі шляхи їх вирішення. Взаємодія акторів із глядачами на малій сцені або під час перформативного дійства набуває особливого співпереживання: безпосередня близькість сцени та глядацького залу, відсутність межі ігрового простору як такої, комунікативні зв'язки між акторами і глядачами, використання акторами глядацького простору. Сучасні постановки часто передбачають наявність живого спілкування з глядачами та інтегрованість ігрової площини в межі повсякденного світу. Завдяки цьому емоційне тло вистави сприймається найгостріше – будь-які емоційні переживання передаються від персонажа глядачеві значно сильніше, аніж на великій сцені.

Розпочнемо огляд вистав на малій сцені зі спектаклю, у якому, незважаючи на обмежений простір ігрової площини, задіює принцип

монументальності – масштабне проекційне тло, численні декоративно-ігрові декораційні елементи мають свою послідовність розміщення. Постановка «Две дамочки в сторону севера» (2013) П. Нота на малій сцені Театру на лівому березі Дніпра вирізняється, окрім монументальної композиції суворим колоритом. Режисер-постановник та автор костюмів – Т. Трунова, художник-сценограф – О. Луньов. Основний задум постановки – рутинна людського життя, яку найчастіше осмислюють лише в зрілому віці. Проблема введена за межі певного середовища, вона позбавлена віку і статі – ролі двох немолодих жінок грають чоловіки середнього віку. Композиція чітко і конструктивно вибудована: геометрично розставлені меблі – крісла, стільці, столик, двоярусна етажерка, кілька приступок. Колорит сценобудови обмежений трьома кольорами – чорним, білим та червоним. Яскрава червона доріжка відокремлює простір переднього плану від заднього. Задник сцени двокольоровий: знизу – чорна смуга, зверху – біла. Допоміжна техніка відкрита, вона є своєрідним декораційним елементом. На білу смугу проекційовано чорно-біле зображення вікон купе: дія відбувається в електропотязі. Коротка мізансцена, у якій герої втікають від поліції і, зрештою, таки потрапляють до відділення, анонсує подальший сюжет. Поступово стає зрозумілим, за що вони опинилися в поліції – через викрадення автобуса і спричинені численні аварії. На екрані – зображення перелітних птахів. Спогади героїнь поглиблюються – з'являється проекція чайної церемонії, актори зникають за кулісами. Потім вони проходять через глядацький зал, обговорюючи хворобу своєї матері та похід у театр. Використання акторами глядацького простору посилює комунікативні зв'язки і нівелює межу гри. Комічні фрази оживлюють психологічно важкий сюжет: дві літні дами виконують останню волю своєї матері, з якою прожили все життя – поховати урну з її прахом в могилі свого батька, який помер багато років тому. На екран виводять сцени з лікарні – відеозаписи інтер'єрів, зображення пацієнтів та медперсоналу. У чорно-білий запис додано яскраво-червоний колір. Символічний ряд наступних записів досить специфічний:

коли сестри обговорюють смерть матері, з'являється конвеєр із хлібом, що згодом змінюється конвеєром з курчатами. Частину курчат скидають на окрему доріжку. Можливо, це асоціюється з героїнями – життя пройшло повз них, вони, як ці курчата, були викинуті із загального потоку, проживши разом з матір'ю у своєму, власному, світі. Сцена у крематорії – екран заливає червоний колір. На візочку виїжджає сірий порошок – прах матері. Тепер вони вирушають на північ, до Ам'єна. Деякі мізансцени супроводжені субтитрами, які пояснюють епізоди або завершують обірвані фрази. Мандрівка в Ам'єн не проста. Спочатку вони їдуть на потязі, але потім викрадають автобус – на ньому значно зручніше шукати цвинтар. Автобус формують ряди сидінь та широкі крісла. Пластика і музика підтримують відчуття руху. На екрані проносяться похмурі чорно-білі хмари – атмосфера класичного фільму жахів. Однак нічого страшного на кладовищах не відбувається. Нарешті, після довгих поневірянь цвинтарями, вони знаходять потрібний. Тут поховано їхнього батька. Його могила – макет, на якому встановлено три деревця, ті самі буки, які сестри пам'ятають з дитинства. На цей макет героїні висипають сіре конфетти – прах матері. Повертаючись додому на викраденому шестидесятимісному автобусі, сестри з'їжджають із траси і виснуть над прірвою. Цю сцену передано завдяки високим приступкам, на яких баланують актори. Один хибний рух – і вони загинуть. На екрані проносяться проекції картин з їхніх життів. Усі джерела освітлення згасають, залишається тільки блиск дзеркальної кулі. Безкінечні зорі, що блукають сценою та простором глядацької зали, є втіленням людських життів, які так само проходять у пільмі незнання і постійного пошуку своїх орбіт – свого місця в безмежному Всесвіті. Їх рятує поліція, що, нарешті, вистежила вкрадений автобус. Таким чином, фінал замикається із зав'язкою, усі пропущені моменти стають зрозумілі. Розглянута постановка є свідченням того, що на малій сцені принцип камерного оформлення іноді може нівелюватися, натомість приходить на допомогу монументальна композиція. Якщо таке рішення зумовлене режисерським ходом і виправдане розвитком дії, воно приводить до

появи візуально цікавого, змістовно насиченого й потужного образу. Проте необхідно зважати і на особливості розташування глядацького простору – таке розміщення може виникати дисонанс сприйняття: якщо на малій сцені глядачі перебувають у безпосередній близькості до акторів, варто уникати надмірної монументальності, оскільки вона вимагає дистанційного споглядання.

Наступні приклади становлять типові камерні постановки, у яких задіяне камерне трактування ігрового середовища. Поєднання натуралістичних і метафоричних складових формує особливу атмосферу, яка на малій сцені набуває певного змістовного загострення.

Серед вистав, де відсутнє розмежування ігрового майданчика та глядацького залу, варто згадати виставу Київської академічної майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» «Будинок на кордоні» (2014) режисера-постановника та автора сценографії А. Романова. Драматургічна основа С. Мрожека осучаснена й адаптована до українських реалій. Глядачі споглядають дію з протилежних сторін від ігрового майданчика. За сюжетом, будинок пересічної середньостатистичної родини стає полем дипломатичних інтриг, а потім – полем бою. Причина – його географічне положення: саме через нього, рішенням керівництва двох держав, прокладено державний кордон. Театральний критик С. Стойко так охарактеризував осучаснення поданої проблематики: «За Мрожеком, так почався розділ Польщі напередодні Другої світової війни. За Романовим, так почалась “Кримська весна”» [213]. Постановники проводять паралель із теперішнім політично-військовим конфліктом між Російською Федерацією та Україною – будинок стоїть на межі підвладної Україні території та анексованого Криму. Усі військові й чиновничі персонажі втілюють образи реальних постатей. Актори весь час задіюють глядачів, утягуючи їх у конфлікт: обшук особистих речей, розпитування про політичні погляди, приведення їх як свідків при допиті персонажів. Сценічне оформлення обмежене великим подіумом посередині, який трансформується то на стіл, то на ліжко, то на дві окремі барикади. Одним з найзнаковіших елементів оформлення цієї вистави є строката обмежувальна стрічка, яку

актори спочатку натягують у межах ігрової площини, а потім поступово заплутують у неї і глядачів, даючи, таким чином, зрозуміти, що ніхто не може залишатися осторонь воєнних трагедій. На прикладі цієї вистави простежуємо цікавий прийом розміщення глядацького простору відносно ігрового майданчика, адже споглядання дії з протилежних сторін завжди призводить до появи своєрідного протиставлення не лише антагоністичних персонажів, але й глядачів. У даному випадку глядачам було запропоновано стати повноправними учасниками спочатку дипломатичного, а потім і військового конфлікту. Можна стверджувати, що саме тут найбільш чітко виступає прийом акторсько-глядацької комунікації, адже без певної реакції глядачів на події у виставі розвиток дії майже неможливий. На відміну від інших постановок, які часто пасивно привертають глядачів (звертаючись до глядацького залу, персонаж не чекає відповіді, а продовжує гру відповідно до своєї ролі), в аналізованій виставі глядачі виконують активну, а в певних мізансценах навіть головну роль.

Наступний приклад камерної постановки – вистава «Корабель зіштовхнувся з айсбергом» (2013) Центру мистецтв Новий український театр, створена за п'єсою «Раптом минулого літа» Т. Вільямса. Режисер-постановник і сценограф – В. Кіно. Особливість режисерсько-художнього рішення виявлена в потрактуванні образу місіс Вінебл у вигляді духовного канібала. Сюжет п'єси підіймає питання канібалізму в межах сучасного цивілізованого світу, розкриває зіткнення вад і чеснот. Натомість у виставі наголошено саме на психологічному, духовному канібалізмі, основним метафоричним образом якого є павук. Сценографія перед початком вистави відкрита: вибілені декорації та ультрафіолетова підсвітка відразу занурюють глядачів у атмосферу якоїсь ірреальності, фантастичності, абсурдності. Посередині сцени встановлена садова решітка, з двох боків від якої підвішені штори і ще кілька решіток. Усе довкола немов заповилене, закутане павутинням. На центральну решітку і стінку за нею виведено зображення квітки, що розквітає. За сюжетом, дія розпочинається в «Саду Себастьяна», де місіс Вінебл показує

колекцію рослин свого сина доктору Цукровичу. Авторитетна дама не терпить жодних заперечень. Вона здатна здолати будь-який опір, знищивши опонента психологічно. Оповивши всіх довкола атмосферою залежності, ніби павутинням, вона смикає за ниточки своїх «маріонеток», коли і як їй заманеться. За її бажанням усе довкола починає оживати – додаткові джерела освітлення виривають потойбічні вибілені декорації в реальний світ. Живі люди вриваються в це завмерле царство, розбурхують його. Персонажі блукають сценою – то зіштовхуючись, то не помічаючи один одного. За шторою праворуч, – розміщений годинник, який переводить Фоксхілл. У цій виставі роль управляючого маєтком потрактовано як чоловічу – замість міс Фоксхілл у п'єсі з'являється містер Фоксхілл, зовнішність якого доведена до гротеску великою чорною пов'язкою на оці. Угорі підвішене значного розміру світле пухнасте покривало, за яким приховані дрібні лампочки. Воно нагадує мох, яким поросла вся стеля зимового саду без господаря, проте, це радше, павутиння, у якому причаїлися кошмари минулого. Обгортки з такого ж матеріалу надіті на книжки і щоденники Себастьяна. Серед решіток, мов по лабіринту, пересуваються місіс Холлі і Джордж – вони то бажають зустрічі з місіс Вінебл, то навпаки, ховаються від неї. Проекції змінюються, коли доктор Цукрович дізнається історію про спостереження Себастьяна за черепахами: тепер картинка розквіту змінюється нападом стерв'ятників на черепашок та їх пожиранням. Атмосфера трансформується завдяки перепадам освітлення: сцена залита мутно-червоними променями, при цьому зберігається ультрафіолетова підсвітка. Решітки нагадують страхітливі скелети, які виринають з п'тьми, ніби привиди на тлі заходу сонця. Крізь покривало на стелі світяться гірлянди лампочок, які також нагадують кістяк. Прибуття Кетрін провокує кілька внутрішніх конфліктів персонажів – вони змушені переглянути своє сприйняття світу. У цьому полягає ще один елемент гротеску ситуації: дівчина, офіційно визнана божевільною, міркує набагато тверезіше, аніж її нібито здорові родичі. Вона занадто здорова, щоб їх ненавидіти: «корабель зіштовхнувся з айсбергом, всі тонуть, але як можна

ненавидіти ближнього, який теж тоне». Саме з тонучим «Титаніком» асоціюється ця родина: сильна, ніби моноліт, місіс Вінебл підкошена втратою сина, хвора та знеможена; залежні від неї родичі «тонуть» разом з нею, лише Кетрін зберігає адекватне усвідомлення дійсності. Вона чітко пам'ятає жах, що супроводжував смерть Себастьяна, його не викоренили жодні ліки. Лікар постає перед Кетрін на тлі проекції виверження вулкана: він може стати її як рятівником, так і вбивцею. Він убраний у біле, так само, як Себастьян. Саме так доктор Цукрович сподівається розбудити спогади Кетрін та змусити місіс Вінебл визнати їх, усвідомити їх реальність та примиритися з ними. Розповідь дівчини супроводжують проекції абстрагованого поглинання, що втілюють пожирання злидарями тіла Себастьяна. Матір категорично відмовляється визнати розповідь племінниці, але доктор вірить у неї. Сцена потопає в пітьмі, лише викривлений «скелет» з лампочок височить над сценою, ніби величезний хижий павук. Злидарі – це метафора її власних вад, переданих сину; цілком можна вважати, що вона сама «пожерла» його особистість, підштовхнувши до загибелі. Своєрідність трактування сюжету вможливила створення цікавого, емоційно насиченого спектаклю, у якому, мов нитки павутиння, переплетені людські долі. Сценографічне рішення відтворило основні образи, посилило увагу до певних кульмінаційних поворотів сюжету.

Наведені приклади демонструють розмаїття художніх рішень у межах однієї тенденції, найпопулярнішої в Україні на межі ХХ–ХХІ ст. Часткову метафоризацію декорацій на тлі загального ілюстративного рішення сценографи використовують для оформлення спектаклів різноманітного репертуару на сценах різних типів. Порівнюючи ступінь застосування знакових, образних елементів різних вистав, можна визначити основні параметри використання метафоричних модулів. Велика кількість символіки зосереджена і в оформленні конструктивних дієвих елементів, однак серед багатьох вистав додаткові модульні деталі відділені від загальних декорацій. Зокрема, варто зауважити, що у виставах великої сцени місцем зосередження метафоричних модулів часто є верхня площина сцени, яка для акторської гри

безпосередньо не задіяна, проте концентрує значну увагу глядачів з огляду на розміщення в просторі. Узагальнюючи вищенаведений опис вистав, ми стверджуємо, що метафоризація окремих елементів декорацій, або ж задіювання символічних деталей на тлі загального натуралістично-ілюстративного рішення посилюють зміст акцентованої постановниками проблематики, спрямовують візуальне сприйняття постановки в певному напрямку.



### 3. 3. Метафоризація сценічного простору

Починаючи огляд наступної тенденції, варто звернути увагу на значущість режисерського осмислення драматургічної проблематики, відповідно до якого формується загальна концепція сценографічного оформлення. Вистави, у яких оформлення ґрунтовано виключно на метафоричних модулях, набувають усе більшої популярності. Таку художню мову використовують здебільшого експериментальні театри, театри-студії та майстерні театрального мистецтва. Проте великі театри інколи звертаються до метафоричних рішень, якщо це продиктовано режисерським і художнім замислами. Пошук основного метафоричного сценічного модуля часто приводить художника до віднайдення асоціативно-візуального образу, що передає не драматургічну проблематику, а її філософсько-емоційний підтекст. Саме змістовне навантаження знаходить виявлення в більшості сценографічних рішень: характерне умовно-образне середовище допомагає втілити умовне середовище, обране та зумовлене режисером.

Систематизація матеріалу розділу здійснена за принципом розподілу вистав на драматичні та музичні, в межах яких додатково виокремлюються постановки на сценах різних масштабів – великій та камерній. Подібний розподіл вистав даної тенденції зумовлений особливостями потрактування ігрового середовища, і, на відміну від прикладів попереднього розділу, передбачає необхідність диференціювання. Окремо розглядаються вистави вуличного театру, оскільки займають особливе місце в сучасному театротворчому процесі.

Серед прикладів актуального метафоричного оформлення сценічного простору варто озвучити виставу «Небезпечні зв'язки» (2013) у постановці С. Маслобойщикова на сцені Національного Центру Театрального Мистецтва ім. Леся Курбаса. Сценографію та костюми розробив сам режисер, коментуючи своє бачення роману французького мораліста П. де Лакло: «У рамках спектаклю було розроблено творчий метод, що дозволяв розширювати арсенал театральної мови, якою живиться традиційний театр, але (унаслідок

своєї регламентно-адміністративної залежності) не може собі дозволити ось такий лабораторний пошук» [48]. Драматичні тексти розроблені на основі листів, які частково фігурують і у вигляді бутафорії. За основний сценографічний модуль обрано величезну напівздуту подушку, що закриває всю підлогу; у місцях найбільшого наповнення повітрям вона сягає метра висоти. Подушка доповнена ще кількома подушками стандартного розміру, хаотично розкиданими на передньому плані. Вигідно обіграні інтер'єрні особливості приміщення: розміщені вглибині сцени четверо дверей відкриваються по черзі, являючи кожного нового персонажа. Костюми значною мірою стилізовані під вбрання XVIII ст., але містять елементи крою та декору пізніших епох. Основною складовою жіночого костюма є корсет, кожен персонаж убраний у корсет певного крою, типового для різних періодів. Спідниці різноманітні, відповідають характерам героїнь: пишні або навпаки – звужені, укорочені. Чоловічі костюми також відповідають добі де Лакло, але спеціально мають вигляд неохайних. Колорит вистави світло-сірий, подушка та костюми персонажів нагадують хмари. Герої рухаються немов у хмарах, відчуття блукання небесами підтримується завдяки задимленню й перепадам освітлення. У виставі важливий акцент зроблено на композицію руху фігур сценічним простором: кожен персонаж має свою траєкторію – від дверей, з яких він виходить, до рельєфів подушки-хмари. Подушка видається окремим героєм, своєрідними живими небесами, які то пасивно споглядають земні турботи людей, то активно втручаються в їхні життя, формуючи на шляху перепони або ж навпаки, зводячи героїв разом. Персонажі ховають у неосяжній сірій хмарі листи, ховаються самі, ніби розчиняючись у тумані. Безліч листів, які пов'язують між собою мізансцени, насправді – це лише білі папірці, своєрідне втілення духовної порожнечі й відсутності будь-яких реальних почуттів між героями. Кульмінація вистави: віконт де Вальмон, відштовхуючи президентшу де Турвель, зводить довкола себе своєрідний мур з подушки, згортаючи її до купи. «Небесний замок», де він намагається усамітнитися з маркізою де Мертей, руйнується із загибеллю віконта на дуелі.

Його тіло поховане під «руїнами» – загорнуте в подушку, з якої він нещодавно стрибав, немов із хмари. Задимлення супроводжує і фінал: самотня маркіза сидить на підлозі, її краса нівельована через сльози, а густий сірий дим заглиблює фігуру в небуття, поєднуючи її з «могилою» Вальмона. Постановка є цікавим прикладом використання єдиного масштабного сценографічного модуля, що втілює основний режисерсько-сценографічний задум.

На сцені Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка кілька вистав побудовані на використанні суто метафоричних модулів. Зауважимо, що у великих театрах оформлення довколишньо-декораційного ігрового простору стало досить звичним явищем. Зокрема, підбір «одягу сцени» відповідно до оформлення сценографії – одна з найважливіших складових виставотворчого процесу. Найуніверсальнішим кольором вважають чорний, але він не завжди доречний і не завжди підкреслює драматургічну проблематику та відповідає рішенням художника-постановника.

Наприклад, у виставі «Сентиментальний круїз» (2008), за твором Т. Кандали, застосовано білий «одяг сцени» – увесь сценічний простір обтягнуто білими полотнами. Режисер-постановник – П. Сльченко, режисер – В. Нечепоренко, художник-постановник – В. Карашевський, художник по костюмах – Н. Рудюк. Вистава цікава жанровими й художньо-концептуальними переливами (витонченість лірики, карколомність детективного сюжету) і трансформацією сценічного оформлення, яке, не змінюючись кардинально, демонструє нове тло для кожного повороту сюжету. Ян – тяжко хворий магнат, «великий містифікатор», – як його називає дружина, купує яхту і запрошує близьких, можливо, в останній круїз у своєму житті. По тижню плавання починає зростати напруга. Родинні стосунки виявляються надто непростими. І все це мусить розплутувати священник. Дія вистави відбувається на яхті, і декорації відтворюють її простір. Згори звисають закріплені на штанкетах у спеціальному порядку полотна, які зображують вітрила; за рахунок розхитування штанкетів та використання вітрових установок «вітрила» рухаються, ніби справжні. Вони то ловлять

легкий бриз, то протистоять суворому вітру. Актори блукають серед них, розповідаючи свої історії, розхитуючись на штанкетах, немов на гойдалках. Костюми членів родини Яна – білі, ніби виявляють насмішку над їхніми вадами та неприємними секретами. Натомість костюм священика чорний, суворого прямого крою. На початку і наприкінці вистави виникає таємничий, невизначений простір, у якому перебуває священик: слабо освітлена біла площа, на якій вимальовуються різкі тіні, плине сіруватий дим, по якому блукає священик; засмучений загибеллю свого улюбленого пса, він чує голос, що наказує йому знайти і знищити зло. Потім, наприкінці вистави, коли він визначився з найбільшим злом – адже це він змусив родину скинути маски, це він витягнув назовні всю брехню і ненависть, яку вони так старанно приховували, – він наклав на себе руки і знову опинився в невизначеному просторі, де він з улюбленим псом разом. Цікавою режисерською знахідкою є задіяння живої тварини, яка чудово виконала епізодичну, однак таку важливу роль. Проаналізована вище вистава становить концептуальну протилежність вже розглянутого нами спектаклю «Небезпечні зв'язки», де використаний прийом конструктивного оформлення ігрового середовища, а основне композиційне навантаження зосереджене у верхньому просторі. На відміну від попереднього прикладу, у цій виставі декорації рухаються механічно, завдяки театральній машинерії, а не імпровізаційно, за рахунок акторських рухів.

Особливе місце в межах тенденції метафоризації займає ще одна вистава Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка «Щякунтала» (2008). Це індійська містерія на одну дію, оформлення якої стилізоване під індійське мистецтво. Режисер-постановник й автор музичного вирішення – А. Приходько, сценографія та костюми – М. Погребняк. Сценічна версія А. Приходька створена за мотивами «Магабгарати» і творів Калідаси. Її своєрідність полягає в значному залученні декоративних елементів. Можна сказати, що персонажі є частинами орнаментів, які рухаються, ніби зображення на тканинах під час руху. Також тут чітко виражене прагнення максимально наблизити дію до сакральної містерії, своєрідного індійського

мораліте. Пролог вистави починається з гри групи музикантів на традиційних індійських музичних інструментах. Коли світло поступово заливає сцену, на ній виявляються світло-тіньові орнаменти, що стають то яскравішими, то тьмянішими. Орнаментальне оформлення є основним сценографічним модулем вистави. Воно змінюється, трансформується протягом дії. Завдяки ефектам освітлення і сучасним проєкційним технологіям на кулісах та заднику з'являються флуоресцентні намальовані й проєкційовані орнаменти. Більшість із них замикаються в коло, нагадуючи мандали, але частина – безкінечні бігунки. Усі елементи вистави – не тільки сценографія, але й рухи акторів, музика, танцювальні номери, – стилізовані відповідно до індійської культури. Вони демонструють глядачам справжню індійську легенду, розіграну за всіма правилами індійського театру й кіно. Костюми повністю витримані в історичному стилі, однак з деякими доповненнями. Обличчя, руки та ноги акторів пофарбовані спеціальними фарбами, як це роблять актори індійських театрів. Ноги актриси, яка виконує роль Щякунтали, розмальовані хною. Велика кількість прикрас на акторах також відповідає індійській стилістиці. Задіяні і фантастичні об'ємні костюми, що зображають легендарних духів та чудовиськ. У деякі, наприклад, традиційні китайські дракони, одягнено кілька акторів, ще інші образи – істоти виготовлені з пап'є-маше і розмальовані індійськими орнаментами, їх встановлено на рухомому колі. Коло обертається, і ці істоти постають перед глядачами. У променях освітлення вони видаються живими, обігруються акторами. Задник сцени світиться зорями, які то спалахують яскравіше, то тьмяніють, їх відблиски плинуть по всьому простору сцени та по глядацькому залу. Глядацький зал актори використовують для ефектних підходів до сцени: цар у супроводі своєї охорони йде на полювання, Щякунтала веде до царя його сина... Усі окремі елементи вистави об'єднано в єдине гармонійне ціле, і глядачі бачать перед собою довершену старовинну історію. Дух індійської легенди підтримується всім – і сценографією, і музикою, і ароматами, якими сповнене повітря. На відміну від вже названої вистави «Баядерка» Національної опери України,

«Щякунтала» виявляє стилістично витриману історію, пронизану справжнім духом індійської легенди. Відсутність типізованих штампів декоративного оформлення і костюмів сформувало цікаву лінію сценографічного оформлення.

Наступний приклад – вистава «Соло-мія» (2005) цього ж театру – витриманий у метафоризовано-асоціативному стилі. Автор ідеї та режисер-постановник – О. Білозуб, сценографія – А. Александрович-Дочевський, художник по костюмах – Т. Соловйова. Вистава присвячена примадонні світової сцени – Соломії Крушельницькій. У постановці відсутні слова. Тут царина музики, вокалу та хореографії. На відміну від «Щякунтали», вистава має чітко визначений композиційний центр, усі складові належать до конструктивного напрямку. Геометричність, симетрія розміщення декоративних елементів робить сценічне середовище подібним до радіоприймача, з його численними механізмами та мікросхемами. Розпочинається вистава прослуховуванням записів у студії, де симетрично встановлені великі аудіопрогравачі. Дальній план сцени приховує велика напівпрозора діафрагма, яка то відкривається, то закривається, змінюючи, таким чином, сценічний простір. Діафрагма має каркасну основу, на яку натягнуто напівпрозору тканину. За рахунок цього вона дещо відкриває задній план, і створює ефект минулого–теперішнього–майбутнього. Усе, що відбувається на передньому плані, глядач сприймає, як реальність, а що за закритою діафрагмою – як спогади чи мрії. І тут діафрагма розкривається, відкриваючи простір глибини сцени, де встановлено ще одну невелику сцену, на якій Соломія виконує знамениті арії. Виставу супроводжує велика кількість балетних номерів; танцівниці виносять на сцену, а потім прибирають за куліси елементи декорацій. Так, на сцені з'являється образ старого Львова – невеличкі ресторанны столики з парасольками, з якого співачка вирушає до Європи. Її знаменита роль Чіо-Чіо-Сан, яку вона повернула глядачам після провалу, зробила її знаменитістю світового масштабу. Актриса одягає вбрання гейші і співає на другій сцені за відкритою діафрагмою, а потім діафрагма

частково закривається, і прекрасна гейша зникає в затемненні. Дуже важливий персонаж цієї вистави, що постійно супроводжує Соломію, – це її голос. На початку вистави актор, який виконує цю роль, опускається на штанкеті в студію, після чого актриса, прослуховуючи записи, перевтілюється в співачку. Голос то допомагає Соломії, то, навпаки, зраджує її, підштовхує до необачних учинків і розчарувань. Наприкінці вистави Соломія, яка виконує роль Чіо-Чіо-Сан, як і її героїня, робить харакірі. Вистава демонструє розвиток особистості, піднесення та руйнацію. Сценічне середовище, ніби механізм, поглинає постать актриси, не залишаючи нічого, окрім платівок із записами. Зауважимо, що акцентування уваги на порівняно невеликих, але надзвичайно змістовно насичених деталях, таких, як платівки, вносить елемент асоціативності, образного сприйняття кульмінаційних епізодів. Такий прийом частіше застосовують у виставах малої сцени, проте, як було згадано вище, досить часто концепції сценографічного оформлення взаємозапозичують принципи оформлення великої та малої сцен. Відтак ми доходимо висновку про відсутність чіткого розмежування прийомів оформлення камерного середовища і великої сцени.

Окремо розглянемо основні напрями сценографічного оформлення в межах однієї тенденції на прикладах постановок вистав за п'єсою «Гамлет» В. Шекспіра. Для цього згадаймо основні художні прийоми, застосовані постановниками для оформлення вистав за творами класика. Великий інтерес у режисерів, художників-постановників, акторів та глядачів завжди викликала п'єса «Гамлет»: численні варіанти її постановки насичені різноманітним потрактуванням образів персонажів і подачі сюжетної лінії, сценічного й музично-пластичного рішень. Ми акцентуємо увагу на трьох постановках вистави «Гамлет», які по-різному передають характеристики персонажів зокрема і сюжету загалом. Обраний постановниками хід може відобразити події п'єси під певним кутом зору, акцентувати увагу на окремих подіях або ж створити узагальнений образ вистави, відтворивши повністю події відповідно до авторського варіанта п'єси.

Огляд таких спектаклів розпочнемо виставою «Гамлет» (2007) Одеського академічного російського драматичного театру в постановці О. Литвина, сценічне оформлення розробив Б. Єнтін, костюми – О. Богданович. Постановка втілила гармонійну взаємодію конструктивних елементів і спецефектів, які супроводжують зміну картин. Режисерське вирішення підтримує задану автором сюжетну лінію злочин–помста; головний персонаж – Гамлет. Основу сценічного модуля становить громіздка кількаярусна малорухома конструкція, якою рухаються персонажі. Метафоричне порівняння абстрагованої конструкції з укріпленим датським замком уможливорює активно використовувати в повному обсязі освітлення та елементи розповідної декорації. Різкі або, навпаки, м'які зміни тональності й кольору освітлення то поглиблюють «замок» у вечірню пітьму, то виривають його в спекотний яскравий день, або ж огортають містичним ранковим туманом. Контражурні промені виокремлюють контури каркаса, посилюючи відчуття недобудови, сирості або ж, навпаки, занепаду і поступової руйнації замку. Ящики, з яких збудовано конструктивний поміст, а потім зводять окремі деталі замкової архітектури. Освітлювальну техніку встановлено на видноті, що доповнює загальну картину сценічного оформлення. Осучаснене рішення наближає середньовічну Данію до подій світових воєн ХХ ст.: важка економічна і політична ситуація загострюється через внутрішню сутичку правлячого клану. Пластичне оформлення вистави, доповнене загальною сценічною композицією, чітко формує враження від кожного персонажа, демонструє його характер. Костюми – стилізовані, з елементами осучаснення. Кольорова гама, відповідно до загальноприйнятих стереотипів, також характеризує персонажів: у світлі костюми вбрані позитивні герої, темні – негативні, червона сукня королеви – ознака її розпусти. Трансформація окремих частин конструкції створює враження невидимого спостереження за «замком» з різних кутів зору, з проникненням до інтер'єрів. Змінюється не лише його форма, але й смислове значення, відповідно до подій п'єси. Цьому ж сприяє зміна кутів освітлення – різні прожектори підсвічують декорації з



різних кутів, завдяки задимленню виникає ілюзія поглибленого простору, збільшення інтер'єру. Характерне освітлення застосоване і для вираження та підкреслення ролі персонажа, а також для демонстрації символічних понять та ідей – війни, миру, тривоги, загрози, божевілля, смерті [101, с. 8].

Інша вистава «Гамлет» (2010), Одеського Українського академічного драматичного театру ім. В. Василька, значно метафоризована, основних модулів два – величезний гіпертрофований череп на тлі сцени та кілька розписаних специфічними орнаментами полотен. Режисер-постановник – Д. Богомазов, художник-постановник – О. Друганов, режисер пластики – Л. Венедиктова. Автори постановки так охарактеризували цей спектакль: «Вибілені особи-маски, механічний сміх, здатність героїв дуже швидко і чітко вимовляти текст і нездатність швидко пересуватися – немов у театрі маріонеток. Біле і чорне. Добро і зло. Події трагедії вишикувалися як в пасьянсі, по волі долі. Ніхто ні в чому не винен. Всім у світі править фатум. Люди-ляльки, що грають і нічого не відчують. Білі, плоскі, ніби паперові. Де в цьому світі місце Гамлета - ось в чому питання. Він теж лялька, інтриган, гравець? Так, але він шукає правду. Пошуки якої завжди ускладнюють і скорочують життя. Але він живе» [172]. Образ черепа можна трактувати по-різному: узагальнений образ смерті; своєрідний символ сенсу людського існування; череп Йоріка, з яким розмовляє Гамлет, і який є специфічним образом його внутрішнього роздвоєння. У черепа на сцені відсутня щелепа – це ще сильніше наближує його образ до описаного у творі В. Шекспіра образа Йоріка. Підсвітка черепа з різних боків створює різкі анатомічні гримаси. Здається, ніби кістяк мімічно реагує на ситуації, що виникають. У деяких сценах череп прикрито напівпрозорим синім полотном. Він просвічується, але вже не виступає таким активним, майже самотійним елементом – ніби з-за туману спостерігає за персонажами. Його поява, завдяки підсвітці, сприймається раптовою: у мить, коли, здавалося б, тематика смерті й помсти відступає для Гамлета на другий план, він зненацька «висвічується» – якась ситуація змушує його знову згадати про них. Органічне сприйняття

конструктивного образу декоративного черепа миттєво формує в уяві глядачів певний асоціативний ряд, який, з огляду на зміни освітлення та словесне трактування, проходить чимало трансформацій. Первісними даними сприйняття є спільні структурні особливості об'єкта сприйняття [8, с. 56], тому образ об'ємно-просторового черепа неможливо трактувати поза контекстом синтезу освітлення, розповідної і пластичної декорації. Рівнозначними йому виступають декоративно розписані полотна, які формують складну атмосферу придворних інтриг і шпигунства. Орнаменти на них видаються об'ємними, при змінах кутів та інтенсивності освітлення вони ніби рухаються. Проекційні зображення різних станів природи доповнюють загальну картину сценобудови, утворюють різкий контраст із об'ємними конструктивними елементами. Зображення портретів королівської родини та придворних нагадують старовинні карти, такі ж самі зображення надруковані на костюмах персонажів. Фігури акторів ніби виростають з декоративних полотен, об'єм виникає з площини. Костюми поділені на суворі, одноманітні, витримані в темній гамі, прямого крою та строкаті, оздоблені розписами. Проте розписані костюми також подано в чорно-білій гамі, розписи ще сильніше наближають персонажів до образів на портретах. Чорно-білий грим доповнює образи, перетворює героїв на ірреальних, потойбічних істот, які неорганічно почуваються в реальному світі, відірвані від політики й насущних проблем Данії. Їхні обличчя сприймаються неживими – нагадують маски або ж обличчя покійників. Обличчя Гамлета залишається чистим, він не приєднується до «вибіленої» родини, прагне залишитися самим собою.

Наступний приклад постановки відомого твору В. Шекспіра демонструє застосування сучасних проекційних технологій як основного сценографічного модуля. Однією з найцікавіших українських постановок на тему «Гамлета» є вистава «Гамлет. Вавилон» (2013) у постановці Д. Костюминського. Це спільний українсько-швейцарський проект, у якому змонтовані уривки з творів В. Шекспіра й Х. Мюллера, доповнення написала український драматург К. Бабкіна. Специфіка прочитання шекспірівських текстів полягає і

у виокремленні основних персонажів – Гамлета, Гертруди й Офелії. До постановки введено принципово нового персонажа – Бартека, своєрідного alter ego Гамлета. Роль Гамлета-Бартека виконує швейцарський актор Б. Созанські. Питання «Бути чи не бути?» трансльовано в сучасність, і асоційовано не з філософськими пошуками сенсу життя, а з пошуками власне життя і свого місця в ньому. Віртуальний вир – альтернативна реальність, у якій блукає все більше сучасної молоді, зтягує Гамлета-Бартека, змушує сумніватися – де життя, а де створювана ним самим або ж кимось для нього віртуальна реальність? Чи сам Гамлет обрав для себе роль Бартека? Чи це Бартек вигадав Гамлета? Яким чином співіснуюватимуть ці персонажі? Другу частину назви – «Вавилон» – можна трактувати як вимріювання амбітних, але нездійснених планів. Драма героя цього проекту полягає в боротьбі із самим собою, підкореним віртуальним світом, у пошуку притулку на землі, яку ми називаємо «домом» та, урешті-решт, утрати себе як особистості і як індивіда в сучасному світі. Гамлет стає жертвою особистих клонів, особистих аватарів у віртуальному світі та в суцільній безвідповідальності за власне життя. Залишається лише помста, помста самому собі, помста батькам, помста предкам за сучасну нереалізованість людини [57]. У формуванні сценографічного рішення взяли участь TENPOINT (М. Побережський, О. Тищенко) і Д. Костюминський. Сценографічне середовище сформовано завдяки величезним проекційним екранам, на які транслюють заздалегідь записані 3 – D – анімовані архітектурні конструкції та відеозаписи за участю акторів. Блискуча підлога частково відбиває зображення з екранів, створюючи, у такий спосіб, ефект повного заповнення простору проекцією. На передньому плані розкидані предмети, що асоціюються з комп'ютерним світом – диски, фрагменти процесорів і гіпертрофовані конструктивні фігури, котрі нагадують деталі піксельного екрана. За сюжетом, Гамлет мандрує світом, опиняючись у різних країнах із власним менталітетом, політикою, проблемами. Однак неможливо зрозуміти, чи це реальні подорожі, чи мандрівка світовою Інтернет-мережею, яка все глибше зтягує персонажа. Час від часу робочі

сцени на очах у глядачів змінюють декораційне оформлення переднього плану: підмітають комп'ютерний мотлох, вибудовують і потім розбирають вежі з табуреток, виносять довгий стіл, тощо. Гамлет спілкується з робочими сцени, допомагає їм оформлювати окремі мізансцени. Він налагоджує комунікативний зв'язок із глядачами, грає для них на гітарі, розповідає історії. Він уже не Гамлет і навіть не Бартек. Він – Бартоломей Созанські. Такий вихід актора з ролі ще сильніше наближає дію вистави до сьогоденної реальності: проблема відходу молоді від сірого і нецікавого, на їхню думку, повсякдення у вигаданий віртуальний світ, де можна самостійно обирати для себе ролі, місце та засоби для досягнення мети. Там немає страху смерті й невдачі, адже будь-коли можна перезавантажитись, пройти знову небезпечний шлях, і, урешті-решт, досягти мети. Гертруда намагається повернути сина до реальності, примирити з необхідністю існування в соціумі. На проекційних екранах, ніби в грі «Тетріс», цеглина за цеглиною зводиться її уявна Вавилонська вежа. Проте створюваний нею світ руйнується від непорозуміння із сином, від його байдужості та відвертого спротиву. Офелія, натомість, живе у власному ілюзорному світі, також відстороненому від реальності, у якому майже немає проєкцій – лише музика й марення. Порожні екрани, що супроводжують її появу, стають пасивним тлом для веж із табуреток, зведених у її світі. Вона розуміє Гамлета, але їхні світи не схожі один на одного. По-суті, кожен з персонажів вибудовує свій ідеальний світ, і у кожного цей світ різний. Спроби зведення всесвітньої Вавилонської вежі приречені, адже персонажі не можуть знайти спільної мови. Саме мова стала причиною недобудови біблейського символу досконалості та рівності між людиною і божеством. Тому у виставі, окрім метафоричного трактування підібраних шекспірівських цитат, задіяні різні мови: згідно сюжету, Гамлет мандрує світом, граючи виставу мовою тієї країни, на території якої опиняється. Руйнація світів персонажів, занепад Вавилонської вежі передані через зіпсовані зображення на екранах: вигадані, віртуальні світи зникають так само, як зникає інформація в безмежному цифровому світі.

На прикладі цих трьох вистав ми простежили втілення трьох основних художніх напрямів у межах метафоричної тенденції – конструктивного, умовного та проєкційного. Кожна з вистав по-своєму подає характеристики персонажів і загальне трактування сюжету, і кожне сценографічне рішення виявляє індивідуальне художнє прочитання.

Окремо варто розглянути музичні постановки, оформлення яких базоване на принципах метафоризації місця дії. Зокрема, зауважимо на появі нових жанрів – «нова опера» і «модерн-балет». В Україні ці жанри виникли порівняно нещодавно, поодинокі постановки здебільшого здійснювали, невеликі напівпрофесійні колективи. Проте жанри поступово набирали популярності, і тепер до них звертаються професійні постановники. Варто зазначити, що своїм розвитком вони зобов'язані, значною мірою, популярним талант-шоу, які надали можливість заявити про них на всю країну.

«Нова опера» часто звертається до класичних сюжетів. Зокрема, оперу «Коріолан» (2014), за твором В. Шекспіра (композитор А. Байбаков), Центру сучасного мистецтва «Дах», у постановці В. Троїцького утілено в сучасному техногенному середовищі, доповненому проєкціями. Сюжет осучаснений, проблематика вистави винесена з доби римсько-британської боротьби в сьогодення і тепер втілює протистояння між окремими соціальними групами. Просторові декорації відсутні повністю, натомість на сцені встановлені музичні інструменти. На сцені постійно присутні всі персонажі й музиканти – у визначених партіях конкретні фігури вихоплюють променями освітлення. Відеоряд, який супроводжує дію і є, по суті, єдиним елементом декораційного оформлення, створила група «Tenpoint VJ's». Абстраговані, ірреальні зображення межовані із символікою певних соціальних груп, час від часу їх змінюють проєкції цегляних і кам'яних стін. Іноді з'являється звичний для українського глядача образ хрущовок та багатоповерхових типових будинків – завдяки цьому події осучасненої п'єси ще сильніше пов'язані з вітчизняним сьогоденням. Костюми героїв повсякденні, сценічність образів виражена лише в специфічному гримі – очі акторів посилені червоною смугою, губи –

чорною. Така репліка кельтського бойового розфарбування поєднує події вистави із шекспірівським сюжетом. Даний приклад демонструє особливості новітнього жанру, утіленого завдяки сучасним сценографічним прийомам. Поєднання проєкційних зображень, конструктивних елементів і фігур артистів, задіяних як композиційні деталі оформлення, створює цілісний образ, що розкриває суть медійного мистецтва.

У сучасному театротворчому процесі модерн-балет займає особливе місце. Зокрема, варто відзначити антерпризні постановки, утілені знаменитими режисерами й хореографами за участю зірок шоу-програм. Декорації вистави «Барон Мюнхгаузен» «2010», за мотивами п'єси Г. Горіна в постановці К. Томільченко справили на глядачів надзвичайне враження, адже це перша масштабна постановка в Україні, де поєднуються майстерність постановників балетної, художньої, музичної частин й талановитих виконавців. Художник – В. Фролов, костюми – Д. Курята. Завдяки сучасним матеріалам і технологіям, авторам удалося створити фантастичне середовище, котре захоплює, заворожує, шокує. Стилізація елементів готики, архітектури вікторіанської доби, реалістичних та абсолютно фантастичних пейзажів, відтворених у декораціях на сцені та в 3–D технологіях, на спеціальних екранах перетворює все дійство у єдину гармонійну структуру, актори й оточення сприймаються як єдине ціле. І проєкції, і реальні декорації спільно формують сценічне середовище. Предмети на передньому плані видовищу додають ірраціональності, фантазмагорії – вони руйнують загальноприйняті й звичні співвідношення масштабів та величин, формують зворотну перспективу. Художник по світлу В. Фролов ще на етапах репетицій розробив основні світлові нюанси. Загалом у виставі понад 200 світлових сцен, у формуванні світлових ефектів задіяно сотню приборів. В окремих номерах, тривалість яких не перевищує 4 хв., буває до 15 змін освітлення. Реальні міські пейзажі межують з фантастичними, часто абсурдними, за своєю формою, 3–D конструкціями. Проєкційне тло в окремих епізодах здається продовженням сцени, у такий спосіб утворюючи ілюзію безкінечності й глибини. Реальні

декорації, окрім декоративного оформлення сценічного простору, мають абсолютно функціональне значення – вони активно використовуються у танцювально-акробатичних номерах, і були розроблені спеціально для певних номерів. При цьому предмети мають певну символіку: у барона Мюнхгаузена інтер'єр здається абсурдним, нереальним, казковим. Звичайні предмети, перетворені талановитим художником на фантастичні конструкції, грають свої власні ролі, при цьому допомагаючи акторам, доповнюючи їхні образи. Костюми надають виставі ще фантастичнішого та ефектнішого вигляду. Персонажі мюзиклу «Барон Мюнхгаузен» чітко розділені на позитивних і негативних за кольоровою гамою та за фасонами; на реальних і уявно існуючих: команда дружини Мюнхгаузена реалістична, а команда самого барона – фантазмагонічна, до якої входять казкові істоти, що символізують позитивні якості людських характерів. Вистава становить цікавий приклад дієвих декорацій – більшість складових сценографічного оформлення артисти використовують для пластичних номерів. Елементами тримірних зображень проведено паралель з віртуальним світом, що ще більше наближує спектакль до медійного мистецтва.

У межах даної тенденції активно розвиваються вистави на малій сцені. Зауважимо, що саме на малій сцені використання метафоричних елементів набуває найбільшого поширення, адже обмеженість ігрового простору часто внеможливіює застосування повномасштабних декораційних конструкцій. Однак, як було вищезазначено, прийоми оформлення великої та малої сцени художниками-постановниками часто поєднують, тому стверджувати, що основна сценографічна тенденція малої сцени українських театрів метафорична, наразі неможливо.

Серед прикладів актуальних вистав з метафоризованим оформленням сценографії в невеликому театральному приміщенні можна назвати вистави Київського театру-студії «Міст». Специфічна форма сценічного простору зумовлює певні декораційно-оздоблювальні рішення, які вможливають вигідно обіграти особливість приміщення, перетворивши її на характерний

елемент сценобудови. Для кожної вистави підбираються відповідний масштаб сцени і «одежу»: сценічний простір обмежують конструктивними елементами та оформлюють обраним матеріалом.

У виставі «Той, що відчиняє двері» (2011), за п'єсою Н. Нежданої в постановці О. Мірошніченка (автором сценографії є режисер), усі площини сцени огорнуті чорним целофаном. За сюжетом, дія вистави відбувається в морзі. Чорний целофан, яким огорнуті стіни, добре відповідає атмосфері приміщення: старий бункер було переобладнано під морг, але основні функції, такі, як самоблокування на випадок небезпеки, залишилися. Саме це і стало основою сюжету: дві жінки замкнені в морзі, не розуміють, чому трапилося блокування і не знають, як їм вийти. Найабсурдніші припущення набувають сенсу, стіни моргу стають то межами потойбіччя, то останнім прихистком людства, то оббивкою психлікарні. Різкі перепади освітлення і тривожна музика посилюють емоційне тло: обстановка то нагнітається, і повітря здається розпеченим, ніби метал, то розряджається, і м'яке освітлення заливає простір. Важливе місце в загальному вирішенні вистави займає телефон: дзвінки невідомого змушують героїнь то з острахом, то, навпаки, з надією кидатися до апарата. Кілька стільців, розставлених по сцені, виконують і функцію безпосередньо стільців, і шухлядок, де сховані «стратегічні запаси», і подіумів, на яких виступають актриси. Атмосферу похмурого моргу підтримують й елементи словесної декорації [див. 243, с. 185] – актриси описують приміщення, у якому має відбуватися дія. Глядачі досить реально уявляють воєнний бункер, переобладнаний під морг, інколи навіть виникає ілюзія огидного запаху розкладу плоті. Оформлене чорним, приміщення утворює різкий контраст із білими костюмами актрис – вони видаються чужими, неорганічними в цьому середовищі. Віра, у білому лікарняному халаті, і Віка, замотана білим простирадлом, іноді нагадують шахові фігурки на суцільній чорній дошці. Це приміщення, мертво і за драматичним твором, і за зовнішнім виглядом, абсолютно не сприймається як жилий простір – дві живі істоти в мертвому середовищі, з якого неможливо вирватися. Своєрідна



символіка моргу та сюжету розкриває теперішню соціальну ситуацію: люди змушені працювати не за покликанням; розділені на тих, хто може щось змінити, і тих, хто нічого змінити не здатен. На початку вистави й у фіналі актриси виходять в однакових чорних дощовиках, які фактично зливаються з тлом сцени. Виготовлення костюмів з такого самого матеріалу, як і декораційне оформлення, робить персонажів невід'ємною частиною загального колориту вистави. Елемент перформансу – раптовий танок, супроводжуваний різкою, надокучливою музикою і агресивним тьмяно-червоним освітленням, – посилює трагічність їхнього становища. Певним філософським підтекстом підкреслено залежність жінок від оточуючого середовища: на перший погляд вільні та самостійні, вони є частиною великого соціального «моргу» і не можуть з нього вирватися, незважаючи на відчинені двері [див. 243, с. 186]. Подібний приклад демонструє значення матеріалу для всього сценографічного оформлення – чорним целофаном найхарактерніше передано відчуття пустого, мертвого простору, у якому замкнені живі істоти. Його фактура, звук, навіть запах мають надзвичайний асоціативний вплив на глядачів.

Інша вистава театру «Міст» – «Самогубство самоти» (2010) за п'єсою Н. Нежданої оформлена за тим самим принципом, однак «одежа сцени» – сіро-срібляста, вона має відповідати образу жерстяної покрівлі даху. Режисер – Н. Година, сценографія – Л. Кокуріна, Д. Левенко й Є. Прохоренко. Початок вистави одразу знайомить глядачів із задіяними в п'єсі персонажами і дає можливість сформулювати певне уявлення про кожного з них. Скільки разів воно трансформуватиметься протягом дії – індивідуальне запитання до кожного. Ніч. На даху висотного будинку збирається досить незвична компанія: двоє котів, що чекають на третього; чоловік, який кладе якесь тіло в темному кутку і потім ховається; жінка, яка вирішила накласти на себе руки. У кожного з них поважна причина для перебування на даху, і кожен намагається з'ясувати причину іншого, водночас і визначити власну, виправдати своє рішення. Постановка розкриває проблему пошуку людьми і тваринами з абсолютно

людськими характерами свого місця в житті, можливостей для самореалізації та гармонії з оточуючими й власною совістю. Вистава насичена пластично-балетними мізансценами, які додають гостроти й нерву певним епізодам. Основне оформлення сцени – сріблястий целофан, що імітує жерстяну покрівлю даху. Центральним акцентом виступає драбина, за якою сховане «тіло». Нічого зайвого, тільки лаконічне оформлення стін та задника. Кілька стільців, також накритих сріблястим матеріалом, сприймаються як конструктивні елементи даху. Блискуча поверхня відображає всі перепади освітлення, що формує атмосферу фантастичної історії з елементами містики. Тверда, байдужа до людських пристрастей покрівля ніби оживає, взаємодіє з акторами, вступає з ними в діалоги [235, с. 39]. Слідуючи карколомним переломам сюжету дах стає то романтичною терасою, то місцем злочину й слідства, то лігвом-схованкою злодіїв, то лабораторією для спостереження за НЛО, то знімальним майданчиком реаліті-шоу. Перепадами освітлення і кольоровими акцентами підкреслені зміни настрою персонажів та їхнє ставлення до тих чи інших ситуацій. М. Френкель так описав пошук характерного образно-візуального модуля: «Прагнучи до створення образної конструкції, художник і режисер не відмовляються від конкретизації місця дії. Пізнаваність місця дії досягається завдяки точному відбору умовних знаків, так чи інакше відомих глядачеві» [254, с. 27]. Герої схожі між собою і водночас різночле різняться. «Чоловік і жінка схожі на дві різні планети, між якими лежить прірва» [218]. В образах пари котів утілено риси легковажних, на перший погляд, не обмежених соціальними та моральними межами людей. Чорно-білий загальний колорит костюмів, у поєднанні зі сіро-сріблястою покрівлею даху, формує монохромний колорит, що асоціюється з ретроспективною кінострічкою. Коти блукають дахом, мов тіні, не впадаючи в око людям, при цьому вони постійно присутні поруч із ними. Навіть коли їх немає на сцені, глядачам здається, що вони причаїлися десь у закулісному просторі і, затамувавши подих, чекають на продовження історії людей. Убрання людей кольорове – це ще одна відмінність, яка розмежовує світ

людей і світ котів. Глядачі змушені замислитися: який світ реальніший? Той, у якому живуть коти – чорно-білий, реальніший за саму реальність, де сприймаються всі події так, як вони є, де не шукають виправдання й ухилення? Або людський світ – кольоровий, розділений не тільки на темне і світле, але й на величезну кількість кольорів та відтінків? Тут все має не лише початок і кінець, передумови, зав'язку, розв'язку та наслідки – тут усе взаємопов'язане, адже соціум – величезний, подібний до мурашника живий організм [235, с. 40]. Зміну пластичних номерів та зміну сюжетної дії супроводжує зміна освітлення – повністю залита світлом сцена або лише невеликий акцент. Саме ефекти освітлення передають ускладнене емоційне тло, змушують глядачів реагувати на розвиток діалогів у той чи інший спосіб. Розглянута вистава розкриває особливості постановки на камерній сцені, де зумовлений масштабний ігровий простір. Завдяки характерній «одежі сцени» та кільком декораційним модулям у маленькому приміщенні виникає образ даху висотного будинку, що підтримується елементами словесної та ігрової декорації.

Наступний приклад виявляє поєднання конструктивної та проекційної декорацій. Моновистава «Момент кохання» (2011) Київської академічної майстерні театрального мистецтва «Сузір'я», у постановці Т. Жирка, підіймає проблему кордонів, які обмежують людей і фізично, і духовно. Режисер розробив також сценографічне оформлення, костюми створила Н. Рудюк. В основу покладено твір «Момент» (із оповідань тюремної Шехерезади) В. Винниченка. Сценічне оформлення розробив сам режисер. Він дещо відкоригував зав'язку історії: у його спектаклі В'язень сумління розповідає про свою неймовірну пригоду не тому, що йому кортить побалакати із співкамерниками, як це подано у творі В. Винниченка, а тому, що скоро його життя припиниться, і він уже ніколи й нікому не зможе розповісти про пережитий момент кохання. За версією режисера, В'язень перебуває в камері-одиначці і розмовляє сам із собою, намагаючись не збожеволіти від самотності. «Завтра... Це станеться завтра...», – шепоче В'язень. Завтра його

мають розстріляти. Ось причина, яка змушує його поділитися з уявними співбесідниками історією свого раптового, моментального кохання. Знахідкою драматургічного втілення є роль уявних співкамерників, яку в даному випадку виконують глядачі. Сучасники можуть бачити його спогади в історичній ретроспективі. Художньо переконливе творче вирішення сценічно вдало втілене у форматі моновистави. Сценографію вистави замислювали для здійснення постановки в конкретному приміщенні або в приміщеннях схожого типу. Сама конструкція декорації, створена для розкриття проблематики даного драматичного твору, утілює ідею кордонів, які не можна переступати: геометрично чіткі об'єми, площини, лінії, котрі скрізь щось окреслюють і композиційно, і у вигляді рисунка протиставлені живій людині. Екскурси в минуле здійснено шляхом використання мультимедійних засобів. Декораційні площини в рамках є екранами, що, розсуваючись ніби трюмо, утворюють своєрідну «діафрагму», на яку спрямовано основні елементи кінопроекції. Проекціювання на екрани дає можливість герою оглянутися на своє життя і взаємодіяти зі своїм персонажем з минулого, а також з іншими персонажами. Протиставлено і колорити двох «світів»: одноманітний сіро-чорний сучасного світу, власне в'язниці, у якій замкнено героя, і яскраві, світлі, насичені кольори спогадів, де він вільний та щасливий. Кінопроекції відіграють таку ж важливу роль, як і безпосередня дія на сцені. Згадуючи минуле, В'язень ніби оживляє уявні образи – і в його камеру раптово потрапляють метелики. Він починає захоплюватися ними й порівнювати життя метеликів та людей. В. Винниченко у творі постійно використовує опис поведінки різних комах: вона то подібна до людської, і передає людські емоції, то, навпаки, протиставлена людській поведінці, яка обмежена безліччю морально-соціальних та етичних «кордонів». Окрім метеликів, у його камері з'являється проекція жіночих очей – вони ваблять та жахають водночас. Коли спогади беруть гору, і він починає відсторонюватися від реальності, суцільно заглиблюючись у минуле, В'язень ніби розриває свій нинішній світ – розсуває стіни своєї в'язниці, і на сцені утворюється та сама велика діафрагма, на яку

спрямовані кінопроекції споконвічних, умиростворено спокійних, осяяних сонцем українських пейзажів. Ефект миттєвого розкриття простору в'язниці вражає глядачів, в одну мить стенографічне оформлення повністю трансформується. Стрімкою зміною кадрів охоплено незначний проміжок часу, упродовж якого відбувається дія в кількох різних місцях, та, водночас, надано більше уваги головним подіям п'єси, дещо опустивши другорядні. Окрім кінопроекцій, декорації доповнюють предмети сценічного реквізиту: табуретка, на якій В'язень інколи сидить чи перекидає її, мов би перевтілюючи в інший образ. Ще персонажем задіяні два пучки золотистих колосків пшениці, «посаджених» у тюремний посуд. Вони символізують багатий світ рослин, типових для української землі. Колоски стають то полем, у якому маскуються втікачі, то кушами, через які вони продираються. Через костюми виявлено образи людей молодих та романтичних, які не хочуть сприймати правила соціуму, а мріють про власне щастя та свободу, яку так нелегко здобути в цьому світі. Костюми ніби живуть власним життям, відіграють власні ролі. Розглянувши особливості декораційного оформлення цієї вистави, доходимо висновку, що конструктивне та проекційне вирішення мають однакове значення для створення цілісного візуального образу.

За принципом оформлення, проаналізовану вище виставу можна, певною мірою, порівняти з виставою «Ціанистий калій. З молоком чи без?» (2011) Київського театру-студії «Образ», за твором Х. Мільяна, у постановці та сценічному оформленні О. Михневич. Однак в останній, на відміну від «Моменту кохання», ретроспектива минулого чорно-біла. Це пов'язано зі ставленням персонажів до свого минулого і сьогодення. Коли в теперішньому відбуваються яскравіші події, які мають більше значення для життя героїв та для відображення сюжету драматичного твору, аніж минуле, відеоряд не повинен бути занадто строкатим. Він має підпорядковуватися грі акторів, бути на задньому плані.

Метафоризація сценічного середовища особливо актуалізується у виставах на завуальовану злободенну тематику театру абсурду. Абсурд

передбачає абстрагування в часі, у місці дії, персонажах. Для постановників відсутність будь-якої дійової прив'язки надає фантазії максимальної свободи.

До театру абсурду Україна долучилася в 90-х роках ХХ ст. Нині в театрах Києва здійснюють поодинокі постановки за творами С. Беккета, Е. Йонеско. Серед театрів, які створюють вистави в напрямі абсурду, особливо вирізняється Київський театр «Золоті ворота». Одна з найбільш удалих його постановок – трагіфарс «Прощавай, король!» (2013), за твором Е. Йонеско, у постановці В. Пацунова. Він також розробив сценографію та костюми. Сюжет простий та банальний: Король дізнається, що скоро помре. Його ставлення до смерті змінюється протягом всієї вистави як у позитивному, так і в негативному напрямку: страх перемежований з недовірою, насмішки мають приховати хвилювання. Придворні то підбадьорюють його, то, навпаки, залякують. Суть п'єси – це незворотність долі, абсурдність людської жадоби до насичення, задоволення, влади, адже смерть нівелює всі матеріальні здобутки, забирає лише тіло й душу, незважаючи на те, ким був покійник за життя – королем, багатієм чи знаменитістю. Сценографія до вистави ґрунтована на постулатах «бідного театру»: велике біле, подерте полотно підвішене на стелі під освітлювальними приборами – чи то вітрило «Корабля дурнів», чи то прапор розваленої, збіднілої держави. Чорний сценічний простір оживлюють промені різнокольорових прожекторів, основний яскравий акцент – надувне гумове крісло яскраво-оранжевого кольору. Активна взаємодія акторів і глядачів упродовж вистави то наростає, то спадає, залежно від поворотів сюжету. Ведучий персонаж – Доля-Злодійка Марго, яка оголошує про наближення смерті Короля. Її костюм – абсурдна й шокуюча конструкція, яка одразу акцентує увагу на постаті. Імпровізовані танкетки з металевих відер голосно стукають об підлогу, кроки нагадують удари годинника. На очах – іграшкові окуляри з пружинками, на кінцях яких теліпаються пластмасові очі. Вона сприймається карикатурною, пародійною і водночас, жахаючою. Тьмяно-червоний колір убрання нагадує колір гнилі, тління. Така інтерпретація образу долі асоціюється з повільним відмиранням,

утратою почуттів та плоті. Колись розкішний одяг тепер розкладається, як тіло в могилі, усі матеріальні здобутки залишаються поза межею потойбіччя. Спокуслива молода королева дефілює сценою в пачці з оголених білих ніжок манекенів на тлі яскраво-рожевої відвертої сукні. Ніжки манекенів легко рухаються на каркасі, актори використовують їх для гри. Легковажність королеви, її любов до плотських утіх демонструють пластика рухів, періодичні залицяння когось із героїв-чоловіків до ніжок на костюмі. Уся її постать нагадує метелика – легкого, вільного, певною мірою байдужого до проблем оточуючих. Доктор подібний до шаржованої статуетки – він має величезне вухо, призначене для прослуховування органів хворих та вислуховування їхніх скарг, а ще – іграшковий капелюшок, деталі прикрас із кружев на оголених руках і гумові рукавички. Загальний колорит його вбрання – біло-червоний, що нагадує одяг хірурга після операції. Доктор здатен пристосуватися до будь-якої влади, адже сильні світу цього досить часто потребують лікування, як і звичайні смертні. Нарешті, виходить сам король – у золотистій мантиї, яка за кроєм нагадує домашній халат (чи то халат нагадує мантию?), у кумедному капелюшку і кросівках – типовий старий можновладець, який навіть не здогадується про можливість власної смерті, а якщо і здогадується, то не визнає такої. Його супроводжує віддана служниця, одяг якої концентрує увагу на нелегкій праці: до костюма пришито безліч рукавичок – вона має виконувати всі роботи, яких потребує палац. У наступних сценах посилюється комунікативна взаємодія з глядачами: спочатку Король виганяє глядачку зі свого «трону», потім – випрошує в глядачів їжу, а в момент відчаю благає заступитися за нього перед Долею-Злодійкою. Текст монологів Короля демонструє його викривлене, спотворене вседозволеністю сприйняття довколишнього світу: заклики до масового самогубства після смерті володаря змінюються бажанням увіковічнити свою особу в історії та пам'яті людства (на честь нього пам'ятники стоятимуть на всіх вулицях, усі вулиці, міста, країни, гори, ріки, континенти, планети, зорі носитимуть його ім'я). Повільно рухаючись до куліс, пластичними жестами

він демонструє звільнення від матеріальних і моральних важелів. Запитання Долі-Злодійки «Як ти міг тягти це все життя?» звучить цілком зрозуміло і доречно. Смерть примирює всіх, надмірне насичення і жадоба протягом життя – невинуватий абсурд. Оформлення цієї вистави максимально розкриває суть «бідної сценографії». Проте в даному випадку можна стверджувати, що костюми мають таке ж сильне візуально-змістовне значення, як і декорації.

Окрім вищезгаданих нових жанрів, в останні роки виникають театри специфічного спрямування. У Києві створено Київський Сірий театр чуттєвого психоаналізу, який орієнтується на тематику складних психологічних постановок. Створений 2013 року Вінсентом і Вільгельміною Меттелі, він спрямований на епатування глядача, викриття психологічних проблем і пошук шляхів їх розв'язання. Велику увагу акцентовано на сексуальності, що є підґрунтям більшості вчинків. Автори часто звертаються до жанру «трилер» – сюжет розгортається довкола детективних подій, спровокованих психічними розладами героїв. Однак Меттелі прагнули відмежуватися від неприкритої сексуальності, створити тонкий еротичний підтекст, який би відтіняв сюжет, а не формував його. Обоє засновників театру здобули академічну освіту в Харкові й розпочали практичну роботу в кіномистецтві. Тяжіння до кінематографічності помітне і в театральних постановках – численні «монтування» супроводжені затемненнями, а мізансцени змінюються, подібно до кіноепізодів. Вистава «Аліса і Принц» (2014) становить цікавий приклад заплутаної психологічної драми. Жанр визначений як «Психологічний трилер». Текст п'єси – спільна робота Меттелів, створена спеціально для Сірого Театру. Вони також є авторами сценографічного рішення. Складний, карколомний сюжет має три основні лінії. На початку вистави, в умовному місці, серед умовних предметів, з'являються двоє персонажів – Аліса та Чеширський Кіт з казки Л. Керрола. Образ Аліси замінено типовою представницею неформальної субкультури – готик Лолітою, її костюм нагадує персонажа комп'ютерних ігор серії «Аліса» студії Spicy Horse. Чеширський Кіт – крупний чоловік у білій футболці,



чорних штанцях з підтяжками – нагадує вгодованого чорно-білого kota з пишною маніжкою. З декоративного оформлення на сцені лише просте металеве ліжко, грубувате за формою, і дерев'яне крісло-качалка. Аліса віддає перевагу кріслу, натомість Кіт моститься на ліжко. Комунікативний зв'язок між ними напружений – Аліса весь час дражнить і ганяє Кота, він відповідає лише виразною мімікою та жестикуляцією. Раптово в їхню маленьку й зовсім не дружню компанію вривається третій персонаж – Принц, убраний, ніби персонаж історії А. де Сент-Екзюпері: білий костюм і яскравий золотисто-персиковий шарф. Принц не пам'ятає свого справжнього імені. Із собою носить іграшки з історії «Маленький Принц» – коробку з прорізними дірочками, у якій живе баранчик, і тенісний м'ячик, на якому, немов на планеті, живуть Король, Честолубець, Звіздар та інші герої. Чеширський Кіт і Принц кардинально протилежні образи, водночас надзвичайно споріднені. Обое асоціюються з віртуальними світами, які існували у свідомості своїх авторів та знайшли чимало поціновувачів. Дівчинка з вікторіанської доби тікала від реальності через заячу нору, за якою був безмежний фантастичний світ, створений нею самою. Маленький Принц – alter ego А. де Сент-Екзюпері, який не мав бажаної самореалізації в реальному житті, тому і створив ідеальну, чисту від людських вад, істоту, яка, на відміну від нього самого, могла мандрувати всесвітом та здобувати омріяну свободу. У виставі Аліса і Принц зустрічаються в лікарні для наркозалежних – це пояснює обмеженість інтер'єру. Обое опинилися там після довготривалого наркотичного анабіозу. Вони мають безліч таємниць у минулому, саме їхнє відкриття допоможе їм порозумітися й одужати. Принаймні, так видається на перший погляд. Один з парадоксів їхнього спілкування – це неможливість побачити уявних «друзів» один одного і зрозуміти їхнє значення: Принц не бачить Кота, а Аліса – баранчика. В епізоді знайомства, нарешті визначені часові межі вистави – 50-ті роки ХХ ст., принаймні, так вважають глядачі. У виставі багато що зовсім не так, як може видатися на перший погляд. Аліса – єврейська дівчина, яка, переживши всі жахіття концтабору під час Другої світової війни, зуміла

втекти. Проживши до свого повноліття в сирітському притулку, вона опинилася на вулиці, і, як наслідок, потрапила до борделя, де і призвичаїлася до наркотичних медикаментів. Її врятувала матір, яка, звільнившись із концтабору після завершення війни, змогла розшукати доньку та помістити до клініки. Історія Принца дещо подібна – бідність, вступ до молодіжної банди, наркотики, клініка. Він про свою біографію багато не розповідає, натомість акцентує увагу на чуттєвих аспектах життя. Саме він провокує Алісу до відвертих розмов, змушуючи собі співпереживати. Заданий часовий простір обраний не випадково. За словами творців вистави, Друга світова війна чітко визначила поняття «добро» і «зло», створивши в країнах Західної Європи своєрідний героїчний ареол довкола переможців фашизму й тих, кому вдалося вибратися з концтаборів живими. Вишуканість вікторіанської Англії, до якої належить створений Л. Керролом образ Аліси, була неприйнятною для емоційно потужної, провокативної постановки. Тому було обрано час неймовірної популярності «Маленького Принца» – зруйнований світ потребував позитивних, добрих, життєстверджувальних історій, і ця робота, овіяна ореолом загадкового зникнення А. де Сент-Екзюпері, здобула світову популярність. Просторове оформлення обмежене незначною кількістю предметів інтер'єру, натомість освітлення в цій виставі відіграє домінуючу роль. Кожну зміну структурної лінії діалогу супроводжено видозмінами освітлення – інтенсивність, колір, кут падіння світлових променів, що візуально-асоціативно повністю трансформує сценічне оформлення.

Інша вистава цього театру – «Верміліон» (2015) – створена за принципом одночасного розгортання сюжету в теперішньому і минулому. Драматичний текст, режисерське рішення і сценографічне оформлення розробив В. Меттель. Нібито побутово-ілюстративне оформлення миттєво видозмінюється завдяки перепадам освітлення – трансформації психологічних станів персонажів супроводжені спалахами яскраво-червоного освітлення. Саме ці спалахи позначають переходи між реальністю і спогадами, проте лише в першій половині вистави. Друга половина ознаменована втратою

просторово-часової орієнтації героїв, тому освітлення лише розмежує окремі мізансцени. Верміліон – один з пігментів кіноварі, тому більшість кольорів витримані в червоній гамі. Просторові декорації обмежені наявністю звичайного металевого ліжка, стола й пари стільців. Розгортання дії вимагає появи дрібного реквізиту, що ілюструє ті чи інші епізоди. Проте основним елементом сценічного оформлення залишається освітлення.

Обидві вистави демонструють особливості асоціативно-психологічного сприйняття: об'ємно-просторовому оформленню приділяється порівняно незначна увага, натомість освітлення становить основу візуального оформлення.

Окремо варто розглянути творчість А. Жолдака, адже його вистави – це втілення новаторських й провокативних режисерських пошуків. Аналізуючи поступ театрального мистецтва попередніх періодів, він застосовує метафоризовані трактування сюжету, приймає активну участь у створенні сценографії разом з художниками-постановниками. Його роботи відомі не лише в Україні, але й за кордоном. Сучасна критика і театрознавча наука відводять режисерові А. Жолдаку цілковито особливе місце в сучасному театральному процесі, про що, зокрема, засвідчено у фундаментальному дослідженні, історії театрального мистецтва України ХХ ст. [див. 93]. Провокативність і скандальність А. Жолдака часто викликає неприйняття його робіт у публіки та критиків, проте залишити їх без уваги неможливо. Спільно з художниками він розробляє для своїх вистав специфічне ігрове середовище, яке іноді шокує антиестетикою та повною відсутністю прив'язки до авторського драматичного задуму. Можна погодитися з думкою В. Мізак, яка порівнює вистави А. Жолдака на сцені Харківського театру імені Т. Шевченка з творами Л. Подеревляньського: «Жолдак, мабуть, небайдужий до слави іншого скандаліста в українському мистецтві, Леся Подерв'янського, з деякими його п'єсами, присмаченими матюками. Але те, що в Подерв'янського дотепне й веселе, як у листі запорожців до султана, у Жолдака натужне, нервово й цинічне. Але харківський глядач сидів сумирно й

не скористався провокаційною порадою самого Жолдака кричати “Ганьба!”, свистіти й тупотіти ногами в місцях, які обурюють. Думаю, не тільки з делікатності, а тому що видовище це, в кінцевому результаті, мало кого зачепило за живе. Воно епатує, але обтяжує. І, врешті-решт, нагадує непристойний жест гостя, який знає, що до цього будинку він уже не повернеться» [160]. Розмірковуючи про естетичний вплив вистави на глядачів, беремо до уваги думку О. Чепалова, який, шукаючи обов’язкові умови, що визначають характер будь-якого видовища, насамперед називає його моральним результатом: «Суть тут не в приємному чи дратівливому спогляданні, не в доступності чи заумності (тобто в естетиці), а в етиці (тобто в моралі). Театральний спектакль не повинен принижувати людську гідність глядачів і акторів (авторів п’єс — тим більше)» [259]. Натомість А. Жолдак повністю нівелює ці постулати, подаючи драматичні сюжети занадто викривленими, у такий спосіб демонструючи найбрудніші сторони людської натури та соціальних стосунків.

Ведучи мову про новаторські пошуки в українському мистецтві театру загалом та сценографії зокрема, варто розглянути кілька прикладів з творчої практики А. Жолдака. Телевистава «Кармен» (1997), за П. Меріме, створена для ТРК «Золоті ворота», оформлена М. Левитською. Основних сценічних модулів декілька: ряд свічок-лампочок, установлених на тлі порожнього задника протягом вистави, додаткові метафоричні конструкції, які використовують і як гойдалку, і як ворота. Лампочки встановлені на штанкетній системі, тому їх періодично піднімають угору й опускають униз. Підйом буває суцільним – усю конструкцію піднімають загалом, і поступовим – коли підіймають лише окремі її сегменти. Активно застосовані ефекти задимлення і перепади освітлення. Згодом виставу перенесли на сцену Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка і доповнили кількома знаковими елементами. Зокрема, тут було застосовано справжній ретро-автомобіль, який рухали на обертальному колі. Використання автомобіля стало характерним для франківської сцени і у згаданій виставі

«Цар Едіп», де одним з основних сценографічних модулів також виступає є військовий позашляховик, стилізований під роки Другої світової війни. У новій редакції «Кармен» встановлено невеличку реалістично-ілюстративну калитку, крізь яку весь час проникали персонажі з глибини сцени на передній план й у зворотному напрямку.

«Ідіот» (1999) Театру на Подолі за Ф. Достоєвським, – одна з найскладніших найпровокативніших постановок режисера. Сценограф – А. Білоус. Особливість цієї постановки полягає в новаторстві потрактування сюжету і характеристик персонажів, а також в оновленні поняття ігрового простору. Для України – це перше втілення вистави у трьох локаціях: перша дія проходила безпосередньо в приміщенні Театру на Подолі, друга – у церкві Успіння Богородиці Пирогощі, третя – у руїнах театральної споруди на Андріївському узвозі. Близькість розміщення споруд уможливило швидкий перехід глядачів з одного приміщення в інше. Сценографічного оформлення, як такого, майже немає. Були використані існуючий інтер'єр чорного залу театру, види церкви і недобудованої споруди. Специфічна подача драматургічної основи не залишила класичної основи. Повністю трансформована режисером сюжетна лінія виводить події в сучасність, утілює одночасно принципи естетизації та повної антиестетики. Зіткнення таких протилежних ідей привела до появи поодинокого, однак знакового явища в українському театрі – до взаємодії спектаклю з хеппенінгом, що виражене в певній імпровізаційності дійства.

Найскандальнішу виставу, здійснену А. Жолдаком на сцені Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка в 2005 році, було знято з репертуару ще до офіційної прем'єри. Мова йде про спектакль «Ромео і Джульєтта» за В. Шекспіром, який було показано на відкритті Берлінського театрального фестивалю в театрі «Фольксбюне». Оформлення розроблене самим режисером. Основним декораційно-конструктивним модулем виступає масштабна вибілена конструкція, що становить одночасно і сходи, і балкон, і ложе. Актори, повністю роздягнені,

вимащують свої тіла «лайнном», намішаним у великих прозорих ящиках. Його ж пропонують «скуштувати» глядачам. Дрібний побутовий реквізит губиться на тлі монументальних унітазів і забруднених, у процесі акторської гри, декораційних конструкціях. Драматургічна проблематика кардинально викривлена – це вже не конфлікт «двох рівно шанованих родин», а знущення всіх персонажів одне з одного, самих із себе та глядачів. У даному контексті варто процитувати О. Наконечну: «Авторський задум є умовами гри, які не можна змінювати, є непорушним законом, мінімальною вимогою до образності. Захоплення особистою індивідуальністю актора чи режисера призводить до невірному крену у створенні сценічних образів» [163, с. 225]. Режисерське рішення може розкривати сюжет з погляду певного персонажа, відповідно до обраної наголошеної проблематики. Проте руйнація базисної структури тексту, як першооснови постановки призводить до втрати цілісного образу спектаклю. Сам постановник твердить, що цією виставою намагався донести до глядача ідею фекальності та бруду, які пронизують людське життя. Однак неможливо погодитися з його позицією викриття заявленої проблеми настільки брутальними, антиестетичними засобами. Слушну думку з приводу творчих пошуків художників, які призводять до деградації поняття «мистецтво», висловила О. Островерх: «Ми бачимо тенденцію до самопрезентації, так, ніби сам факт власного фізичного існування викликає сумніви» [175]. Рішення Жолдака можна порівняти з принципом стилю гранж – демонстрація бруду, огидних епізодів людських взаємин, часто непідкріплених драматургічним змістом. Відверта авторська зневага до глядача в останніх постановках зруйнувала образ «театру Жолдака», про появу якого, як окремої течії в театральному мистецтві України, говорили мистецтвознавці й театральні критики початку XXI ст.

Особливе місце в сучасному театротворчому процесі займають пластичні постановки. Саме на прикладах пластичних вистав найхарактерніше помітні зовнішні метафоричні модулі. Це пов'язано, зокрема, з необхідністю звільнити сцену для акторського дійства, тому постановники прагнуть

максимально змістовно наситити верхній простір. На використанні новітніх технологій ґрунтовані антерпризні шоу-вистави, що набувають усе більшої популярності від початку ХХІ ст. Специфіка пластичних вистав формує певні вимоги до сценографічного середовища. Сцена повинна надавати максимуму простору для пластичних номерів, а наявні конструкції потрібно інтегрувати в танцювальні номери. Проблематика, якої торкаються сучасні хореографічні постановки, здебільшого висвітлює споконвічні питання взаємостосунків між людьми, групами, народами. Відтак наявність притаманних для сучасності елементів в інтерпретаціях класичних творів різних періодів стала дуже характерною в новітніх хореографічних виставах. Зокрема, на використанні інноваційних технологій базуються антерпризні шоу-вистави, які дедалі більшої популярності набувають від початку ХХІ ст.

Серед прикладів музичних постановок слід розглянути вистави «Пристрасті за Івановим» (2013) Театру пластичної драми на Печерську, «Кураж» (2014) Навчального театру Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, «Gogol Пошук» (2013) Нового театру на Печерську.

Зокрема, у виставі «Пристрасті за Івановим» (2013) наголошено на проблемі взаєморозуміння та взаємоповаги між особистостями. Постановку здійснено В. Мішньовою, за п'єсою «Іванов» А. Чехова. Оформлення вистави – це типовий приклад «бідної сценографії». Сценічного оформлення, як такого, немає зовсім. Декораційним тлом слугує чорний «одяг сцени», на тлі якого виокремлені білі пластикові двері. У кутку стоїть рушниця – радше символічний елемент, аніж деталь оформлення. Відсутність статичного декораційного оформлення компенсується появою упродовж вистави великої кількості контекстних сценографічних фрагментів, задіяваних акторами. Велика увага повернена на костюми – вони чітко розмежовують персонажів за характеристиками й настроєм. П'єса «Іванов» досить велика за обсягом. Тому режисер вибрала з неї лише кількох дійових осіб та основний конфлікт, що відбувається між Івановим, Сарою, Сашенькою та Львовим.

Постановником уведено у виставу і додатковий персонаж – Жар-птицю. Вона ж – Птиця Щастя, істота, яка то супроводжує Іванова, то залишає його на самоті з проблемами й турботами. На початку першої дії на сцені з'являється Жар-птиця в червоному вбранні, вриваючись яскравим вогняним вихром у похмуре однотонне середовище. Вона виконує пластичний номер з бубном, закликаючи на сцену персонажів – Іванова та його дружину. Дружина Іванова – Сара – у білому весільному вбранні, з великою кількістю білих повітряних кульок. Він – у довгому чорному плащі простого крою. Вони обоє щасливі, їх супроводжують удача, натхнення, радість. Вони тішаться коханням одне до одного. Надувні кульки виступають своєрідною символікою легкості у всьому – у відношенні до життя, у взаємній любові, у віднайдені гідного місця в соціумі. Їх оточує дощ із срібних монет – символ достатку. Повністю пластичне рішення не дає акторам жодного слова, яке б пояснювало дію, цю функцію перехоплюють написи на табличках, які виносить Жар-птиця. Пройшло 5 років. Життя Іванова кардинально змінилося: хвора безрадісна дружина, нездійснені мрії... Сара повільно блукає глибиною сцени в темно-бордовому вбранні, кутаючись у велику шаль, подібну до рибальської сітки. Білі повітряні кульки лопаються, уособлюючи крах сподівань на родинне щастя. Жар-птиця, яка і досі з ними, випускає безліч мильних бульбашок. Бульбашки – це ще один образ хибності уявного щастя, руйнація ілюзій, що досі оточували родину. Дружина постійно намагається надути одну з великих білих кульок, але вона весь час здувається – своєрідна метафора викиднів. З'являється ще один персонаж – лікар, який засуджує Іванова, звинувачує його в недбалому ставленні до дружини, що призвело до наслідків – до її хвороби. Іванов намагається сховатися від докорів за байдужою білою маскою, яка нагадує обличчя мармурової статуї. Хоча ця вистава є прикладом «бідної сценографії», обмеженої кількома символічними дієвими деталями, проте тут активно використані перепади освітлення, які своєрідно ілюструють події дійства.



Великий інтерес для даного дослідження становить спектакль Нового театру на Печерську «Gogol Поиск» (2013), який є синтезом сучасної драми, пластики, кінострічки. Постановка – М. Гуріна. Сценічне оформлення розробив Б. Орлов, воно максимально відкриває сцену для акторської гри: основні елементи декорації – це три білі екрани в глибині сцени, які рухаються, розсуваються в різні сторони. На них проєкційовано різні зображення: примітивні саморобні слайди – вирізані з картону силуети фантастичних істот, персонажів творів М. Гоголя, підсвічені ліхтариком; силуети профілів акторів, котрі граються в переклад української мови на російську; абстраговані візерунки, тобто зображення з камери, що транслюють в реальному режимі за допомогою цифрового проєктора. Починається вистава своєрідним прологом: три актори грають у переклади, при цьому пускають на екрани тіньові силуети слайдів. Слайди витягують з великих старих валіз із металевими деталями. Всі загадані слова пов'язані з творами М. Гоголя. Потім вони замінюють слайди власними силуетами – тут спостерігаємо репліку знаменитого профільного силуету М. Гоголя. Акторів на сцені змінюють актриси в громіздких білих полотняних балахонах, білі екрани закривають чорним задником, на тлі якого їхні силуети мають вигляд особливо контрастний і зловісний. Кожна з них представляє якогось персонажа з певного твору: тут і знаменита Оксана, і панночка-відьма, й утоплениця, і спокуслива Солоха... Ведуча бродить серед них, висвітлюючи вогниками свічок в непроглядній темряві. Тут з'являється «наречена» – вона в ролі панночки-відьми. Капюшон балахона закриває обличчя, вік визначити неможливо. На сухих гілках вона виносить макетики традиційних українських сільських споруд – хати, клуні, повітки. Усередині кожного макета включений ліхтарик, вони світяться зсередини. Це ще більше посилює емоційне тло сюжету. Створюється враження, що не бурсаки знайшли хутір, а хутір знайшов їх, радше, господиня хутора. Вона вийшла до них назустріч, несучи мініатюрне втілення такого привабливого світлого та безпечного нічлігу; вона, ніби глибоководна хижа риба, що заманює жертву сяючими фотофорами.

Політ Хоми на Лису гору оприявлено пластичним номером, який утілює радше пристрасть, аніж страх. На задній екран, який знову відкривають, проєкційовані зображення абстрактних потоків і крапель. Візуальний образ Лисої гори змінюється пластичним та оповідним утіленням образу хати, де дівчина ворожить за допомогою дзеркала. У цьому епізоді починається використання проєкції запису в реальному режимі: установлена на передньому плані камера передає на екран пристрасний танець ворожки і викликаного нею судженого. Потім настає історія «Травневій ночі»: пара перед дзеркалом шепочеться про свої почуття; переповідають один одному старі легенди про покинутий будинок на березі озера. І ось з'являється панночка-утоплениця – дівчина в білому балахоні виносить на сцену невеликий акваріум, у якому весь час щось шукає. Тут використано ефект підміни записом реальної трансляції – у такий спосіб досягається містична, лякаюча атмосфера. Дівчину на проєкції не видно, замість неї – порожній простір: вона перебуває у світі духів, відокремлена від реального життя. Хлопця видно доти, поки вона не затуляє його руку в акваріум. Тепер і він частина світу привидів. На екрані – зображення порожньої сцени, хоча на ній ще більше перебуває персонажів – виходять на берег інші утоплениці, серед яких і зла мачуха, причина нещастя панночки. Танцюючі русалки відкидають безліч тіней: різні за формою, розміром, вони падають на проєкцію, роблячи її ще більш містичною та відстороненою. Кінець вистави репрезентує образ самого М. Гоголя: за екраном з рудого крафта рухається силует, спочатку він не асоційований з письменником. Комічна бесіда з акторами на передньому плані супроводжена малюванням на крафті гілок яблуні та яблук [223, с. 89]. Завдяки поєднанню проєкційного та об'ємно-просторового оформлення вистава втілює два основні сценографічні напрями, що розвиваються в межах метафоричної тенденції – конструктивний і медійний. Своєрідний лабораторний пошук нового прочитання творів М. Гоголя вможливив розкриття потенціалу акторської гри в межах малої сцени, при цьому використовуючи чимало візуально-виражальних засобів.

Вічну тема пошуку порозуміння між людьми розкривається в пластичній хореодрамі «Кураж» (2013) за твором Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти» Навчального театру Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: порозуміння між кровними родичами, між чоловіком та жінкою, різними соціальними групами. Відсутність гармонії призводить до занепаду, а згодом – і до жорстокої конфронтації, як наслідок – війни. Режисер-постановник та хореограф – О. Скляренко, художник – Т. Ткаченко. Для О. Скляренка ця вистава стала режисерським дебютом, у якому він утілює своє бачення і своєрідне осмислення війни як деструктивної сили, що нівечить людські долі, при цьому творячи історію. Початок вистави символічний: яскраво освітлена самотня жіноча постать на краю сцени тягне чорний шнур на своїх плечах, а його протилежні краї ховаються в півтімні сцени. Потім пролог – кілька поставлених мізансцен, що нагадують фотографії з родинного альбому: Кураж в оточенні своїх дітей мандрує світом. Глобальність проблеми твору Б. Брехта знаходить вираження в стилістиці даної постановки: відкрите приміщення сцени демонструє старе, запилене закулісся, де потопають старі допоміжні конструкції. Єдиний статичний декоративний елемент – величезні дерев'яні ворота, які нагадують вхід до старовинного середньовічного замку. Утворювані переплетінням дощок ґрати – це своєрідний символ несвободи кожного персонажа зокрема та цілого суспільства загалом, проте ці ж ворота використовують і як сторожову вежу для спостереження за околицями, у такий спосіб вони виявляють і захисну функцію. Осучаснені костюми наближують дію до періоду Першої світової війни, водночас проводячи паралель з іншими світовими війнами. Перша картина розпочинається появою солдатів, з якими Кураж намагається торгувати: вона порпається у своєму візочку, вишукуючи належні товари (роль візочка з крамом виконує стіл, який тягнуть на мотузках, ставлять, перекидають, кладуть на бік). Її діти натягують мотузку, на якому розвішують нехитрий крам: старий одяг, пояси, чоботи... Саме тут, уперше на сцені, з'являється худа жіноча фігура в чорній

безформній сукні з неприродно вибіленим обличчям та криво заплетеною косою. Родина відразу не сприймає її як смерть: просто жебрачка, зустріч із якою чомусь залишила моторошне відчуття страху. Вона – своєрідний зв'язуючи елемент між подіями вистави, поєднує мізансцени, чорними шнурами переплітає світ живих зі світом мертвих, реальність і потойбіччя, мрію і дійсність. Наступна картина являє нових героїв вистави – Іветт і кухаря. Стіл лежить на боці, утворюючи своєрідну барикаду. Кухар, прокинувшись, зустрічає Кураж, яка прийшла, щоби продати курку. А істота, що поєднує два світи – живих і мертвих, яка асоціюється зі смертю та невблаганною Мойрою, – виконує складні пластичні номери, у яких задіяно символіку годинника. Її різкі, агресивні рухи жахають, усвідомлення раптовості зміни долі й загибелі спонукає замислитися над швидкоплинністю часу. Переводячи стрілки годинника, вона пришвидшує трагічну розв'язку. Містичні події вистави супроводжені перепадами освітлення: різкі чорні тіні падають у різні боки фігури Смерті, перетворюючи її на величезного чорного павука, що один за одним впольовує в свої тенета дітей Кураж. У постановку О. Склярєнко ввів яскраву кольорову пляму – іграшковий різнокольоровий будиночок, у якому намагаються поміститися кухар, Кураж і Катрін. Однак вони не можуть уміститися в цей іграшковий, уявно ідеальний світ, – тому і Катрін виставляють за межу. У п'їтьмі, куди ховаються кінці натягнутого через сцену шнура, причаїлися хаос, руйнація, смерть – усе, що залишає по собі війна. Вистава змушує задуматися над тим, що може кожна окрема особистість зробити заради суспільства загалом та власного життя та життя зокрема. Сценографічне оформлення демонструє можливості пластичної вистави: окрім статичних декорацій, активно задіяні та видозмінені допоміжні бутафорські елементи, які використовують актори. Значну увагу надано перепадам освітлення, які в деяких мізансценах стають окремим, самостійним стенографічним модулем.

З-поміж пластичних вистав, оформлення яких побудовано на використанні принципів метафоризації, варто особливу увагу приділити

вуличним постановкам – знаковому явищу в сучасному українському театрі. Яскравим явищем сучасного українського вуличного театру є львівський театр «Воскресіння», який поєднує традиції психологічного, пластичного театру в найрізноманітніших сучасних формах і жанрах. Концепція репертуару полягає у використанні творів світової класики, їх переосмисленні, режисерській інтерпретації відповідно до вимог сучасності. Зокрема, доцільно у цьому контексті згадати таку виставу, як «Містерія Пінзеля» (2012) присвячену життю та творчості знаменитого скульптора Г. Пінзеля і здійснену у дворі Мистецького арсеналу, на тлі натягнутих полотен із зображеннями відомих львівських споруд. Автор драматичного рішення та режисер-постановник – Я. Федоришин, художник-постановник – А. Федоришина. Вистава насичена спецефектами: полум'я, яким охоплені конструктивні елементи декорацій, проєкції, послідовні й раптові зміни освітлення. Костюми акторів стилізовані під вбрання історичного періоду, проте значною мірою фантасмаговані. Частина персонажів рухаються на ходулях, нагадуючи фантастичних істот західноукраїнського фольклору або ж гіпертрофованих фігур церковних скульптур.

Інша вистава цього ж театру – «Зустріти Просперо» (2012) – поставлена за мотивами кількох п'єс В. Шекспіра і здійснена на ринковій площі Львова. Режисер-постановник – Я. Федоришин, художник-постановник – А. Федоришина. Вистава розгортається довкола центрального персонажа Просперо – мага, який володіє всіма силами природи й долі. Сценографічне оформлення нагадує традиційний український вертеп – декоративно розписані конструкції, що втілюють образи нижнього (пекельного), середнього (земного) та верхнього (небесного) ярусів вертепу. Ці конструкції поєднані між собою карколомними елементами, які нагадують спортивні та військові тренажери. Герої мають здолати численні перешкоди, аби дістатися мети. Актори використовують елементи декорації, змінюючи сценічне оформлення: деякі персонажі марширують у величезних бочках, створюють образ божевільного

марення. Активно задіяне і справжнє полум'я – у вигляді факелів, феєрверків та небесних ліхтариків.

У виставу «Вишневий сад» (2011) за А. Чеховим у постановці Я. Федоришина, (художник-постановник – А. Федоришина), уведено елементи костюма з використанням вогню – величезні гіпертрофовані головні убори зі встановленими на них чашами вогню, коромисла з вогняними відрами. У відрах, розставлених по всьому ігровому майданчику, заряджені феєрверки, які детонують у потрібні моменти. Основний декораційний модуль – двоярусна конструкція, яка втілює образ будинку. Сад – масштабні стилізовані дерева, на яких розвішані то відра, то білий цвіт. У певних мізансценах актори рухаються на ходулях, що візуально вподібнює їх до дерев.

Феєрична вистава «Глорія» (2013) за твором Я. Федоришина, у постановці А. Федоришиної, вибудовується довкола величезних каркасів витинанко-подібних об'ємних конструкцій, що спалахують полум'ям та вибухають феєрверками. Актори в яскравих, емоційно насичених убраннях рухаються на ходулях, виконують циркові трюки.

Зауважимо, що театр «Воскресіння» становить унікальний зразок сучасного вітчизняного шоу-театру, його вуличні вистави не мають аналогів ні на теренах України, ні у ближньому зарубіжжі. Численні акробатичні та вогняні театри, яких за часів перебудови з'явилося досить багато, не можуть дорівнятися до нього ані за рівнем академічної майстерності, ані за масштабами постановок. Розглядаючи приклади вистав у межах окресленої тенденції, можемо стверджувати, що більшість із них має один або кілька основних сценографічних модулів, які надалі впливатимуть на розвиток усіх складових вистави. Нами проаналізовано принципово різні спектаклі, метафоричне середовище яких базується на окремих прийомах оформлення. У межах заданої тенденції застосовувані різноманітні художні мови виокремлюються у три основні напрями – абстраговане поза просторове середовище, конструктивне і проекційне середовище.

Підбиваючи підсумки аналізу трьох основних тенденцій та напрямів сценічного оформлення, вважаємо, що період незалежності в театрознавстві позначений численними структурними та фрагментальними запозиченнями з європейського мистецтва, а також інтенсивним розвитком вітчизняних художніх пошуків. Наведені приклади дають підставу констатувати, що розвиток сучасної української сценографії ґрунтований на авторських новаціях ХХ ст. Розглянувши вистави різних театрів, чітко відзначено їх належність до трьох основних сценографічних тенденцій: натуралістично-ілюстративної, натуралістично-ілюстративної з елементами метафори та повністю метафоризованої. Водночас, ці тенденції поділяються на окремі напрями, які доцільно класифікувати за типом обраних виражальних засобів. З появою нових художніх мов і стилістик виникла необхідність поновлення термінології та аналізу використання тих чи інших технічних засобів. Наприклад, новітні проєкційні засоби продукують активну появу сценографічних оформлень із застосуванням проєкцій, які своєю чергою поділяються на фрагментальні (певний елемент, деталь), фонові (лише задник) та суцільні (увесь сценічний простір, включаючи й акторів). Проєкційний ряд може бути сталим (фотографія) і рухомим (відеозапис). Відеозапис додатково поділяється на відзнятий (підготовлений заздалегідь) і синхронний (трансляція сценічної дії в реальному режимі). Особливості комбінування освітлення з проєкціями – одне з найцікавіших явищ сучасного мистецтва сценографії зокрема та візуального мистецтва загалом. Постановки в нетеатральних приміщеннях і вистави, які проходять на кількох локаціях, набули певного поширення, проте досі залишаються радше окремими втіленнями режисерських задумів, аніж тенденцією. Також до тенденційності ми не відносимо популярні, але поодинокі випадки вистав у форматі телешоу, котрі ще потужніше поєднують театральне і медійне мистецтво.

У розділі подано приклади різних тенденцій та напрямів оформлення. Постановки, здійснені на перетині кількох напрямів, демонструють інтегрований синтез різних видів візуального мистецтва. Застосовувані

художниками прийоми формують основні тенденції сценографічного оформлення, проте більшість із них належать до найпоширенішої тенденції комбінування реалістичних і метафоричних елементів. Окреслено особливості сценографічного оформлення вистав на сценах різних типів, які зумовлюють певні вимоги до художнього рішення та практичного втілення. Завдяки використанню новітніх матеріалів і технологій сучасні постановки набувають актуальності й наближення до мистецтва мас-медіа.

Підсумовуючи результати досліджень, окреслених в розділі, ми формуємо такі висновки:

1. Простежено особливості взаємодії сценографії та інших візуальних мистецтв, зауважено на впливі принципів живопису, графіки, скульптури та архітектури на театротворчий процес.

2. До сценографії активно залучають прийоми медійного мистецтва, які стають одними з найпоширеніших засобів виразності. В Україні театротворчі процеси супроводжуються появою нових театрів і нових типів вистав. Здійснюється ґрунтовний опис та мистецтвознавчий аналіз сценографічних рішень, зокрема, визначено принципи застосування медійних засобів для окремих постановок:

- фрагментальні проєкції (певний елемент, деталь);
- фонові проєкції (лише задник);
- суцільні проєкції (увесь сценічний простір, включно з акторами).

Проєкційний ряд може бути сталим (фотографія) і рухомим (відеозапис). Відеозапис додатково поділяють на відзнятий (підготовлений заздалегідь) та синхронний (трансляція сценічної дії в реальному режимі).

Ґрунтовно проаналізувавши окремі художньо-значимі спектаклі, які є характерним утіленням певної тенденції, здійснено докладний опис найбільш виразних концепцій декоративного оформлення.



#### **Розділ 4. Постать художника в сучасному українському театрі.**

На межі ХХ–ХХІ ст. місце художника-постановника – вагоме та значуще. На рівні з режисером він створює візуальний образ вистави, насичує її знаковими виразними елементами адже іноді режисерський задум з розгляду образного сприйняття потребує значного доопрацювання. Адже розробка концепції та параметри втілення якої і є прерогативою сценографа. Індивідуальний почерк художника часто визначає тенденцію здійснення майбутньої постановки – створює не лише загальний сценографічний образ, але й загалом візуальний супровід (освітлення, за потреби – проєкційний ряд, необхідні спецефекти). На сьогодні надзвичайно поширені вистави, у яких художник розробляє і декораційні оформлення, і костюми.

Досліджуючи сучасні пошуки окремих художників, їхній творчий почерк, особливості співпраці з режисерами й індивідуальні позиції митців, еволюцію їхнього стилю на прикладах вистав різних років, можна визначити унікальність нинішнього культуротворчого процесу. В окреслений період відбувається приплив до театрів митців з різних напрямів образотворчого мистецтва – живописців, графіків, спеціалістів медійного оформлення. Вони впроваджують у сценографію специфічні втілення окремих складових станкового й монументального мистецтва. Зокрема, це застосування елементів скульптури, вітража, графіки, колажування, прийомів іконопису для оформлення сценічних постановок. На тлі збереження традицій просторово-конструктивного оформлення актуалізується застосування новітніх медіа. У творчості деяких митців простежуємо структурні або ж часткові запозичення з досягнень художників попередніх періодів, репліки іноземних постановок. Спільною рисою для всіх художників ХХІ ст. є використання у своїх розробках сучасних матеріалів і технологій, опанованих іншими видами образотворчого мистецтва, що дає підстави осмислювати їхню творчість як невід’ємну частину загального культуротворчого процесу. Докладніше розглядаючи застосування в сценографії традиційних й інноваційних засобів візуальної виразності, зупинімося на кількох основних. Зокрема, мова йде про

використання проєкційних технологій як основного, чи допоміжного декораційного рішення. За допомогою проєкційних зображень можна втілювати як інноваційне, так і цілком традиційне бачення сценічного простору: наявність фото- або відео- проєкцій творів класичного живопису, скульптури, архітектури, монументального, декоративно-ужиткового мистецтва наближує сучасні технічні прийоми до традиційного реалістично-ілюстративного оформлення. Натомість синхронний відеоряд, 3–D зображення або анімація, абстраговані, стилізовані картини втілюють новітнє бачення ігрового простору художниками медійної доби. У даному розділі проаналізовано творчість художників, які найбільш яскраво, на нашу думку, виявили себе в останні десятиліття. Класифікувати їхню творчість за певними тенденційними ознаками важко, адже вони залучають до свого виражального арсеналу принципи всіх тенденцій. Для творчого почерку кожного з них характерні визначені прийоми, які, незалежно від загального тенденційного спрямування спектаклю розкривають особистісне художнє бачення. Аналіз етапних постановок уможливорює виокремлення як індивідуальних, так і спільних прийомів осмислення ігрового простору. Саме художня уява визначає подальше візуальне втілення декораційного оформлення, задає тенденційного спрямування та формує комплекс технічних елементів, необхідних для створення спектаклю.

На сьогоднішній день в театрах України працює понад 600 художників-постановників, частина з яких має спеціальну фахову художню освіту, а частина належить до суміжних спеціальностей, проте займається оформленням ігрового простору. Дослідження їхньої творчості становить потужну базу для подальших досліджень як в царині сценографії, так і загалом культуротворчих процесів сучасності. Серед численних представників сценографічного напрямку розглянемо творчість найбільш цікавих та самобутніх, на нашу думку, художників. Обраних нами митців для дослідження їхньої творчості, ми класифікували за поколіннями і періодами, у які вони розпочали свою художню діяльність. Особливу увагу варто приділити

творчості таких художників, як М. Френкель, В. Козьменко-Делінде, О. Кужельний, О. Вакарчук, А. Александрович-Дочевський, В. Карашевський, К. Корнійчук, Б. Орлов, О. Друганов, О. Татарінов, О. Луньов, О. Тетерін, Е. Зайцева. Утілення рішень саме в цей період пов'язане насамперед з оновленням художнього мислення, стимульованого здобутками медійної доби. Кожен з охарактеризованих художників має чітко виражені індивідуальні риси, а наявність структурних чи елементарних запозичень пояснюємо закріпленням досягнень сценографічної школи другої половини ХХ ст. Трагування тих чи інших прийомів простежується в багатьох сучасних постановках. Широка доступність інформаційних ресурсів світового мистецтва спонукає художників до реплікації певних прийомів у межах індивідуального рішення.

Митці старшого покоління, які здобули художню освіту наприкінці 1960-х – упродовж 1970-х років ХХ ст., розпочавши свою професійну кар'єру ще за радянських часів, здебільшого дотримуються принципів конструктивного оформлення. Завдяки потужному академічному базису, вони втілюють актуальні для сьогоденних глядачів візуальні концепції. Активне залучення здобутків сучасної техніки до театротворчого процесу дає майже необмежені можливості для художньої творчості, що часто знаходить відображення в сценографії вистав останніх десятиліть. Спільною рисою для всіх представників цього покоління є залучення масштабних декораційних модулів, доповнюваних великою кількістю образних елементів. Варто зазначити, що саме ці художники стали зразками для майбутніх митців, демонструючи на прикладах власних вирішень можливості не лише художнього задуму, але й практичного його втілення. Зокрема, певні технічні розробки представників цього покоління лягли в основу численних оформлень інших художників пізніших періодів.

Відомим майстром метафоричного середовища є український художник-сценограф М. Френкель (1937 р. н.), який оформив багато спектаклів як в Україні, так і за кордоном. Його творчість становить значний інтерес для

дослідження, адже виявляє індивідуальну мистецьку еволюцію майстра протягом останніх трьох десятиліть. Нагадаємо, що саме в 1990-ті він створив оформлення спектаклів, котрі стали втіленням його творчого потенціалу. Це пов'язано насамперед з тим, що саме в окреслений період стали наявні та доступні технічні засоби, необхідні художнику для реалізації більш ранніх творчих задумів. Водночас існуючі потрібні матеріали стимулювали подальші творчі пошуки, які знайшли відображення в спектаклях наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років. Характерними для його творчості елементами є змістовно-потужні, асоціативно-насичені фактури, які б передавали філософсько-смысловий підтекст драматичного матеріалу й подальшого художнього рішення.

Творча діяльність М. Френкеля розпочалась у Київському державному театрі юного глядача на Липках. Найвідомішим спектаклем цього періоду була «Суєта» (1971) за твором І. Карпенка-Карого (режисер Д. Чайковський). Згідно з художнім задумом, проблематика драматургічного матеріалу знайшла своє вираження в символічному поділі ігрового майданчика на три площини, розмежованих предметами вжитку. Художник використав конструкцію з трьох граней, яка оберталася на колесі, нагадуючи моталку для вовни. На ній були закріплені предмети сільського інтер'єру та багатого міського будинку; обертаючись, сторони трикутника змінювали декорацію. На передньому плані стояли лавки й рамка, на якій також були підвішені побутові предмети. Згодом художник повернувся до прийому поділу простору сцени, однак вже за допомогою інших виражальних засобів.

Пізніші періоди творчості художника охарактеризовані появою метафоризованих рішень, які розкривають закладену режисером проблематику. Зокрема, співпрацюючи з Київським російським драматичним театром ім. Лесі Українки, він оформив виставу «Бешенные деньги» (1995), за п'єсою О. Островського у постановці Л. Остропольського. Комплексне декораційне рішення уособлює аристократичний стиль другої половини ХІХ ст. – переплетіння ажурних елементів ніби орнаментальної лози. Сценограф

розробив конструкцію з ажурних решіток, що змінюють своє положення, обертаючись навколо осі та складаючись, звужуючи ігровий простір акторів, відповідно, – і життєвий простір персонажів. Решітки формують собою стіни, вікна, двері будівель, навіть елементи меблів. Прозорі, вони не приховують, а відкривають сценічний простір; водночас виступають оздобленням інтер'єру: вишукане переплетіння пруття нагадує мереживо, що цілком відповідає характеру головної героїні й стилю епохи. Коли чоловік змушує її переїхати в дешевше житло, дві решітки повертаються таким чином, що між ними утворюється обмежений ромбоподібний простір, у якому героїня ніби замкнена.

Подібні решітки М. Френкель використав і в спектаклі Київського державного театру юного глядача на Липках «Фігаро» (1995) за комедією «Шалений день, або одруження Фігаро» П. – О. де Бомарше (режисер В. Гирич). Легка, ніби зависла в повітрі, конструкція створює комедійний настрій вистави. Художник розробив двоярусну конструкцію, сегменти якої рухаються на штанкетах угору й вниз, утворюючи то балкон, то терасу, то садову стежку. По цій решітці в'ються гірлянди зі штучного плюща, а на сцені стоять штучні деревця, таким чином, перед глядачами виникає графський сад. Окрім цього, конструкція рухома – вона легко змінює просторове розміщення над сценою, має дуже ефектний вигляд та візуально посилює динаміку руху акторів. Постійна біганина Фігаро – відбувається на кількох ярусах, де він підглядає, переховується. Світлове й музичне оформлення вистави підкреслює барокову пишність: строкаті плями освітлення то виокремлюють фігури, то заливають увесь ігровий простір.

Індивідуальною знахідкою митця, яка найхарактерніше демонструє його творчий почерк і виокреслює з-поміж когорти інших сценографів, є дзеркальне оформлення. Дзеркала – одні з найулюбленіших інструментів фокусників та ілюзійністів. Часто їх використовують в оформленні шоу-програм, концертів, телепередач. Однак у театрі їх застосовують досить рідко, і М. Френкель – один з небагатьох художників, який постійно звертається до

дзеркального оформлення. В одних виставах художник застосовує окремі дзеркальні елементи, у других – спостерігаємо фактично повне заглиблення сцени в дзеркальний світ, залежно від задуму режисера. Усе має підтримувати комплекс сценографічного задуму – необхідність «збільшити» сценічний простір, зруйнувавши звичні масштаби сцени, а часто-густо і глядацької зали, створити враження натовпу, трансформувати структуру ігрового майданчика, тощо. Розміщені в певному порядку, під певним кутами нахилу, дзеркала здатні повністю змінити зовнішній вигляд сцени та навколишнього середовища. Зауважимо, що можливості такого оформлення художник здобув саме наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., – коли стали доступні специфічні матеріали, зокрема, глянцевого дзеркального пластик. Досі на сцені застосовували лише окремі деталі із дзеркал, з огляду на неможливість створити масштабні площини зі скла. Початок ХХІ ст. позначився появою на вітчизняному ринку легких, безпечних у використанні та естетичних за зовнішнім виглядом матеріалів, доступних також і за ціною політикою.

Огляд вистав із застосуванням дзеркального вирішення розпочнемо за принципом масштабності дзеркальних елементів. М. Френкель використав таке середовище в декораціях до вистави «Лісова пісня» (2007), за Лесею Українкою, Київського ТЮГу. Задум спектаклю передає основну ідею твору поетеси – протистояння між природою і людством, яке руйнує світ. З невеликих дзеркал збудовано спеціальні конструкції, які створюють враження дзеркальної мозаїки, дзеркальним матеріалом було вкрито і сцену. У цьому спектаклі використана також спеціальна ємкість із водою, яка зображає озеро – місце мешкання водяних істот. Згідно з режисерським трактуванням, вода є втіленням природного світу. Периметр декорацій оздоблений плетеними тинами, мов на народній картинці. На початку вистави на сцені лежить велетенський вінок (древній символ), що символізує гармонію поєднання природи (квіти) і людської праці (сплетений вінок). Однак зірвані квіти – мертві, а гармонія – швидкоплинна. Освітлення, що потрапляє на дзеркала, відбивається під різними кутами, занурюючи простір сцени та акторів у

потужні світлові ефекти і посилюючи враження казковості, феєричності. Зміна кольорів освітлення відразу ж змінює забарвлення всієї сцени, створюючи атмосферу то спокою та гармонії, то агресії та непорозуміння.

М. Френкель використав дзеркальні елементи і в інших спектаклях, зокрема, на сцені Київського ТЮГу – це вистави «Ромео і Джульєтта» (2011) за одноіменним твором В. Шекспіра, режисер – В. Гирич; і «Снігова королева» (2002) за одноіменною казкою Г. – К. Андерсена, режисер – В. Гирич. У виставі-мюзиклі «Ромео і Джульєтта» увагу акцентовано на позачасовій проблематиці вистави. Осучаснення, використане в декораційному оформленні та костюмах, переносить дію спектаклю в ХХ ст., залишаючи, тим не менше, характерні елементи Італії XV–XVI ст. Основне протистояння зосереджене не на лінії Монтеккі – Капулетті, а на лінії поколінь – старше і молоде. Утілюючи суть конфлікту виражальними засобами, художник створив середовище протистояння з двох конструкцій, – зі сходинок і площадок, що символізують будинки Монтеккі й Капулетті. Однак – це не помешкання родин, оскільки їх використовують рівною мірою обидва сімейства. Натомість конфлікт між двома поколіннями розгортається саме на межі конструкцій. Дзеркальний задник має специфічну викривлену форму. Він має вигляд старовинний і певною мірою втілює світ родової знаті, замкненої у своїх уявленнях про життя, і традицій. Водночас задник викривляє відображення й частково поглинає світло, створюючи цікавий ефект освітлення – тьмяні відблиски і малопомітне сяйво на задньому плані. Конструкції зі сходами легко рухаються сценою, вони то сходяться, то роз'їжджаються в різні боки, залежно від подій у п'єсі. Такий сценографічний прийом відкриває нові можливості для акторів: відсутність нагромадження декорацій на передньому плані привертає увагу глядачів безпосередньо до акторської гри; звільняє простір для елементів балету. У декораціях «Снігової королеви» втілено художнє бачення казки Г.-К. Андерсена – пошук та розкриття героями власної суті на тлі життєвих проблем, поданих у завуальованій, метафоризованій формі казки. Основний сценографічний модуль – висока каркасна споруда з

фрагментами цегляних стін, що стоять на тлі дзеркального задника. Він виготовлений з великих відрізів дзеркальної фольги, яка нерівномірно пульсує та викривлює відображення. Задник утворений із двох частин, що роз'їжджаються на два боки сцени, пропускаючи героїв у крижаний світ. Відображення персонажів та світла створює середовище казки, герої ніби загорнуті в Північне сяйво. Також у заднику є невеличкі отвори, і коли світло на передньому плані гасне, – яскраве освітлення за ним вимальовує безліч зірочок. Костюм Снігової королеви виготовлено із сріблястої парчі, тому глядачам здається, що вона сяє із середини. Штучний сніг, на який падає світло з-за куліс, огортає крижане царство, створюючи сильний контраст із іншими епізодами. Натомість картини, у яких показано побут рідного містечка Кая та Герди, ліс розбійників та інші сцени, де не йде мова про царство Снігової королеви, побудовані в такий спосіб, що дзеркального задника не видно. І відчуття казковості частково зникає, поступається буденності. На кількох поверхах основної декорації розгортається життя містечка, мешканці якого вже давно не вірять у казки, тому Кай та Герда щиро радіють історіям бабусі й відкрито вирушають у світ неймовірних пригод.

Знову до дзеркального середовища художник звернувся у виставі «Сон» (2014), за мотивами творів Т. Шевченка на сцені Київського ТЮГу. Режисер – В. Гирич, художник по костюмам – К. Кравець. Вистава поєднує фрагменти поезій, у яких акцентовано антагоністичні мотиви протистояння України та Росії не лише як територіальних одиниць, але і як культурно-суспільних утворень. Автори вистави на всіх рівнях аналізують різницю менталітетів і світосприйняття, на прикладах долі персонажів поем представляють трагізм життя «підлеглих», які не мають ані свободи вибору, ані, навіть, можливості думати про свободу. Дана вистава вибудовується на передачі ритмів життя Кобзаря через його поетичні рядки. Декораційна конструкція – двоярусний вертеп зі сходами, який радіально обертається навколо. Костюми ще більше уподібнюють персонажів до традиційних образів вертепу. Вступ починається із згадки про трагічні, але знакові події на Майдані Незалежності взимку 2014



року: актори в сучасних костюмах складають на передньому плані автомобільні шини. Згори опускається екран, на який проєкційовано хронікальні записи з Майдану. У такий спосіб актуалізується проблематика віршів Т. Шевченка, осучаснюються герої. Давно закладене протистояння тепер вийшло назовні і загострилося. Специфіку декораційної конструкції у виставі влучно охарактеризувала Л. Брюховецька: «Характер мізансцен зумовлено двоярусною конструкцією зі сходами. Така сценографія концентрує увагу і виконує драматургічну функцію, позначаючи характер, в тому числі ієрархічний, стосунків між персонажами» [38, с. 8]. У даному разі дзеркальне середовище створює ілюзію безкінечності простору та великої кількості персонажів на сцені. Перепади освітлення посилюють емоційне протистояння, а віддзеркалення світла від підлоги, стінок і тла повністю заглиблює сценічне середовище в певний колористичний відтінок. Проєкція відеоматеріалів на дзеркало створює унікальні ефекти оживаючого простору, у якому зникають окремі актори, і виникає єдина пластична картина. На передньому плані активно використано оркестрову яму: спочатку частково накрита, вона втілює образи могил, уходу до пекла, та Шевченкового «Великого льоху». Розкопавши «Великий льох», слуги Петра I відкидають перебиття, що закривали частини ями, і витягають звідти кістки й кайдани – те, що залишилося від української вольниці. Яскраве червоне освітлення спалахує на дні ями, освітлюючи все примарним вогнищем.

На прикладах вище проаналізованих вистав виявляється багатогранність творчості М. Френкеля, який, застосовуючи єдиний принцип оформлення, створює різноманітні, відмінні між собою, постановки, утілюючи актуальну драматургічну проблематику. Нами визначено основні принципи оформлення сценічного середовища М. Френкелем: він часто звертається до масштабних конструкцій, які повністю займають сценічний простір; віддає перевагу кількоярусним конструкціям, що вможливають задіяння не лише основного, але й верхнього сценічного простору. При цьому дія може відбуватися водночас на кількох площинах. Використання дзеркальних елементів також

характерне для його постановок – вони візуально збільшують як ігровий простір, так і кількість персонажів на сцені. Загалом, якнайкраще охарактеризувати творчість художника можна його ж словами: «Вирішити спектакль, звісно ж, завжди слід по-своєму, по-новому. Сучасно. Так, щоб проблеми, викриті автором п'єси, схвилювали сьогodнішнього глядача, змусили його задуматися над реальністю, змусили до прагнення покращити світ. Оновлений актуальним звучанням зміст класики або своєрідне прочитання сучасної п'єси будуть пов'язані з новою, оригінальною формою вистави» [253, с. 7].

Окремим цікавим явищем є творчість сценографів, які, не маючи спеціальної художньої освіти, однак, створюють актуальні, емоційно насичені візуальні середовища для вистав. Зокрема, варто розглянути творчість режисерів В. Козьменка-Делінде й О. Кужельного, які самостійно розробляють сценічне оформлення до своїх постановок.

В. Козьменко-Делінде (1951 р. н.) нині постійно працює над оформленням вистав Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка. 1980 року він створив виставу «Сон літньої ночі», за одноіменним твором В. Шекспіра, яка стала вдалим експериментом метафоризації сценічного середовища – поєднання візуальних ефектів і пластичних номерів створили цілісний та цікавий образ: для польотів над сценою акторів були задіяні батути, сміливі перепади освітлення миттєво змінювали реалістичний світ людей на фантастичний світ царства Оберона. Як і в роботах М. Френкеля, у нього помітне розчленування декораційних конструкцій на площини, проте верхній і нижній простір – не так явно виражений. Аналізуючи творчість В. Козьменка-Делінде і М. Френкеля, погоджуємося з твердженням В. Берьозкіна, який розглянув основні типи сценічного планування. Досліджуючи сценографічні рішення узагальненого образу місця дії з погляду класифікації основних груп, утілюваних ними сюжетів, В. Берьозкін зазначив: «Будучи, за своїм походженням, найдавнішою формою організації простору сценічної дії, єдина установка від початку (ще в

ритуально-обрядовому передтеатрі – коло, квадрат, перехрестя, міст, Світове дерево, човен тощо) позначала образ Світобудови, Усесвіту. Такий сенс вона зберегла і в театральному фольклорі, де одним з її видів була двоярусна і тричастинна (по горизонталі) конструкція шопки» [21, с. 60]. Звернення до глибокого філософського змісту сценічних конструкцій та просторів простежуємо і в постановках інших художників, проте саме В. Козьменко-Делінде заклав його в основу своїх оформлень, а не звертається до такого вирішення як до додаткового виражального елемента.

Для оформлення вистав В. Козьменка-Делінде характерний масштабний основний сценографічний модуль, якому підпорядковані дрібніші декораційні конструкції та допоміжні елементи. У виставі «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» (1998), за твором Б. Брехта, на сцені Національного академічного драматичного театру імені І. Франка, піднято проблему корумпованості влади і бандитизму, які, прикриваючись масками добропорядності та прагнення «захистити» підлеглих, підминають під себе найважливіші сфери життя. Працюючи над спектаклем, як режисер і художник, В. Козьменко-Делінде вирішив залучити до постановки елементи мюзиклу, аби наблизити атмосферу до класичного американського кіно 1940-х років. Головним виражальним засобом, а отже, основним декораційним модулем є сценічний підмосток, на якому встановлено кілька рядів стільців. Сцена обертається довкола своєї осі, постійно змінюючи кут сприйняття глядачами. Це додатково підкреслює багатолікість персонажів – вони мають кілька особистостей, які виявляються відповідно до ситуації. Основний акцент здійснено на візуально-психологічному сприйнятті, адже герої представлені зовсім не так, як вони подані у творі Б. Брехта: проблема фашизму вже не актуальна, натомість у суспільстві актуалізується проблема приходу до влади представників бандитських кланів і неможливість пересічних громадян їм протистояти. У спектаклі мафія постає у вигляді літніх жіночок у рожевих халатах, які легко обходяться з чоловіками, спрямовуючи енергію Артуро Уї в потрібне їм русло. Пісенні номери доповнюють дійство, спалахи яскравого

освітлення клубів межуються з тьмяним напівмором нічних вулиць, на яких відбуваються з'ясування стосунків між представниками колись дружнього угруповання Уї. У даному спектаклі величезне значення має комплекс усього вирішення – декораційного оформлення, пластичних та музичних композицій. Саме синтетичність вистави робить її кінематографічною.

Виставу за одноіменним твором В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» (2005) В. Козьменко-Делінде також оформив як режисер і сценограф. Верона постає перед глядачами брудним, захаращеним середньовічним містом. Саме тут, серед нечистот матеріальних та духовних, народжується велике кохання, яке стане символом на століття. Своєрідним утіленням тогочасного образу життя постає величезна діжка – один з декораційних модулів, довкола якого розігрують численні мізансцени. Образ діжки має символічне значення: у діжці жив філософ Діоген, у діжках зберігали вино, яким славилася Верона. У виставі діжка стає розмежуванням територій ворогуючих родин. Її тримають вертикально, кладуть на бік, катають сценою, заповзають усередину. Античну спадщину міста втілено у вигляді полотен – колон, натягнутих через сцену. Розкіш палацу Капулетті передано завдяки великим золоченим рамам, на які накинуті тонкі летючі драперії. У виставі застосовано розмежування переднього і заднього планів за допомогою прозорих пластикових листів. Віддзеркалення силуетів, коли задній план затемнений, розділяє сценічну дію на реальність та уявний світ героїв. Підсвітка окремих фігур углибині виводить їх з мороку, перетворюючи на привидів. Поєднання в одному вирішенні чимало різних декораційних елементів створює цілісний, узагальнений образ вистави.

Для вистави «Жона є жона» (2012), за кількома творами А. Чехова, на сцені театру імені І. Франка, В. Козьменко-Делінде розробив режисерське і сценографічне рішення: сцена насичена предметами інтер'єру, нагромадження нагадує лабіринт. Саме в лабіринті любовних стосунків заблукали персонажі. Безліч меблів, у поєднанні зі звисаючими у верхній площині полотнами штор, формують образ типового поміщицького маєтку. Гротескних

метафоризованих елементів небагато: конструкція деяких меблів шаржована, завдяки контражурному освітленню полотна подібні до привидів. Загальний образ вистави витриманий у реалістичній манері, яку інколи видозмінюють метафоричні полотна й перепади освітлення.

У виставі «Чайка» (2013), за п'єсою А. Чехова, цього ж театру змістовний акцент поставлено на неможливості людей почути й зрозуміти одне-одного. Перебування різних персонажів у «тераріумі» внеможливіює комунікативні зв'язки між ними. Для цього за основний модуль обрано велику браму з прозорого пластику – її встановлено посередині сцени на рухомих кріпленнях. Завдяки використанню прозорого пластику дія відбувається відразу на двох площинах, розмежованих між собою: простір за брамою та перед брамою асоціюється з інтер'єром будинку й садом, відкриті стулки дверей поєднують ці площини, утворюючи посилені комунікативні зв'язки між персонажами зсередини і ззовні. Освітлення підкреслює розмежування площин або ж, навпаки, нівелює його, залежно від мізансцени. Варто зупинити увагу на смисловому сприйнятті закритих і відкритих площин. Відкриті – створюють ілюзію свободи вибору та спілкування. Натомість закриті стулки віддаляють персонажів одне від одного, утворюють своєрідний вакуум – акваріум, у якому герої ніби замкнені. Замикаючи двері, персонажі вибудовують барикади зі стільців. Завдяки використанню в декораційних конструкціях сучасних матеріалів дія класичного чеховського сюжету наближається до сьогодення, проблематика сприймається глядачами як типова для початку ХХІ ст.: неможливість творчого розвитку особистості, відторгнення соціумом альтернативного бачення світобудови, непорозуміння між близькими людьми провокують індивідуальні й загальносоціальні конфлікти та трагедії. Освітлення, переломлюючись крізь пластик, утворює цікаві візерунки, що віддзеркалюються на довколишні предмети, підлогу і куліси. Саме вони відображають емоційний контекст мізансцен, передають зміну часу доби. Кілька композиційних центрів, довкола яких сконденсовано дію, сформовано дрібнішими декораційними елементами: на передньому плані

група акторів задіюють стіл та кілька крісел, створюючи образ то паркової альтанки, то кабінету, то затишної веранди.

Розкриття філософської суті вистави, не обмеженої просторово-часовими рамками, за допомогою характерних сучасних образів змушує глядачів співпереживати персонажам і зрозуміти своє, власне, місце в безмежному Всесвіті. Саме до глибинно-філософського змісту звертається В. Козьменко-Делінле, передаючи закладену проблематику за допомогою специфічних сучасних засобів. Для його оформлення характерне розчленування ігрового простору на передній план і глибину сцени з чітко вираженими розмежувальними засобами. Оформлені ним вистави мають кілька планів дії, що уособлюють різні іпостасі людського сприйняття: минуле і майбутнє, реальність і сподівання, життя і смерть. Використання прозорих площин, рам, подіумів дає широкі можливості для акторів: рух своєрідним лабіринтом, дотики до прозорих екранів, неможливість вирватися з обмеженого простору роблять їхню пластику виразнішою. Структурно аналізуючи творчість художника, знаходимо відображення різноманітних напрямів образотворчого мистецтва, задіяних у вирішенні сценографічного середовища.

Творчість О. Кужельного (1953 р. н.) повністю пов'язана з діяльністю Київської Академічної майстерні театрального мистецтва «Сузір'я», створеної за його ініціативи 1988 року та очолюваної ним понад 25 років. Потужний асоціативний ряд кожної вистави формує потрібне емоційне тло для сприйняття проблематики та осмислення її в загальному контексті світової й української культури зокрема. За словами О. Кужельного, великий театр утілює Всесвіт людства, а камерний – Всесвіт людини. Відтак суть кожного окремого персонажа розкривається максимально повно, вловлюється кожна вібрація ігрового простору. Динамічність візуальної культури сприйняття формує нові уявлення про форми та способи взаємодії з художньою культурою [див. 217, с. 13]. Сценографія О. Кужельного звернена до глибинного філософського підтексту вистави, змушує глядачів задіювати

психологічно-асоціативний ряд. Заповнення сценічного простору можна порівняти з роботами М. Френкеля – у межах камерної сцени О. Кужельний зводить сценічний світ, розділений на минуле, теперішнє і майбутнє, на реальність і сподівання. Для досягнення візуальної виразності він використовує специфічні модулі, конкретно обрані для кожної вистави. За словами театрознавця О. Красильникової, «Синтетична природа театру (який містить літературну першооснову, драматургію, а також реалії її сценічного втілення: режисуру, акторське мистецтво, сценографію і т. д.) вже у своїх першо-формах (занурених у джерела народної творчості), що з'явилися якщо і не в усьому різнобарв'ї свого прийдешнього “професіонального” синтетизму, то, все ж таки, у відчутній потужності видовищної впливовості, завжди забезпечувала «масовість» цього першого з “масових» мистецтв” [131]. Взаємна робота над виставами в театрі «Сузір'я» вибудовується на поєднанні всіх компонентів майбутнього дійства, на пошуку найзнаковішого середовища, найхарактерніших деталей, художньої ідеї постановки та пошуку декораційного еквіваленту ідеї [8, с.4].

Серед робіт майстра останніх років варті уваги такі вистави: «Цветаєва +/- Пастернак» (2004) за твором Є. Чуприни, «Оскар – Богу» (2006), за п'єсою Е.-Е. Шмітта, «Все про кохання» (2008), за поетичними творами О. Олеся, «Ниоткуда – с любовью» (2011), – музичне ревю, побудоване на піснях і віршах, популярних серед російської діаспори світу.

Вистава «Цветаєва +/- Пастернак» (режисура та сценографія – О. Кужельний, костюми - Н. Кудрявцева) поєднує поетичні та прозові елементи, сплітаючи їх у єдину гармонію. Складні відносини Цветаєвої і Пастернака стали ґрунтом для численних пліток та легенд. Назва вистави розкриває суть їхніх творчих взаємин: творчість М. Цветаєвої потужна, самодостатня, яка не має аналогів; вона могла творити і творила без допомоги Пастернака. Проте він часто був джерелом її натхнення. Відтак важко визначити його роль у її житті: ким він був – «+» чи «-»? Загальне планування ігрового простору можна охарактеризувати за концепцією «суб'єктивізації

сцени»: вона розпланована не відносно ліній і мас, а залежно від кольору, світла, враження реальності, які відіграють сугестивну роль у створенні атмосфери сновидінь, фантасмагорій на сцені та у свідомості глядачів [8, с. 87]. Вистава має чотири основні сценічні площини. З двох боків від сцени – підвішені штори із зображенням книжкових полиць (перша і друга площини): гіпертрофовані, немасштабно великі, вони створюють чітке уявлення про те, яке місце в житті обох літераторів займали книги. Книга – символічний і метафоричний елемент водночас: символ знань, основне заняття М. Цветаєвої, найдорожча їй річ і водночас утілення творчої несвободи. Безпосередньо на сцені (третья площина) розставлені стопки книг, на початку вистави накриті мішковиною. На чорному заднику в просторі підвішені три книжки з розкритими сторінками – вони нагадують птахів, що відлітають. Четверта площина – передній план, частина глядацького залу. Тут – основний конструктивний елемент вистави: драбина-приступка на колесах, яку рухають сценою актори, розкладають і збирають. Важливим перехідним сегментом між переднім планом і сценою є дзеркало, нахилене під кутом. Окрім сцени, накритої мішковиною і шторами, інтер'єр зали залишається відкритим: пишні необарочні орнаменти перетворюються на тінь спогадів про стабільність, добробут і високе соціальне положення інтелігенції до революції. У костюмах, розроблених Н. Кудрявцевою, основний матеріал – мішківина, що є досить універсальним полотном. Груба і романтична водночас, мішківина асоціюється з етностилем, поєднуючи персонажі поетів з давніми традиціями руської землі.

У спектаклі «Оскар – Богу» розглянуто проблему пошуку особистістю самореалізації протягом обмеженого часу. Основа художнього вираження – поєднання об'ємно-конструктивних і проєкційних елементів, якими втілено реальний і уявний світ Оскара. Головним об'ємним елементом декорації є стилізоване лікарняне ліжко. Через зміну світовідчуття безнадійно хворого хлопчика, який чекає невідворотного кінця в онкологічній лікарні, драматург промовляє до засмиканого суєтою сучасника про вічність у кожній миті. Своє



нарративне послання автор доносить через літню жінку – Пані в рожевому (у перекладі українською її названо Рожевою Пані, а Оскар називає її Бабцею Ружею), яка не лише доглядає за дитиною-підлітком, а за допомогою гри спонукає його за 12 днів повноцінно прожити життя. У виставі на перший план виведено тільки двох акторів, які грають ролі хлопчика Оскара і Рожевої Пані. Образи інших персонажів – хворі діти, їхні батьки, медичний персонал, – виникають на великому проекційному екрані, на якому висвітлено дитячі малюнки Оскара. Вони постають перед глядачами такими, якими їх бачить хлопчик – дещо стилізовані, інколи гіпертрофовані, розділені на приємних і неприємних. Таке рішення чудово охарактеризував А. Делберт: «На сцені – їхнє фізичне життя; на екрані – духовне. Сцену використано об'єктивно, екран – суб'єктивно, ніби драматичний контрапункт. Одночасне вираження двох сторін нашої природи є точною паралеллю життєвих процесів. Ми живемо одночасно у двох світах – фізичний світ реальності і духовний світ потойбіччя» [276, с. 5]. Щоправда, на проекції виникають зображення реального світу, побаченого й переосмисленого Оскаром. Його підсвідомість гіпертрофує фігури так, як він їх собі уявляє. Завдяки проекційним зображенням можна чітко усвідомити контраст між повсякденністю і сприйняттям цієї повсякденності. Лікарняне ліжко стилізоване, воно відіграє роль не тільки ліжка, але й цілого світу маленького хлопчика. Певну езотеричність, обов'язково присутню при діалогах героїв вистав з потойбічними силами, у даному випадку передано через затемнення сцени, єдиним проблеском світла на якій є маленька скляна кулька, котру Оскар використовує для зв'язку з Богом, і котра, у такі миті, стає його власним уособленням.

Постановка «Все про кохання» – це емоційно потужна, складна для сприйняття пересічними театралми вистава. Режисура та сценографія – О. Кужельний, костюми – Н. Кудрявцева. Працюючи над цим спектаклем, О. Кужельний мав на меті передати складний взаємозв'язок жіночого і чоловічого начала. Кохання окриляє людину, але існує ризик втрати власної

особистості. Почуття, бажання, думки стають віддзеркаленням чиїхось інших, іноді підсвідомо чужих думок. Постановка ґрунтована на глибокому філософсько-етичному дискурсі про взаємодію між особистостями. «Мене немає, я умерла...» – жінка розчинилася в постаті спільної істоти, що виникла з неї та чоловіка. Щоб здобути власне «я», – потрібно розлучитися. Назавжди чи ні – поки невідомо. Однак необхідно. Сценографічне вирішення побудоване на кількох різних за контекстом, матеріалом і фактурою принципах. Основним модулем об'ємно-просторової декорації є великий, зведений з металевих жердин, куб. Він є основою для різних тканинних елементів та прозорої поліетиленової плівки, на які потім проєкціюють різні зображення. Бажання чоловіка будь-якою ціною втримати кохану знаходить різні виявлення: від жертвовної готовності відпустити і до прагнення «прив'язати», ізолювати, ніби метелика у скляну коробку. Складні перепади настрою поезій О. Олеся на сцені відображені завдяки перепадам освітлення і змінам проєкційних зображень. До світлових ефектів аналізованої вистави доречно застосувати вираз «головний чарівник» [101, с.8], адже саме цими ефектами вибудовано всі композиційні структури. Тут поєднане оптичне й адитивне освітлення [101, с.214]. Особливе місце займають рукописні тексти віршів: глядачі прочитують не завжди розбірливі рядки для того, аби зрозуміти епізод. Сучасність передана за допомогою камери, яка транслює на екран відзняті епізоди в реальному режимі. Костюмами Н. Кудрявцевої посилена контрастність образів персонажів (псевдо домашній одяг з напівпрозорої органзи, одягнений поверх чорних трико імітує вбрання звичайної пари, яких тисячі на світі). Яскрава червона сукня героїні з ретропроєкції нагадує події минулого – вона ще мала власну особистість, не завжди була згідна із чоловіком. У фіналі персонажі з'являються в стилізованих весільних убраннях, які за кроєм нагадують фантастичні костюми істот з іншого виміру. Специфічні ефекти фантазмагорії підтримує ультрафіолетова підсвітка, яка вихоплює контрастні силуети персонажів із загального мороку сцени. У такий спосіб досягнута «дематеріалізація»

сценічного простору [217]: перед глядачами постають думки, сни, спогади, мрії героїв, вони набувають специфічних форм та втілюють певну символіку.

Жанр вистави «Ниоткуда – с любовью» постановники визначили як іммігрантський мюзикл. Режисер – І. Калашникова, сценографія та костюми – О. Кужельний. Сюжет вистави побудовано на кількох іммігрантських історіях різних періодів ХХ ст.: постреволуційна хвиля втікачів до Франції, імміграція євреїв до Америки 50-х років і пошук кращої долі громадянами колишнього СРСР наприкінці ХХ ст. Загальна структура сценографічного оформлення нагадує виставу «Цветаєва +/- Пастернак»: штори з двох боків від сцени, сцена і передній план, на якому виконують більшість хореографічних номерів. Також залишається відкритим інтер'єр: тепер ліпнина асоціюється не лише з минулою розкішшю Російської імперії, якою її запам'ятали втікачі-білогвардійці, але й виступає своєрідною саркастичною насмішкою «ситого» Заходу над іммігрантами з радянських територій. Основний акцент здійснено на асоціативності і метафоризації декораційного оформлення. Використано два типи штор – прозорі, з тонких білих мотузків, за якими ховаються актори, й із щільної тканини, на яку нанесено принт різноманітних очей. Мотузкові штори є суто символічним розмежуванням сценічного простору, адже вони абсолютно не приховують акторів, які за ними перебувають, однак глядачі їх сприймають, як чітку межу переднього плану й «закулісся». Вони мають і суто функціональний зміст – у них заплутуються, їх заплітають у макраме тощо. Увесь ігровий простір стає то буржуазною Францією, то капіталістичною Америкою, то повертається до суворих радянських реалій. Окрім драпірувальних елементів, у виставі задіяне позолочене крісло на колесах – такий собі імпровізований трон. На перший погляд, він яскравий й розкішний, але це золото несправжнє, лише позолота. Статуси, які займають іммігранти за кордоном, тільки умовно високі, насправді, – вони блазні, служки, посередності. Сум, ностальгія супроводжуються дощем. Завдяки використанню мотузкових штор, у яких заплутується парасолька героїні, виникає враження потужного пориву вітру, настільки сильного, що він вирвав

парасоллю. Для ефекту штучного задимлення актор розпилює пудру. Під декадансну пісню про кокаїнові марення цей пил здається розсипаним наркотиком й опіумним димом з огидних притонів. Костюми до вистави мають кілька основних форм. Реалістичні та повністю стилізовані, вони передають образи мешканців певних країн. Згідно з режисерським рішенням, головні герої – Чоловік і Жінка – одягнені, а допоміжні персонажі музикантів майже оголені. В однакових тілесних трико, вони час від часу зверху одягають окремі деталі костюма та аксесуари.

Для своїх постановок О. Кужельний обирає не звичайний драматургічний текст, а емоційно насичені, складні твори, які вможливають виявлення не лише сюжетної проблематики, але й наповнюють виставу елементами суто емоційного спрямування. Він часто звертається до поезій, прозових текстів, пісень. Загалом для творчості О. Кужельного характерне виявлення в класичних творах найактуальніших для сучасного світу проблем та передача їх за допомогою зображальних і пластичних виражальних засобів. За свою багаторічну режисерську кар'єру він поставив понад 25 вистав як режисер, і багато вистав як режисер та сценограф водночас, утілюючи сміливі пластичні ідеї та просторові вирішення.

Зауважимо, що не всі художники-сценографи однаково вдало можуть оформити простір великої та камерної сцен. Досить часто камерний простір відлякує сценографа, який звик до великої сцени. Однак існує плеяда митців, які з однаковим успіхом працюють і з великим, і з маленьким ігровими просторами. Загалом художники покоління кінця 1960–1970-х років часто звертаються до принципів конструктивного оформлення, надають великої уваги композиції сценічного простору. Для всіх трьох художників – М. Френкеля, В. Козьменка-Делінде і О. Кужельного – притаманна зацікавленість ігровою площиною відповідно до візуально-виражального сприйняття, а саме: М. Френкель розглядає її як потенційний ігровий простір вертикальної площини над сценою, а В. Кузьменко-Делінде й О. Кужельний

ділять сцену по горизонталі, вичленовуючи окремі сегменти для певних мізансцен.

Художники покоління перебудови розпочали творчо зростати ще за радянської доби. Однак саме наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. вони сформували свій, власний, стиль, спрямований на пошук нових форм та засобів виразності. В основу багатьох вирішень покладено конструктивні модулі, проте чимало оформлень ґрунтовані на символічному потрактуванні обраного сюжету. На відміну від представників старшого покоління, художники доби перебудови прагнуть знайти характерний метафоричний модуль, який би концентрував основне змістовне навантаження. Багато митців цього покоління були учнями Д. Лідера, тому в їхніх роботах простежуємо лінії запозичень та реплік його постановок.

О. Вакарчук (1960 р. н.) у своїй сценографії прагне максимальної образності й символічності. Загалом для творчості художника характерна монументальність, доповнювана дрібними декораційними деталями. Загальний колорит здебільшого стриманий, проте основні кольорові акценти надзвичайно контрастні. Завдяки символічним деталям, метафоризована декорація, без застосування реалістичних форм, візуально асоціюється з певним часом та місцем дії. У зв'язку з обмеженістю сценічного простору, трансформативні кількаярусні декораційні конструкції стають основним варіантом сценографічного оформлення.

Для вже згаданої у 3 розділі вистави «Фредерік, або Бульвар злочинів» (2012) Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка він створив середовище, яке втілює картину «театру в театрі»: додатковими кулісами дзеркало сцени відмежоване від глибини, що розмежовує мізансцени на ті, що відбуваються в житті персонажів, і на та ті, які вони грають. Величезний круглий карниз, на якому обертаються штори, заповнює майже всю площину сцени. Усередині та на передньому плані – ігровий простір, розділений на два яруси по вертикалі. Високими пересувними сходами сформовано верхній ігровий ярус, на якому відбуваються численні мізансцени.

Застосування перепадів освітлення створює ефекти змінюваного простору: інтер'єр майже миттєво перетворюється на екстер'єр, змінюється пейзаж, час доби. У виставі втілено синтез реалістичних і метафоричних елементів на тлі масштабного метафоричного модуля.

Для вистави «Дами і гусари» (2013), за А. Фредо, у постановці Ю. Одинокого в театрі ім. І. Франка, художник мав намір втілити натуралістично-ілюстративне оформлення, яке б відповідало режисерському задуму. Він створив реалістичне архітектурне середовище, доповнене бутафорськими деталями: стилізований портик багатого маєтку із скульптурами, невеличкий парковий фонтан, кілька кущів імітують пишній сад. Наївний водевільний настрій вистави проілюстровано яскравими мізансценами: колорит убрання дам контрастує зі стриманою гамою декоративного оформлення, а їхню появу супроводжено яскравими спалахами освітлення. Вони, мов ураган, уриваються в замкнений світ чоловіків, перетворюючи його на феєричну, абсурдну карусель, на якій гойдалки то злітають угору, то опускаються додолу. Сценографія протягом вистави майже незмінна – окрім невеликих елементів та меблів, які рухаються, ілюструючи зміну місця дії, а статична конструкція залишається на своєму місці. Зауважимо, що незначні перепади освітлення перетворюють сад на інтер'єр у першій половині вистави і залишаються майже непомітними на тлі загального мінорного колориту. Натомість другу половину вистави постійно супроводжують яскраві спалахи, якими передані перепади настроїв персонажів – любовний багатогранник, у якому опиняються головні герої вистави, стає основою подальшої кульмінації сюжету. В одній з мізансцен зміну часу доби виявляють дві величезні свічки, які на початку сцени – високі й щойно запалені, а наприкінці – оплавлені та затухлі. Така постановка – типовий зразок натуралістично-ілюстративної тенденції.

О. Вакарчук також працює над оформленням камерних вистав. Розглянемо постановку «Шиндай» (2013) автора та режисера І. Афанасьєва на сцені Київського ТЮГу. У виставі поєднані принципи натуралістичного й

метафоричного оформлення. Згідно з режисерським задумом, усі складові підпорядковані принципу стилізації під японське мистецтво. Декорація містить елементи тіньового проєкційного оформлення: на великий білий задник проєкційовано вуличні пейзажі та вогні фар. Вистава здійснена на малій сцені. Планування глядацького простору потрактоване за принципом споглядання з двох кутів, аналогічно до вже згаданої в 3 розділі вистави «Сирена та Вікторія». Японські орнаменти вподібнюють імпровізовані вікна до ширм. Планування декорацій здійснено таким чином, що використовуються справжні входи й виходи до приміщення малої сцени. Площина дії окреслена квадратом килима на підлозі, у межах якого рухаються актори. Освітленням змінюють не лише візуальне сприйняття вистави, але й філософський підтекст – від піднесеного, ейфоричного настрою до наркотичної істерії. Оформлення вистави демонструє здатність О. Вакарчука працювати з великою та камерною сценами, не створюючи дисонансу масштабів. Як і О. Кужельний, він використовує символічні деталі, але, на відміну від нього, великої уваги надає елементам дизайнерського оформлення.

Для роботи О. Вакарчука характерна побутова ілюстративність, доповнювана знаковими елементами, певний еkleктизм середовища та образів персонажів роблять дію водночас наближеною до реальності й абстрагованою поза межі часу і простору. Вистави на історичну й сучасну тематику однаково наближені до сприйняття сучасним глядачем, застосування новітніх матеріалів та технологій формують комплексний, неподільний простір для дійства. Художник іноді звертається до принципів дизайну, зокрема вводить елементи штучного декорування, предмети широкого вжитку.

Натомість повністю ігнорувати принципи дизайну прагне А. Александрович-Дочевський: усі складові декораційного оформлення його вистав – конструктивні, тканинні, проєкційні – підпорядковуються філософсько-змістовній ідеї драматичного твору або заданій режисером проблематиці. На творчість А. Александровича-Дочевського (1958 р. н.) надзвичайний вплив мали роботи Д. Лідера, який був його викладачем у

Київському державному художньому інституті. У вищезгаданій виставі «Мама, або несмачний витвір на дві дії з епілогом» сценічне оформлення дуже нагадує виставу в оформленні Д. Лідера «Кар'єра Артуро Уї» (Хмельницький драматичний театр, 1974 рік). Завислі в повітрі фігури, що символізують привидів минулого та фізичні втілення людських вад, подібні до пасивних спостерігачів з потойбіччя. Так само поставали страхітливі образи з минулого Уї – образи друзів, яких він зрадив, та ворогів, яких позбувся. Вони ж надавали йому сил, формуючи своєрідний щит страху від довколишнього світу.

Вже названа вистава «Соло-Мія» має більш виражені індивідуальні риси, і підпорядкована загальній художній концепції: дія відбувається ніби всередині масштабного музичного механізму. Сценічний простір організований трапецієподібно: площиною сцени рухається театральний підмосток, на якому час від часу виступає Соломія Крушельницька. Дві монументальні діафрагми розміщені на передньому плані та вглибині сцени – вони розмежують сценічний простір відповідно до пластичної дії. Конструктивність декорації дещо нагадує роботи О. Екстер 1920-х років. Обмежений прохолодний колорит робить виставу відмежованою від сьогодення, подібною до ретроспективного кінофільму. Зав'язка вистави – прослуховування актрисою записів пісень С. Крушельницької, під час яких у неї відбувається ототожнення себе з великою співачкою та розігрування епізодів з її життя. Геометрична умовність сценічних конструкцій, як і костюми персонажів, освітлення і навіть пластика рухів, – усе це має виразно японський колорит, відтак наголошує один із ключових сюжетів, пов'язаних із С. Крушельницькою, – її роль в опері «Мадам Баттерфляй» [203]. Численні яскраві акценти – деталі костюма і дрібної бутафорії, контрастуючи із загальною монохромністю, поживляють оформлення, уносять у ретроспективу елементи сучасності.

Подібний прийом А. Александрович-Дочевський застосував і у вже розглянутій виставі «Квітка Будяк»: конструктивні декорації формують



передній план та виступають основними декораційними модулями, а проекційне оформлення заповнює весь сценічний простір, демонструючи проблематику, закладену в режисерське вирішення. У спектаклі сконцентровано кілька принципів – натуралістично-ілюстративне оформлення, метафоризація та проекційні декорації. Сучасні технології не лише покращують дійство, але й виступають самостійними ігровими ілюстративними елементами. Трансформативність декораційних конструкцій уможлиблює швидку зміну оформлення сцени, майже миттєво переносячи місце дії з однієї локації в іншу. Використання ефектів освітлення в комбінації з проекціями легко змінює стан природи і метафоризований образ внутрішніх світів персонажів. Різнобічним освітленням пожвавлено мізансцени й доповнено декораційні конструкції. Проекції досить специфічні – 3-D анімації, відеозаписи природних явищ, записи камер спостереження. Елементи театру тіней у поєднанні з проекційними зображеннями утворюють розмежований на реальність і сподівання простір, в якому перебувають герої вистави. Прискіпливу увагу спрямовано і на колористичні ефекти: яскраво-червоні плями вбрання на темному тлі вулиці, золотисто-блакитний захід сонця вглибині сцени, біла площина скла-екрана, що виокремлює чорний силует Квітки. Вистава виявляє потенціал виражальних можливостей художника, який поєднує принципи різних тенденцій.

Вистава «Ярмарковий гармидер» (2005), за твором Я. та І. Златопольських в постановці В. Гирича на сцені Київського академічного театру для дітей та юнацтва на Липках, належить до казкового жанру, а отже, сценографічне оформлення відповідає казковим образам дитячої вистави. Художник розробив сценографію, яка найхарактерніше розкрила ідею створення не тільки казкового середовища – він розробив цілий світ, у якому мешкають персонажі різних казок, зведених в єдиному спектаклі. Митець створив трансформативну вежеподібну конструкцію, довкола якої відбувається дія. Конструкція доповнена численними деталями, характерними для ярмаркового майданчика – фруктами, посудом, рушниками тощо. Стулки

вежі розсуваються, розкриваючи внутрішнє оздоблення. Загалом конструкція подібна до дитячої книжки з об'ємними ілюстраціями, і все сценографічне оформлення стилізоване під дитячу книжку з лубочними картинками. Освітлення здебільшого яскраве, кольорове, посилює веселий, піднесений настрій дитячої вистави. А. Александрович-Дочевський звернувся до тенденції, що поєднує натуралістично-ілюстративне і метафоричне оформлення.

Для творчості А. Александровича-Дочевського характерне захоплення новітніми тенденціями та технологіями, а також актуальною проблематикою нового часу: генні технології, меркантильність сучасного суспільства, байдужість до реальності й відхід у віртуальний світ молоді. Оформлення вистав є втіленням образотворчого й візуального мистецтва – художник часто використовує розписані елементи, комбінуючи їх із проєкціями та світло-тіньовим оформленням. Конструктивні декорації здебільшого мають здатність до швидкої трансформації, часто задіяні напівпрозорі матеріали, адже крізь них легко проходять промені освітлення, що вможливорює застосування театру тіней, а також розчленування ігрового простору на кілька сегментів (як це роблять вищезгадані М. Френкель і В. Козьменко-Делінде). Розглядаючи його творчість у контексті загального культуротворчого процесу, варто зауважити, що А. Александрович-Дочевський також займається станковим живописом, використовуючи його принципи для оформлення спектаклів.

Досліджуючи творчість наступних митців, необхідно звернути увагу на акцентування метафоричних елементів у вираженні драматургічної проблематики. Більшість із них задіюють конструктивні та символічні прийоми, а також залучають проєкційні технології.

Пошук характерних сценографічних модулів, які б містили потужний філософсько-психологічний підтекст, став одним з основних принципів роботи В. Карашевського (1955 р. н.). Проте, на відміну від А. Александровича-Дочевського, він відходить від лідеровських принципів «бідної сценографії», наповнюючи сценічний простір додатковими, не

задіяними в акторській грі, деталями. В його роботах простежуємо ритмічні композиційні репліки перформативного мистецтва. Художник прагне максимального узагальнення, метафоризації місця дії. Він майстерно підбирає характерний сценографічний модуль, який би узагальнив ігровий простір, а на його тлі активніше вирізнятимуться дрібні деталі. Не зважаючи на відхід від прийомів оформлення Д. Лідера, В. Карашевський бере до уваги його принципи роботи над виставою: «У своїй творчості я досить безкомпромісний. Якщо форми, яку я пропоную, режисер не приймає, я відмовляюся від роботи. Так мене навчив Данило Лідер. Іноді режисери погоджуються на такі умови, інколи – ні. Часто трапляється так, що режисер має власне бачення художнього образу вистави, і йому потрібен лише дизайнер, який би візуалізував його ідеї» [106].

Для вистави «Четверта сестра», за п'єсою Я. Гловацького, на сцені Київського академічного Молодого театру, відповідно до драматичної проблематики, створено абсурдний інтер'єр, адже твір є пародією на «Трьох сестер» А. Чехова. Режисер-постановник – С. Мойсеєв. Художник розробив конструкцію, яка, по-суті, становить три трансформаторні будки, що шляхом видозмінювання і асоціативного сприйняття вбачаються то гільйотиною, то пірамідою, то мавзолеєм. Спалахи освітлення нагадують то блискавки, то вогні великого міста, то святкові феєрверки. Прагнення персонажів вирватися із свого світу, здолати встановлені фізичні й духовні кордони перетворюється на спроби вирватися за межі конструкції, яка весь час заганяє їх у певні гранки.

Інша вистава в оформленні художника – «Лев і Левиця» (2002), за п'єсою І. Коваль, в постановці С. Мойсеєва, розроблена для сцени Молодого театру й перенесена на сцену театру ім. І. Франка, – цікава для нашого дослідження з огляду на використання комплексу символічних елементів, що візуалізують задані ситуації. Сценографія цікава тим, що вона має за основний модуль дзеркальні поверхні, які в тій чи іншій формі заповнюють увесь сценічний простір. Це дає підстави провести паралель з роботами

М. Френкеля, проте яскраво виражений індивідуальний почерк митця. Жалобне трюмо, завішане чорним тюлем, відтіняє білу весільну сукню з віночком. Сцена потопає в дзеркальному конфеті, яке, завдяки перепадам освітлення, бачиться то білим снігом, то пожовклим осіннім листям, то розжареними іскрами, що вириваються з полум'я людських пристрастей. Велика дискотечна дзеркальна куля перетворює окремі мізансцени на відверто театральні, награні епізоди; в інших випадках вона стає своєрідним декораційним модулем – гойдалкою, сніговою кулею, яку ліплять і тягнуть до уявної фортеці, тараном, за допомогою якого зруйнують цю саму фортецю... Перепади освітлення в дзеркальному середовищі видаються особливо контрастними, раптовими. Вони миттєво змінюють емоційний стан і окремих персонажів, і всієї вистави загалом. Вистава вирізняється використанням дзеркального матеріалу безпосередньо як матеріалу, а не як метафоризованого втілення певної філософської ідеї. Ідея виникає саме із зовнішнього вигляду матеріалу, а не навпаки.

У виставі «Перехрестя» (2012), за твором В. Данилевського, у приміщенні Київського державного центру театального мистецтва ім. Леся Курбаса, порушено складну філософську тематику людських взаємин, пошуку особистістю свого життєвого шляху. Основним матеріалом сценічного оформлення є дерево: дерев'яні конструкції лавок, установлені в певному порядку дошки, купа тирси. Дерев'яна підлога також виступає своєрідним сценічним тлом. Актори граються дошками – вистеляють з них дорогу, потім, з них же, вирощують саджанці. Тирса стає снігом, пустельним піском, насінням. Героїня ховає тирсу під поділ, зображаючи вагітність, потім розсипає її, засіюючи уявну ниву. Дошки зависають у повітрі, утворюючи чи то густий ліс, чи то цілий космос, у якому заблукали герої. Дрібний інвентар також дерев'яний (молоток, рубанок, сопілка, ступка). У такий спосіб розкрито тему гармонії між світом людей і світом природи. Усе органічне, однорідне: персонажі інтегровані в сценічне оформлення, а оформлення «зливається» в єдине ціле з акторами. У своєму інтерв'ю художник так

пояснив свою роботу: «Одна й та сама фактура грає по-різному, насичується найрізноманітнішими значеннями. Так, наприклад, у проєкті “Перехрестя” основною складовою сценічного простору є дерево: підлога з дерева, лавки з дерева, багато дерев’яних дощок та купа тирси. В цьому випадку тирса “грає” як сніг, і як пісок у пустелі, і як пил, і як попіл, яким головний герой посипає голову, і як вода, що нею миють ноги. Тобто фактура тирси використовується у найрізноманітніших образних формах» [106].

Для вищезгаданої вистави «Загадкові варіації» обрано інший сценографічний хід, оскільки режисерське потрактування вимагало поєднання суворої геометризації форм та вишуканих предметів аристократичного інтер’єру. Верхній простір сцени заповнений монументальною жалюзеподібною конструкцією, яка рухається вгору-вниз, то відкриваючи глибину сцени, то приховуючи її, зосереджуючи, таким чином, увагу глядачів на передньому плані. Саме передній план найбільше заповнений дієвими декораційними елементами – тут створено стилізовану вітальню, де епатажний Абель Знорко приймає гостя. Колорит оформлення – прохолодно-білий, він передає зумовлене місце дії та глибину самотності Абеля, приховану за зовнішнім лоском. На початку вистави подано відеопроєкції – спокійні хвили, осяяні вечірнім сонцем, хлюпочуть на завислій над сценою конструкції. У кількох епізодах застосовано елементи театру тіней – поява Еріка Ларсена, його втеча та повернення. Вистава демонструє поєднання просторових і проєкційних елементів, які вирізняють творчий почерк митця.

В. Карашевський підбирає матеріал характерної фактури, аби якнайкраще підкреслити потрактування драматичного сюжету. Його рішення можна охарактеризувати так: «структура підпорядковується матеріалу» – грубі полотна, дерев’яні дошки встановлені на масштабну, несиметричну основу; натомість пластикові елементи мають правильну форму, розміщені симетрично. Саме обрання потрібного матеріалу визначає подальшу роботу над оформленням вистави.

Наступний художник, творчість якого для нас цікава – це Катерина Корнійчук (1960 р. н.). Для вистави «Вовки та...» (2003), за п'єсою О. Островського, (реж. – М. Михайліченко) Київського Академічного театру на Липках, вона застосувала ілюстративно-асоціативний принцип. Дія п'єси відбувається в замиському маєтку, оточеному пишними лісами. Художницею використано великі фото шпалери, які огортають увесь сценічний простір. На них зображено лісові пейзажі – густий сосновий бір, який може приховувати будь-яку небезпеку. Посередині встановлено круглий стіл, накритий білою скатертиною. Він – єдиний об'ємно-просторовий декоративний елемент, його оформлення та візуальне значення змінюють актори. То велика строката хустка, то набір чайного посуду з величезним самоваром, то пришиті «вовчі» хвости... Хто тут насправді хижак, а хто жертва? Колористичні зміни відбуваються завдяки перепадам освітлення: змінюється час доби, спокійне психологічне тло стає агресивним, а згодом знову «заспокоюється». Завдяки фотографічним ілюстраціям оформлення наближене до тенденції натуралістичного відтворення заданого простору, однак численні символічні деталі вносять елемент метафори.

Для роботи художниці досить характерне застосування фотозображень, як у виставі «Мольєріана» (2013), (реж. – К. Дубінін) театру на Липках. У спектаклі створений потужний проекційний ряд, який постійно змінюється. Режисерське вирішення поєднує кілька творів знаменитого драматурга, а також утілює епізоди з його життя. Осучасненим трактуванням подій його п'єс перенесено дію в наші реалії, медійним оформленням посилено відчуття кінематографічності. Увесь колорит витриманий у чорно-червоній гамі, з додаваннями поодиноких спалахів золотистих, синіх та білих кольорів. Екрани рухаються по вертикалі, заповнюючи верхній і нижній сценічні простори, на яких, під різними кутами, проекційовано зображення. Візуальний ряд побудований здебільшого на барочних орнаментах і картинах, які, тим чи іншим чином, ілюструють проблематику творів Ж.-Б. Мольєра та епізоди з його життя. Об'ємно-просторові декорації поживляють передній план:

витончені масштабні підсвічники, різні меблі. У деяких епізодах відкривається «кухня» – опускаються світлові прибори до такого рівня, щоб їх бачили глядачі. Костюми стилізовані під барочний одяг, зі значною мірою осучаснення: відверті жіночі сукні з великою кількістю дрібного декору, суворі за кроєм чоловічі вбрання, також пишно декоровані. Художниця так прокоментувала своє ставлення до створення костюмів персонажів: «Роботи, які художник з костюмів втілює за допомогою тканини, глядач споглядає фактично як монументальні об'єкти. Створення костюма – це інсталяція. У кожному разі створення костюма – це до певної міри наука і до певної – відчуття (тканини в тому числі)» [30, с. 3].

Для вистави «Ляльковий дім» (2003), за твором Г. Ібсена, (режисер – К. Дубінін), цього ж театру, К. Корнійчук створила казкове оформлення, яке перетворило сцену на будиночок для ляльок – білий, блискучий, наповнений потаємними приміщеннями. Проблематика твору Г. Ібсена постає на тлі вибіленого туману, який у сучасного глядача асоціюється з ретроспективою. Білосніжне тло робить туман потойбічним, відірваним від реального життя. Аналогічний прийом використаний і для музейних експозицій. Зокрема, у київському Будинку-музеї М. Булгакова весь сучасний антураж штучно вибілений, натомість аутентичні предмети залишають своє типове забарвлення. У спектаклі час від часу неживе царство спалахує яскравими кольорами прожекторів, у нього вриваються актори у строкатих костюмах. Протириччя між однотонним світлим тлом і яскравими епізодами додають гостроти конфліктності п'єси. Метаморфози особистості Нори проходять через призму кольорового оформлення докільця: ідеальна дружина і захисниця домашнього вогнища стає безпринципною та егоцентричною лялькаркою, готовою на все, заради досягнення мети. Отже, залучення принципу поєднання вибіленої ретроспекції із сучасним яскравим, насиченим світом утілює основну концепцію вистави – боротьбу з традиційністю, усталеністю, спроби вирватися з буденності й зміни свого життя.

Часто художниця розробляє тільки костюми для вистав, а сценографічне оформлення покладене на іншого художника. Зокрема, згадаймо виставу театру ім. І. Франка «Назар Стодоля» (2011), за одноіменною п'єсою Т. Шевченка, (реж. – Ю. Кочевенко). Свою роботу над створенням костюмів вона описала так: «Моя робота у виставі “Назар Стодоля” – це передусім ремінісценція українського бароко. Усі свої знання і враження, пов'язані з XVII століттям, я спроектувала на український бароковий стиль. Варто згадати, що тривалий час ікони на Русі малювали запрошені художники-греки; вони ж розписували церкви. І тільки завдяки Іванові Мазепі (в роки українського бароко) проявився вільний стиль народного мистецтва» [30, с. 3]. Костюми стилізовані – у них поєднані як українські, так і польські мотиви; як старовинні, так і сучасні тенденції. І не дивно, адже дія вистави відбувається неподалік Чигирини наприкінці XVII ст. Фантастичний, але витриманий у стилі польської шляхти, одяг Хазяйки Ночі, яка споглядає людські стосунки, відразу ж виокремлює її з людського суспільства. Усі костюми за своїм кроєм осучаснені й еkleктизовані: наявність елементів XVII й XIX ст., а деякі фрагменти характерні вже для початку XX ст.

Художницю, з-поміж інших майстрів сценографії, вирізняє ґрунтовний підхід до віднайдення історичної моделі костюма, і вже потім – його стилізація. Зокрема, працюючи над костюмами до вистави «Назар Стодоля», вона, за словами Т. Кроп, дослідила не лише теоретичний матеріал, але й візуально-практичний в українських та закордонних музеях. «Задля того, аби побачене на сцені було все ж не суто ілюзорним, а хоча б приблизно схожим на правду, художниця, воскрешаючи образи українського бароко, перечитала чимало літератури, плідно попрацювала в музеях Кракова. Знайдені там костюми козацької старшини XVII ст., які майже не збереглися на наших теренах, вона порівняла з селянським костюмом — його жінки дбайливо зберігали в скринях і передавали від покоління до покоління» [135, с. 19]. Загалом, для роботи художниці характерне, при загальній метафоризації використання традиційних, фольклорних елементів, які стали знаковими й



відразу роблять простір дії пізнаваним. Символічність середовища іноді реалістично, іноді гротескно ілюструє події вистави, проводячи паралель між історією та сьогоденням.

Серед сценографів Західної України зауважимо на творчості Е. Зайцевої (1970 р. н.), головного художника Закарпатського обласного державного українського музично-драматичного театру. Оформлення до вистави «Обережно – жінки!» (2010), за твором А. Курейчика, у постановці О. Саркісянца, представляє складний, бурхливий внутрішній світ жінок, змушує замислитися над особистістю кожного персонажа, «зазирнути у душу». Яскраві, абстрактні полотна фону контрастують із чіткими лініями рам на передньому плані. Вишукані, деталізовані, доповнені квітами й іншими оздобами, ці рами є характеристикою кожної жіночої особистості, її місця в соціумі та ставлення до соціуму. Кольоровими контрастами між шторами, що закривають проходи крізь рами, додатково підкреслено багатогранність жіночої натури, що змушує задуматися: чи справді персонажі настільки різні за своєю натурою, чи вони могли б бути єдиною особистістю? Конфлікти життєвих пріоритетів та інтересів поглиблено і костюмами – скромно-закриті вбрання ідеалісток контрастують з агресивно-відкритими сукнями спокусниць і відверто еротичним одягом «неформалок», які борються із суспільними нормами й правилами моралі. Дрібне начиння і бутафорія доповнюють образи персонажів, формують більш чітке уявлення про їхні світи.

Незвичне протиставлення історичних епох, подій, суспільних пріоритетів розкрито в сценографії до вистави «Судний час» (2009) за драмою І. Козака, у постановці А. Філіппова. Конфлікт між політичним устроєм і віковичними традиціями українського народу підкреслюють два несумісні, на перший погляд, елементи декорації – портрет Сталіна і церковний дзвін. На великий екран, розміщений на заднику сцени, проєкційовані зображення українських пейзажів: природа України, така багата й щедра, стала пасивним свідком занепаду людських морально-етичних норм і розквіту братовбивчої боротьби. Народні костюми і вертепне дійство на тлі портрета Сталіна, що

похмуру споглядає сцену згори, мають гротескний вигляд. Площина сцени вільна від бутафорії для балетних номерів, основне декораційне навантаження зависає вгорі над персонажами, як дамоклів меч.

Оформлення вистави «Американська рулетка» (2011), за твором «Американська рулетка (Номер чотирнадцять)» О. Морданя, в постановці А. Філіппова, тяжіє до побутовості, зумовленої драматургією та режисерським вирішенням. Автор визначив жанр як «антикризова комедія». Велике нагромадження меблів на тлі фотографічного задника майже досконало ілюструє побут середньостатистичної одеської родини. Довкола сцени то симетрично, то хаотично розставлені ширми із жалюзі та двері з аналогічного матеріалу. Актори блукають серед них, ховаються за ними, вибудовують інтер'єр із предметів бутафорії. Верхній простір сцени періодично концентрує на собі увагу за рахунок яскравого абажура, до якого, нібито, хочуть дістатися персонажі. Особливе місце займають масштабні транспаранти з політичними й соціальними гаслами – вони трактують ті чи інші мізансцени. Численна дрібна бутафорія наближає дію до реальної перепалки господарів одеського дворика: періодично в хід ідуть «снаряди» з м'яких іграшок, ганчір'я. Загалом, реалістичне оформлення, доповнене кількома метафоризованими, гротескними елементами, робить побутову комедію цікавою та захоплюючою.

Е. Зайцева поєднує реалістично-ілюстративний хід з метафоричним, наповнюючи абсолютно реалістичні елементи гротескним, стилізованим змістом. Вона не обмежується єдиним основним модулем, а залучає одразу кілька. На відміну від вищезгаданих художників, мисткиня звертається до елементів побутової бутафорії, загострюючи увагу на певних деталях, а не на загальному вирішенні.

Ще один представник цього покоління – О. Луньов (1973 р. н.), Його робота сценографа пов'язана насамперед з оформленням вистав Київського академічного драматичного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра. Для сценографії О. Луньова притаманне поєднання реалістично-ілюстративного і метафоризованого сценічних середовищ. Він виводить певні

елементи реалістичними, натомість основна декораційна структура гіпертрофована, сповнена символічного узагальнення.

В оформленні вже згаданій в 3 розділі вистави «Две дамочки в сторону севера» домінує колористична концепція сценобудови: стримана трикольорова палітра акцентує увагу на вихоплених променями освітлення фігурах сестер; лише в деяких епізодах її доповнено невеликими вкрапленнями сторонніх кольорів. Таке рішення додатково посилює кульмінативні мізансцени: прихід на дискотеку, віднайдення могили батька. В оформленні також постійно задіяний змонтований заздалегідь асоціативний проєкційний ряд, основне завдання якого полягає в метафоричній формі проілюструвати життя сестер і філософську суть їхніх теперішніх пошуків.

У виставі «С любимыми не расслабляйтесь» (2014), за твором Д. Керра, (реж. В. Айдін), сценографічне оформлення розробили О. Луньов спільно з режисером. Основним декораційним модулем є довгий стіл, який крутиться довкола своєї осі. Саме біля нього розгортаються всі події вистави: перфекціоністичний монолог головного героя про невідповідність між чашками й блюдами, що є метафорою сімейного життя; прибуття персонажів до «ідеального» сімейного вогнища; руйнація та відтворення любовних стосунків. Тло сформоване з кількох полотнищ, на яких зображені типові для еталонної американської родини орнаменти – вишукані візерунки, ілюстративні ретро-принти. Дисонанс між орнаментикою і подіями додатково загострює внутрішні конфлікти кожного з героїв: прагнення свободи й, одночасно, страх самотності; бажання змінити буденність і острах змін.

Інший спектакль цього ж театру – «Двое на качелях» (2014), за твором У. Гібсона, (реж. А. Попов) – наголошує на неможливості людей зійтися через кардинальні відмінності у світосприйнятті. Оформлення потрактоване окремими елементами, які лише на певний час можуть поєднатися, але, незважаючи на це, можуть існувати лише відокремлено. Перед початком вистави сценографія відкрита. На сцені два рівнозначні композиційні центри – прямокутні подіуми, на яких встановлені високі червоні конструкції, подібні

до вішалок. Колорит нагадує виставу «Две дамочки в сторону севера» – чорно-біло-червоний. Біля одного з подіумів – ще один, додатковий, декораційно-функціональний елемент – великий чорний куб. На початку вистави комунікація між персонажами здійснюється через червоні навушники, які виконують функцію телефона. Куб трансформується: чорна кришка зі зворотного боку – червона, а всередині заховано кілька пластинок, які розкладають довкола подіумів. Вішалки використовують, як весла: актори рухають за їх допомогою подіуми, не ступаючи на підлогу. У кубі, окрім пластинок, захована дрібна бутафорія: пляшка вина, бокали. В деяких сценах навушники використовують, як окуляри – їх одягають дугою на очі. За кожним з героїв тягнеться шлейф помилок та «дефектів», що заважають їм бути розкутими. Подіуми «їздять» сценою, ніби гондоли, уся гра акторів зосереджена довкола них. Прагнучи розширити життєвий простір, вони розкладають пластинки, на яких зі зворотного боку яскраві кольори веселки. Вони міняються подіумами, блукаючи довкола них по розкиданих пластинках; у відчайдушних спробах створити родину герої зводять свої подіуми разом, скріплюють їх спеціальними дужками. Однак конфлікти між ними унеможливають будівництво спільного помешкання – після недовгого скріплення і спільного прокручування сценою подіуми роз'їжджаються; після нетривалого «гойдання» їхні «гойдалки» розлітаються в різні сторони.

О. Луньов вибудовує концепції своїх рішень за принципами колористично-конструктивного оформлення. Головно акцентовано саме колорит: художник віддає перевагу стриманій палітрі, часто обмежується ахроматичною гамою, за винятком детальних кольорових укрощень. Конструкції зазвичай примітивні, мінімальних масштабів та нетрансформативні – вони можуть рухатися сценою, але не видозмінюють своєї форми.

Творчість художників цього покоління сформувалася за часів перебудови, більшість із яких засвоїли принципи метафоризації сценічного простору, задані Д. Лідером. Сучасні прочитання п'єс класичного репертуару

виявляють бачення кожного митця, застосовувані прийоми формують сценографічні тенденції сьогодення. Актуалізація методів, розроблених передусім митцями, сформувала якісно нове уявлення про сценографію початку ХХІ ст.

Нове покоління сценографів, сформуване за часів незалежності, повному осмислює ігровий простір. Візуальне втілення драматургічної проблематики ґрунтоване на ідейно-філософських засадах, які стають першоосновою для художнього вирішення. Художники нової доби вирізняються завдяки внесенню потужних смислових і виражальних змін до загальних прийомів планування та оформлення ігрового простору. Генерація митців ХХІ ст. активно залучає до своєї роботи здобутки інноваційних технологій, що вможлиблює втілення художніх задумів. Основними модулями декоративного оформлення постають символічні елементи, довкола яких концентрується весь декоративний ряд. Індивідуальність кожного з митців виражена завдяки використанню певних принципів візуального втілення режисерського задуму та введення додаткових, власних прийомів. У даному підрозділі нами розглянуто вистави молодих сценографів, які найхарактерніше розкривають їхній творчий потенціал, виокремлюють їхні рішення з-поміж інших завдяки формуванню новітніх метафорично-образних середовищ.

Для сценографічного оформлення Б. Орлова (1982 р. н.) характерне загострення уваги на закладеній проблематиці за допомогою асоціативного сприйняття. Він досягає потужного консенсусу уявлення та візуального бачення з глядачами шляхом використання знакових метафоричних декоративних модулів, яким підпорядковується весь довколишній простір. Він, як і О. Кужельний та В. Козьменко-Делінде належить до плеяди художників-постановників, які, не маючи фахової сценографічної освіти, створюють актуальне візуальне середовище. У пластичній виставі «Розпуста змії» (2014), автор ідеї – І. Пастушак, на мікросцені Київського академічного Молодого театру (режисер-постановник – І. Пастушак) сценографія передає асоціативний ряд японської легенди – паперові ширми, елементи з бамбука.

Декорація максимально мінімізована й узагальнена. Б. Орлов обрав за основний модуль три великі полотна на тлі, завдяки яким можливе використання театру тіней. Вони ж слугують кулісами, з-за яких виходять персонажі. Вистава абсолютно позбавлена слів, однак музичний супровід поживляє дію. Сюжет вистави розкриває проблематику людських взаємовідносин – подружньої любові, зради, повернення та прощення. Костюми персонажів витримані в чорно-білій гамі: чорний одяг Тойоо і Томіко Оя контрастує з білим одягом Кабуки, яка виступає розлучницею. Дрібний реквізит загострює повороти сюжету і трактує значення деяких мізансцен. Стилізовані китайські капелюхи, бамбуковий шест, коробочка з рисом – усі ці елементи доповнюють дію, забезпечують перехід між сценами. Різкі перепади освітлення та елементи театру тіней роблять дію видовишною і цікавою.

Для вже згаданої в 3 розділі вистави «Загадкові варіації» художник створив костюми, які відповідають заданій драматургічній проблематиці, а також ілюструють відповідні погодні умови. За сюжетом, дія відбувається взимку на віддаленому острові в Норвегії. Абель Знорко одягнений у білий комбінезон, подібний до зимової уніформи фінських снайперів. Ерік Ларсен, на противагу йому, убраний у строкатий різнокольоровий костюм, що увиразнює його постать на тлі вибіленого стенографічного оформлення.

Співпрацюючи з режисером І. Зільберман, художник розробив сценографічне оформлення для вистави «Обещание на рассвете» (2013) за автобіографічним романом Р. Гарі, яку поставлено на сцені Центрального будинку офіцерів Збройних сил України. У виставі поєднано два часові простори – теперішнє і минуле. Головний герой спектаклю, перебуваючи в теперішньому світі, постійно звертається до своїх спогадів, які, беручи гору, формують сюжетну лінію постановки. Основний елемент сценічного оформлення – величезний білий парашут, на який проєкційовані пейзажі та старовинні фотографії. З двох боків сцени також розміщено екрани для проєкційних зображень. Міми, які виконують ролі другого плану, відкидають

специфічні тіні на задник, що грають власну виставу – театр тіней іноді виступає активніше, аніж реальні актори. Як і в «Розпусті змії», тіньові силуети ілюструють емоційний стан персонажів – їх розгубленість, невпевненість або рішучість.

Творчість художника має свої індивідуальні риси ще й завдяки акторській освіті. Споглядаючи режисерський задум з погляду актора, який потенційно може прийняти участь у виставі, він створює середовище, яке б було максимально зручне та змістовно насичене для акторської гри. Його рішення мають на меті глибоку інтеграцію в ігровий процес, вони не ілюструють, не описують спектакль – вони, по-суті, його створюють. Зокрема, у вже дослідженій нами пластичній виставі «Gogol поиск» Б. Орлов застосував поєднання театру тіней, елементи лялькового театру та численні символічні деталі. Він сформував відразу кілька світів, у яких перебувають різні персонажі творів М. Гоголя. Невеликі макети й елементи степової природи візуалізують відчуття українського села часів великого письменника. Також у кількох мізансценах художник використав синхронні і записані проєкції, на тлі яких відбуваються пластичні номери. Завдяки зміні численних пластичних та візуальних складових вистави дійство не сприймається перевантаженим – усе гармонійно взаємопов'язано.

Загалом для творчості Б. Орлова характерне застосування монохромного колориту, посиленого яскравими променями освітлення. Він часто використовує ефекти театру тіней, при цьому дія ілюзорно відбувається в різних світах, різних просторово-часових вимірах: реальність – потойбіччя, теперішнє – минуле. Натягнуті полотна, крізь які пробивається світло, видаються порталами між світами: і в «Розпусті змії», і в «Загадкових варіаціях» відбувається спілкування персонажів зі своїми спогадами, сновидіннями, страхами та мріями. Роботи молодого сценографа нагадують традиційні японські й китайські ширми, які також розраховані на контрастність освітлення.

До митців, які звертаються до проєкційних зображень як основного візуального засобу висвітлення сюжету спектаклю, зараховуємо і творчість О. Татарінова (1978 р. н.). На відміну від робіт О. Кужельного, у яких проєкційні зображення часто стають основними модулями декорації, зосереджуючи навколо себе всю композицію сценічного простору, О. Татарінов їх здебільшого використовує як допоміжні елементи. Особливістю його оформлення є тяжіння до «колажування» сценічного простору – різні фактури нашаровані одна на одну, крізь одні пробиваються промені освітлення, через другі – ні. Це створює дуже специфічні ефекти просторового обмеження – сцена ніби поділена на сегменти, які активно нівелюються упродовж вистави, трансформуються декораційні конструкції. Захоплений мистецтвом колажів, яке проникає в сценографію, митець утворює візуальний консенсус між неприйнятними, на перший погляд, матеріалами й елементами. Серед його постановок варто докладно розглянути вистави «Привид замку Кентервіль» (2012), «Чарівні Сабінянки» (2014) та «О восьмій на ковчезі» (2014).

Для вистави «Привид замку Кентервіль» за О. Уальдом, (реж. А. Артiменсьев), на сцені театру на Липках, створено специфічне сценографічне середовище, в якому поєднані об'ємні декораційні конструкції та проєкції. Елементи сатири, подані в оригіналі О. Уайльда – завуальовані, основний акцент здійснено на еволюції почуттів головних героїв. За сюжетом, дія відбувається в старовинному замку, тому обов'язковими елементами конструктивної бутафорії постають деталі інтер'єру готичних замків та фрагменти оздоблення. Різкі перепади і зміни кута освітлення майже миттєво змінюють інтер'єри замку, створюючи ілюзію мандрів безкінечними коридорами і похмурими залами. Глядачі постійно переймаються питанням про те, чи справді присутність привида така небажана в цьому помешканні? Чи не став він його серцем, могутньою силою, яка підтримує життя в цьому старовинному помешканні та не дозволяє новим мешканцям повторити помилки минулого? Яскраві, строкаті вітражі пожвавлюють одноманітний



сірий колорит, за бажанням господарів поступово перетворюють твердиню родової знаті на розважальний центр.

Натомість для вистави «Чарівні сабінянки» Л. Андрєєва, (реж. М. Михайлічено), поставленої також на сцені театру на Липках, художник розробив середовище, яке б максимально відкривало майданчик для численних танцювальних номерів. Дія вистави відбувається на фундаменті Рима – грубі римські солдати вирішили викрасти жінок із племені Сабінян, щоб створити родини, а згодом – і цілий народ. Основа художнього задуму – масштабні кам'яні брили, які стануть фундаментом майбутньої імперії. Цей фундамент сприймається також і як руїни колись могутньої цивілізації греків, яких тепер заміщує новий етнос, частково асимілюючись. Сцена викрадення постає у вигляді анімаційних проєкцій на великому білому екрані, натягнутому замість куліс. На передньому плані розкидані стилізовані «руїни» – пластикове каміння, з якого актори зводитимуть монументальну образну декорацію Рима.

Вистава «О восьмій на ковчезі» за книгою У. Хуба (2014), (реж. О. Сенчук), оформлена за принципом максимально відкритого сценічного середовища. Художній задум має передавати складний філософсько-релігійний підтекст, адаптований для сприйняття дітьми в казковій формі. За сюжетом, дія відбувається в Антарктиді, дійовими особами виступають трое пінгвінів. Крижане оточення сформоване з целофанових полотен, освітлення обмежене, прохолодних відтінків. Іноді на великий світлий екран проєкційоване зображення північного саява. Задіяна не лише площина сцени, але й повітряний простір: зверху на гойдалці опускається Голубка – ще один персонаж вистави. Ковчег збудовано з прихованої під целофаном конструкції та самих целофанових полотен, які підіймають угору на спеціальних тросах. Величезне значення в завершенні цілісного образу сценічного середовища відіграє освітлення: саме зміни кутів та кольорів освітлення трансформують насправді нерухому декорацію.

Застосування символічних, знакових елементів, активне використання проєкційних технологій вирізняють постановки О. Татарінова з-поміж інших. Відзначимо активне задіяння верхньої площини сцени – у кількох його виставах персонажі опускаються і піднімаються на спеціальних гойдалках, кріслах. Як і М. Френкель, він звертається до вертикальної площини, використовуючи особливості візуального сприйняття глядачами верхнього простору. Саме завдяки невеликим дієвим елементам, розміщеним над ігровою площиною, декораційне оформлення сприймається масштабнішим, монументальнішим.

Натомість О. Тетерін у своїх постановках звертається до потужного асоціативного образного ряду, що в метафоричній формі передає поставлені режисером й автором драматичного тексту питання. Для нього притаманні застосування характерних образно-символічних метафоричних модулів, які максимально розкривають філософський зміст вистави. Він активно використовує сучасні матеріали й технічні здобутки, прагнучи створити радше яскравий образ персонажа, аніж реалістичну особистість. Його декораційне оформлення підпорядковане зовнішнім і внутрішнім характеристикам персонажів.

Для вистави «Лісова пісня» (2010), за одноіменним твором Лесі Українки (Івано-Франківський академічний обласний музично-драматичний театр ім. Івана Франка; реж. І.Матіїв), він створив декорацію, що передає конфлікт між природою та людством на клітинному рівні – органічне неприйняття представниками світу людей дарів способу життя лісових істот постає у вигляді протиставлення форм, структур, матеріалів. Зокрема, зі спеціальних конструкцій, на яких розміщені круглі площадки, вибудовано синтетичне середовище, яке уособлює помешкання людей у лісі. Уся конструкція постійно змінює свою форму і символічно створює образ то лісу, то хати, то скелі, у якій зникає Мавка. Також вона формує сходинки, якими постійно рухаються персонажі – хто вгору, до духовного вдосконалення, хто навпаки, – униз, до занепаду і деградації. На опорних стержнях сходинок

закріплені сітки, що нагадують то хмари, то стіни хати і чудово доповнюють та формують гру освітлення. Блискучі металеві каркаси нагадують мокрі стовбури дерев після дощу, а дерев'яні площадки – пташині гнізда. Сітки уявляються кронами дерев – пишним верболозом, де ховається Мавка; листям дуба, який зростив дядько Лев. У деяких мізансценах актори активно послуговуються сітками – загортаються у них, на них розгойдуються, заплутуються. У другому акті спектаклю такі самі сітки опускають згори, і, завдяки рухам акторів, вони переплітаються, стеляться сценою, розмежовуючи героїв, стають стіною між світом людей і фантастичним світом лісових мешканців; розділяють світ на реальний і потойбічний. Освітлення то виводить сітки на передній план, то, навпаки, нівелює, приховує в сценічній глибині. Окрім основної декорації, у цьому спектаклі активно використано передній план, до того ж, дуже важливу функцію виконують освітлення та театральні ефекти, наприклад, задимлення і вітер. Світло відображається від блискучих конструкцій, його контрастні перепади загострюють кульмінаційні моменти. Задіяна також і оркестрова яма, яка виконує роль озера, де живе русалка та інші водяні мешканці. Оркестр, натомість, перебуває в глибині сцени, де його, у певних епізодах, мають змогу бачити глядачі. Те, що відбувається на сцені та власне оркестр розмежовують сітки, які опускають згори. За рахунок перепадів освітлення між переднім і заднім планом музиканти то зникають, то сприймаються активними дійовими персонажами вистави. Такий режисерський і сценографічний прийоми надають виставі ще абстрактнішої атмосфери. Одночасно на сцені зіштовхуються вже не два світи, а три: світ лісових мешканців і світ людей Лесі Українки зі світом сучасним, потрактованим сучасними митцями для сучасних глядачів.

Для вистави «Орестея» (2008), за Есхілом (реж. І. Матіїв), на сцені навчального театру Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, О. Тетерін розробив стилізоване метафоричне середовище, яке може існувати в будь-якому часовому просторі. Атмосфера античної трагедії підтримується завдяки використанню

характерних архітектурних елементів та деталей. Чорним одягом сцени посилено білизну архітектурних конструкцій, які мають вигляд ірреальних, ілюзорних. Костюми повністю метафоризовані та осучаснені: псевдо античний крій доповнено громіздкими деталями з металу, картону та латексу. Гармонійне поєднання таких нетипових для патетичного античного спектаклю елементів осучаснює і актуалізує сценічне дійство.

Виставу «Хіросіма – любов моя» (2009), за М. Дюрас, у постановці Д. Лазорко, створено в рамках фестивалю «Французька весна в Україні» і спрямовано для камерної мобільної сцени, що проглядається з різних сторін. Драматичною основою стала історія кохання актриси, яка приїхала для зйомок фільму про війну, і японського архітектора, котрий утратив рідню під час ядерного бомбардування. Основний модуль сценічного простору – невеликий подіум, яким рухаються актори. Сценографічне оформлення втілене в костюмах – вони стилізовані під традиційний японський одяг. Трагедію воєнних подій та подальшої екологічної катастрофи передана через різкий контрастний перепад освітлення, а також через характерні деталі – червоні драперії та пошматовані фрукти.

Творчість О. Тетеріна позначена пошуком гостро символічних елементів, які посилюють психологічний вплив на глядачів. У його театральних роботах присутня і певна кінематографічність – мізансцени скомпоновано подібно до кінокадрів. Художник працює також над створенням фільмів, йому вдається вигідно поєднувати здобутки обох видів мистецтва.

Наведені приклади демонструють розмаїття художніх вирішень у театрах України і вирізняють плеяду митців, знахідки котрих стають зразками для мистецтва сценографії окресленого періоду межі століть. Виокремлення певних рішень пов'язане насамперед з їхнім особливим місцем у формуванні тенденцій вітчизняної культури художнього оформлення. Провідні українські сценографи послуговуються принципами метафоризації сценічного середовища. Їхні роботи належать до двох основних тенденцій – часткової та повної метафоризації місця дії. Художній задум продиктований

драматургічною проблематикою, він часто ґрунтований на пошуку найхарактернішого образного вираження, яке б містило глибоко філософську першооснову візуально-асоціативного сприйняття. З огляду на вищевикладене, художники прагнуть створити найбільш характерний, домінуючий сценографічний модуль, якому підпорядковувалися б інші елементи. Завдяки новітнім матеріалам арсенал виражальних засобів значно збагатився, виявляючи майже невичерпні можливості сценографічних вирішень. Вони залучають до виставотворчого процесу принципи станкового, монументального, графічного мистецтва – їх використовують при загальному плануванні вистави, окремих складових декораційного оформлення. Окремо розглянувши приклади вистав, утілених на сценах різних типів, ми доходимо висновку, що вони демонструють розмаїття планування ігрового простору: облаштування сценічного майданчика, задіяність простору глядацького залу тощо. На початку ХХІ ст. камерні театри стали досить поширені по всій Україні, що виявляє їх популярність у глядачів. Варто відзначити і оформлення камерних вистав, пов'язаних насамперед із запозиченнями структурних елементів з мистецтва перформансу, спрямованого на оформлення невеликих приміщень. Декораційні конструкції вистав на сценах усіх типів різняться за формою та змістовим насиченням, художники по-різному вибудовують концепцію художнього вираження драматургічного змісту.

Підсумовуючи матеріал розділу, ми формулюємо висновки. На прикладах розглянутих етапних спектаклів в оформленні найбільш визначних українських художників-постановників, ми констатуємо, що різноманіття художніх вирішень не обмежені тенденційними рамками, а поєднані їх принципами в межах окремих концепцій. Визначено спільні риси представників трьох розглянутих поколінь. Представники старшого покоління найчастіше звертаються до прийомів, характерних для тенденції метафоризації дії. Особливості їхніх рішень полягають у використанні візуальних і пластичних характеристик сучасних матеріалів, що

вможливають формування масштабних, багатоярусних ігрових структур. Сценографи покоління перебудови звертаються до актуальної символіки, посилюючи виявлену режисером проблематику. Їхній внесок в еволюцію української сценографії полягає і в активному залученні до своїх концепцій новітніх засобів виразності, зокрема медійних технологій. Художники початку XXI ст. використовують активні символічні елементи, зосереджуючи увагу на деталях, як основному метафоричному модулі. Полістилічність пошуку театраль-но-декоративної метафори відображає загальну ситуацію українського мистецтва кінця XX – початку XXI ст.

## Висновки

Підсумовуючи результати дисертаційного дослідження, авторка дійшла таких висновків:

1. Основні концептуальні ідеї та висновки роботи, що стосуються виділення провідних процесів та тенденцій розвитку сучасної сценографії, специфічних рис мистецького стилю різних поколінь художників-сценографів межі XX–XXI ст. та їх взаємодії в межах теперішнього складного й багатопланового художнього процесу, залучення до оформлення сценічного простору новітніх технологій, базуються на вивченні наукової літератури з декількох проблемно-тематичних груп. Це – історія української сценографії, сучасна українська сценографія, залучення світового мистецького досвіду до українського сценографічного процесу, український та західний театральний процес XX – початку XXI ст., українська культура цього самого періоду, філософські та культурологічні праці, в яких висвітлено художній процес другої половини XX – початку XXI ст., а також енциклопедичні видання, мемуарна література, рецензії, архівні документи, що зберігаються в музейних та театральних колекціях, сценічні тексти тощо. Зазначені матеріали, що містять цінні відомості щодо обраної теми, водночас засвідчують актуальність і відсутність у них цілісного вивчення сучасного сценографічного процесу.

2. У роботі розглянуто особливості розвитку української сценографії в контексті культурного, зокрема театрального процесу XX ст. Відзначено потужний вплив інших видів мистецтва на театротворчий процес, прояви використання в ньому світового досвіду. Розкрито роль художника-сценографа у формуванні художньої концепції вистави, поряд із режисерським задумом та іншими її складовими, указано, що сценографія активно формує змістовно-візуальний ряд, а не пасивно ілюструє драматургічно задані мізансцени. Серед найвизначніших сценографів, у творчості яких ці особливості оформлення сценічного простору виявилися найрельєфніше, – А. Петрицький, Д. Лідер, Ф. Нірод. Здійснено аналіз етапних

постановок цих та інших митців, виявлено основні, використовувані ними прийоми та засоби виразності. Проаналізовано значення досвіду української сценографії ХХ ст. (зокрема, доробку Д. Лідера) для сучасного етапу її історичного розвитку.

3. У праці охарактеризовано специфіку театральньо-декораційного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. та його зв'язки із сучасною культурно-мистецькою ситуацією в Україні. Так, активізація міжнародних зав'язків сприяла залученню українського мистецтва до світового досвіду, завдяки чому з'явилися нові, досі майже не відомі в Україні явища (наприклад, перформанс, хеппенінг, відео-арт тощо). Їм властиві нетрадиційні: художня мова, прийоми спілкування з глядачем, організація сценічного простору, що відображають естетику постмодерного світу, нової, медійної доби – взаємодію різних художніх мов, засобів, залучення прийомів медійного мистецтва, що стають одними з найважливіших засобів виразності, полістилістика, еkleктика тощо. Відзначено, що на сценах різних типів (велика, камерна, мікросцена, вулиця) відповідні сценографічні рішення мають свої особливості. Розглядається їхнє проявлення у різних за спрямуванням театрах, на сценах різних типів, в нетеатральних приміщеннях та на вулицях. Велика увага приділена новітнім засобам візуальної виразності, застосовуваним художниками. Дедалі частіше звернення до проєкційних технологій, різноманітних спецефектів та новітніх освітлювальних засобів стимулює одночасну еволюцію техніки й художніх розробок. На сценах різних типів виникають вистави, сценічне оформлення яких повністю ґрунтоване на елементах проєкції. Однак медійне мистецтво не обмежується візуальним оформленням вистав – кінематографічний принцип монтування проникає до режисерських робіт: деякі спектаклі «змонтовані» подібно до кінострічок, при цьому окремі мізансцени нагадують кліпові фрагменти. Такий синтез принципово різних видів мистецтва став особливо актуальним саме в останні десятиліття, оскільки комп'ютерні та інші медійні технології набули надзвичайного поширення та стали однією з невід'ємних складових сучасного життя. Ґрунтовно проаналізувавши окремі, художньо-



значимі спектаклі, здійснено докладний опис найбільш виразних концепцій декоративного оформлення. Здійснено ґрунтовний опис та мистецтвознавчий аналіз сценографічних вирішень, зокрема, визначено принципи застосування медійних засобів для окремих постановок:

- фрагментальні проєкції (певний елемент, деталь);
- фонові проєкції (лише задник– проєкції тла);
- суцільні проєкції (увесь сценічний простір, включаючи й акторів).

Проєкційний ряд може бути сталим (фотографія) і рухомим (відеозапис). Відеозапис додатково поділяється на відзнятий (підготовлений заздалегідь) і синхронний (трансляція сценічної дії в реальному режимі).

4. У праці виділено три основні тенденції розвитку сучасного декоративного оформлення, що розкриваються в ілюстративно-реалістичній сценографії, ілюстративно-реалістичній з елементами метафори, та умовно-символічній, метафоричній сценографії. Ілюстративно-реалістичні, натуралістичні оформлення є найбільш характерними для спектаклів великих, давно сформованих театрів, художні традиції яких вимагають наявності у репертуарі творів, що вже стали класикою, в класичному декоративному супроводі. Більшість сучасних вистав як уже давно існуючих, так і нових театрів вписуються в найпоширенішу тенденцію комбінування реалістичних і метафоричних елементів. Тенденція повної метафоризації сценографії особливо наочно простежується у спектаклях нових театрів, хоч сценографи застосовують образно-умовні рішення і в оформленнях вистав класичного репертуару традиційних театрів. Досліджені типи декоративного середовища та напрями, що розвиваються в межах тенденцій. Наводяться приклади постановок на великих та камерних сценах, мікро-сценах, нетеатральних приміщеннях і на вулицях. Зокрема, серед спектаклів, що найбільш повно розкривають спрямування ілюстративно-реалістичної тенденції «Ярослав Мудрий» в оформленні Т. та М. Риндзаків і «Баядерка» в оформленні В. Окуніва Національної опери України; «Скляний звіринець» в оформленні Т.Маринської і О. Єлисеєвої «Сватовство монтера» у оформленні

М. Петренко Центру мистецтв «Новий український театр»; «Гоголь-моголь з двох яєць» в оформленні Л. Чернової Київського академічного Молодого театру, та інші. Серед вистав ілюстративно-реалістичної з елементами метафори тенденції варто назвати «Фредерік, або бульвар злочинів» в оформленні О. Вакарчука, «Віват, королево!» в оформленні Н. Рудюк, «Отелло» в оформленні А. Лобанова й «Швейк» у оформленні Я. Нірода Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка; «Д-р» в оформленні О. Дробної Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки, «labestia e lavirtu (звір і добродієність)» в оформленні В. Баріби, та інші. До вистав метафоричної тенденції належать «Щякунтала» в оформленні М. Погребняк, «Сентиментальний круїз» в оформленні В. Карашевського та «Соло-мія» в оформленні А. Александровича-Дочевського на великій сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка; «Барон Мюнхгаузен» – антрепризну медійну шоу-постановку К. Томільченка в оформленні В. Фролова; «Той, що відчиняє двері» в оформленні О. Мірошніченко та «Самогубство самоти» у оформленні Л. Кокуріної, Д. Левенко й Є. Прохоренко камерного Київського театру-студії «Міст»; вуличні вистави «Містерія Пінзеля» і «Зустріти Просперо» в оформленні А. Федоришиної Львівського академічного театру «Воскресіння, та інші.

5. Охарактеризовано творчість провідних художників-постановників, зокрема, М. Френкеля, В. Козьменко-Делінде, О. Кужельного, О. Вакарчука, А. Александровича-Дочевського, В. Карашевського, К. Корнійчук, Б. Орлова, О. Татарінова, О. Луньова, Е. Зайцеву, О. Тетеріна. Визначено спільні риси представників кожного з трьох виокремлених у цій роботі поколінь сценографів. Представники старшого покоління (М. Френкель, В. Козьменко-Делінде, О. Кужельний) найчастіше звертаються до прийомів, характерних для тенденції метафоризації дії. Особливість їхніх сценографічних рішень щільно пов'язана з використанням візуальних і пластичних характеристик сучасних матеріалів, що вможливають формування масштабних, багаторушних

ігрових структур. Сценографи покоління перебудови (О. Вакарчук, А. Александрович-Дочевський, В. Карашевський та ін.) звертаються до актуальної символіки, за допомогою якої «посилують» окреслену режисером проблематику. Їхній внесок в еволюцію української сценографії полягає також в активному залученні до своїх концепцій новітніх засобів виразності, зокрема медійних технологій. Художники початку ХХІ ст. (Б. Орлов, О. Татарінов, О. Тетерін та ін.) використовують активні символічні елементи, зосереджуючи увагу на деталях, як основному метафоричному модулі. Різноманітність художніх рішень не обмежена тими чи іншими тенденціями. Навпаки, притаманні різним вищеназваним тенденціям риси взаємодіють у межах індивідуальних мистецьких концепцій.

Здійснене в роботі панорамне дослідження сучасного сценографічного процесу виявило переконливу актуальність обраної теми та намітило низку ключових підходів до її вивчення, відтак потребує свого продовження в нових наукових розробках.

### **Список використаної літератури та джерел:**

1. Абраменко Л. М. Українська сценографія 1920-х років у колекції Харківського художнього музею / Л. М. Абраменко // 4 Сумцовські читання : конф., присвячена 135-річчю з дня народження Є.К. Редіна. – Харків, : 1998. – [Електронний ресурс], Режим доступу: <http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/1998/article.html?n=516>
2. Абраменко Л. Колекція української сценографії в Харківському художньому музеї / Л. Абраменко // Образотворче мистецтво. – 2000. – №3/4 – С. 160.
3. Авангард и театр 1910-1920-х годов [Текст] : [сборник] / пред. редкол. Г. Ф. Коваленко ; РАН, науч. совет "Историко-теоретические проблемы искусствознания", Комиссия по изучению искусства авангарда 1910-1920-х годов, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствозн. - М. : Наука, 2008. - 687с.
4. Акопян К. З. Массовая культура / К. Акопян. – М. : Инфра-М, 2004. — 304 с.
5. Амазонка авангарду : До 130-річчя від дня народження О.О. Екстер (1882-1949) – Київ: Книжкова палата України, 2011. – 60 с. – (Календар знаменних і пам'ятних дат; вип. 1)
6. Антонова О. А. Техника и технология современной сцены / Антонова О. – СПб., 2007. – 112 с.
7. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки [Електронний ресурс] / Н. Арнонкур – Режим доступу до ресурсу: <http://coollib.com/b/210537>
8. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М. : Прогресс, 1974. – 386 с.
9. Астафьева Т. В. Художественно-технологические аспекты развития театрального искусства / Т. Астафьева. – СПб., 2011. – 187 с.
10. Астафьева Т. В. Новые технологии театрального искусства / Т. В. Астафьева. – СПб., 2011. – 16 с.

11. Астафьева Т.В. Новые технологии в современном постановочном процессе / Т. В. Астафьева. – СПб., 2011. – 187 с.
12. Базанов В. Работа над новой постановкой (технология оформления спектакля) / В. Базанов // Санкт-Петербург: ГАТИ, 1997, 28 с.
13. Базанов В.В. Эстетические функции театральной техники / В. В. Базанов // Автореферат дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. Л.: 1971, 18 с.
14. Базанов В. Техника и технология сцены / Базанов В. – Л. : Искусство, Ленинград. отд., 1976. – 51 с.
15. Базанов В.В. Сцена XX века / В. В. Базанов. – Л. : Искусство, 1990. – 240 с.
16. Барков В.С. Световое оформление спектакля / В. С. Барков. – М., 1953. 191 с.
17. Бевзюк-Волошина Л. Сценограф чи режисер: пріоритет авторства в сучасному театрі [Електронний ресурс]/ Л. Бевзюк-Волошина – Режим доступу до ресурсу: [irbis-nbuv.gov.ua](http://irbis-nbuv.gov.ua)
18. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії : дис. канд. : 17.00.01 / Д. П. Бернадська – Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2005. – 168 с.
19. Безгін О. Держава і театр. Деякі аспекти формування системи управління театральною справою у другій половині 20-х – середині 30-х рр. XX ст. Дис канд. мистецтвознавства. – К.: – 171 с.
20. Березкин В. Советская сценография 1917–1941 / В. Березкин. – М. : Наука, 1990. – 221 с.
21. Березкин В. Искусство сценографии мирового театра : в 6-ти т. / В. Березкин. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – Т. 2. – 60 с.
22. Бечелис Т. Эволюция сценического пространства (от Антуана до Крэга) / Т. Бечелис // Западное искусство XX века. – М. : Наука, 1978 – С. 148–212.

23. Бечелис Т. Гамлет и Арлекин / Т. Бачелис. – М. : Аграф, 2007. — 576 с.
24. Быков В. В. Проблемы театральной архитектуры и сценография: автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра «архитектуры» / В. Быков. – Москва, 1973. – 46 с.
25. Быков В. Авангард / В. Быков – Москва: Рос. полит. энцикл., 2007. – 215 с. – (Энциклопедия в 2 т). – (Культурология; т. 1).
26. Библер В. Культура. Диалог культур (опыт определения). / В. Библер. // Вопросы философии. – 1989. – №6. – С. 31–42
27. Бобрицкий В. К грядущему строительству театра / В. Бобрицкий // Пути творчества. – 1919. – № 1–2. – С. 29–30.
28. Бобрицкий В. К постановке «Бранда» / В. Бобрицкий // Пути творчества. – 1919. – № 1–2. С. 4.
29. Боровский Д. Убегающее пространство / Д. Боровский // Москва: ЭКСМО, 2006. – 431 с.
30. Бондарчук Л. Катерина Корнійчук: «Театральный костюм – це інсталяція» / Л. Бондарчук. // Кіно-Театр. – 2009. – № 5. – С. 3.
31. Боулт Д. Э. Меллер Вадим Георгиевич / Д. Боулт // Художники русского театра 1880-1930. – 1994. – № 130. С. 198-199.
32. Бронников А. А. Осветительное оборудование сцены / А. А. Бронников. – Москва, 1961. – 108 с. – (Репертуар художественной самодеятельности; № 21)
33. Бронников А.А. Театральные световые эффекты / А. А. Бронников. – Москва: Искусство, 1962. – 96 с.
34. Брук П. Пустое пространство / Питер Брук. – Москва: Прогресс, 1976. – 239 с.
35. Брюховецька Л. Вистава «Сон» у Київському ТЮГу / Л. Брюховецька // Кіно-Театр. – 2014. – №4. – С. 8–9
36. Брянцев А. Опрощение театральной декорации / А. Брянцев // Пг. – 1919. – С.10

37. Будникова Л. Сценографія заполярного драматического театра в контексте художественной культуры второй половины XX – начала XXI вв. : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. «искусствоведение» / Будникова Л. – Санкт-Петербург, 2008. – 26 с.

38. Булатова И. Малая сцена и особенности художественного восприятия зрителя [Электронный ресурс] / И. Булатова – Режим доступа до ресурсу: <http://cyberleninka.ru/article/n/malaya-stsena-i-osobennosti-hudozhestvennogo-vozpriyatiya-zritelya>

39. Бхаратія [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <http://www.bharatiya.ru/india/clothing.html>

40. Ванслов В. Проблеми сучасної сценографії / В. Ванслов // Образотворче мистецтво [Текст]. -К.: 2000 – С.18-20

41. Вельш В. «Постмодернизм»: генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. – 1992. – № 1. – С. 129

42. Вериківська І. Становлення української радянської сценографії / І. Вериківська. – Київ: Наукова думка, 1981. – 206 с.

43. Вериківська І. Художник і сцена / І. Вериківська. – Київ: Наукова думка, 1971. – 112 с.

44. Веселовська Г. Модерновий та авангардний театр в Україні першої третини XX століття / Г. Веселовська // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття / Г. Веселовська. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – С. 1054.

45. Веселовська Г. Традиції і новаторство сценічних інтерпретацій у театрі Миколи Садовського [Електронний ресурс] / Г. Веселовська – Режим доступу до ресурсу: [http://knmau.com.ua/chasopys/15\\_NBUV/docs/10\\_Veselovska.pdf](http://knmau.com.ua/chasopys/15_NBUV/docs/10_Veselovska.pdf)

46. Веселовська Г. Український театральний авангард / Г. Веселовська. – Київ: Фенікс, 2010. – 368 с. – (ІПСМ НАМ України).

47. Вистави діючого репертуару [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: [http://top9company.com/products\\_groups/483/products](http://top9company.com/products_groups/483/products)

48. Вистава «Небезпечні зв'язки» за однойменним романом Шодерло де Лакло [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.kurbas.org.ua/plays/nebezpechnizvyazku/nebezpechnizvyazku.html>

49. Вітер Р. Сценічний костюм львівських театрів кінця ХХ – поч. ХХІ ст. Художні особливості, пошуки образності / Р. Вітер. – Львів: Аз-Арт, 2008. – 180 с.

50. Вітер Р. Статті [Електронний ресурс] / Р. Вітер – Режим доступу до ресурсу: <http://rutaviter.com/sarticles/article8.php>.

51. Волкова Д. Магнетична постать князя Ярослава Мудрого в ореолі музичного театру України [Електронний ресурс] / Д. Волкова – Режим доступу до ресурсу: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/40-stattya/379-magnetichna-postat-knjazja-jaroslava-v-oreoli-muzichnogo-teatru-ukrayini.html>.

52. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский // Л. , 1968, с. 187.

53. Врона І. Радянське мистецтво 1917 – 1941 років / І. Врона // Історія українського мистецтва в шести томах / І. Врона. – Київ: Жовтень, 1967. – С. 78.

54. Гайдабура В. Минулих днів зачарування / В. Гайдабура. // Український театр. – 1994. – №5. – С. 29.

55. Гайшенець А. Інструмент духовного впливу : [інтерв'ю з режисером Романом Марголіа] / А. Гайшенець. // Український театр. – 2013. – №4. – С. 24–27.

56. Гайшенець А. Співтворчість замість споживання / А. Гайшенець.// – Український театр. – 2013. – №4. – С. 28–29

57. Гамлет. Вавилон [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: [http://gloss.ua/event/Mizhнародnij\\_ukrajino\\_shvejcarskij\\_proekt\\_Vizualno\\_muzichno\\_dramatichna\\_vistava\\_Gamlet\\_Vavilon](http://gloss.ua/event/Mizhнародnij_ukrajino_shvejcarskij_proekt_Vizualno_muzichno_dramatichna_vistava_Gamlet_Vavilon).

58. Герасименко О. Гоголь-моголь на сцені Молодого театру [Електронний ресурс] / О. Герасименко – Режим доступу до ресурсу: <http://vsiknygy.net.ua/neformat/27000/>



59. Гительман Л. История зарубежного театра / Л. Гительман. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2005. – 573 с.

60. Гительман Л. Предпринимательство в сфере театрального искусства / Л. Гительман // Художественный рынок как объект гуманитарного знания. Материалы ежегодной межвузовской научно-практической конференции 21-23 января 2004 года. СПб / Л. Гительман. – Санкт-Петербург: СПбГУП, 2004. – С. 24–31.

61. Глаголин Б. За кулисами моего театра. Театральные эпизоды / Б. Глаголин. – Санкт-Петербург: Сириус, 1911. – 200 с.

62. Головний герой – взірєць державотворення [Електронний ресурс]. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.dua.com.ua/2007/063/arch/8.shtml>.

63. Горбачов Д. Образотворче мистецтво: течії, види, жанри в історичному контексті / Д. Горбачов, О. Найдєн. – Київ: Наукова думка, 2011. – 510 с. – (Історія української культури). – (Українська культура ХХ – початку ХХІ століть; т. 5).

64. Горелик Г. Чудо-дерево культури – Дерево познання / Г. Горелик. // Знання–сила. – 2011. – №3. – С. 116–123.

65. Грау О. Виртуальное искусство: от иллюзии до погружения / О. Грау. – Москва: МІТ-Пресс, 2003. – 431 с.

66. Григор'єв С. Мій учитель і друг / С. Григор'єв // Анатоль Петрицький: спогади про художника / С. Григор'єв. – Київ: Мистецтво, 1981. – С. 55 – 57.

67. Гринишина М. Естетико-художній дискурс українського театру 1920-х – першої половини 1930-х рр. / Марина Гринишина // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 351–478.

68. Гринишина М. Театра української драматургії: Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках / ІПСМ АМУ. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – 238 с.: іл..

69. Гринишина М. Сучасний театр у національному контексті: пошуки семантичної тотожності / М. Гринишина. – Київ: Інтертехнологія, 2013. – 250 с. – (Сучасні проблеми художньої освіти в Україні.)

70. Гринишина М. Лесь Курбас. «Березільський» заповіт / Марина Гринишина // Вісник Львівського університету. – Мистецтвознавство. – 2007. – вип. 7. – С. 44–53.

71. Гринишина М. Шляхи класики в драматичному театрі України ХХ – початку ХХІ ст. (на прикладі сценічної історії «Камінного господаря» Лесі Українки) / Марина Гринишина // Вісник Львівського університету. – Мистецтвознавство. – 2005. – вип. 5. – С. 72–83.

72. Гринишина М. Дискурс реалізму в українському мистецтвознавстві межі 1920-х – 1930-х рр. / Марина Гринишина // Художня культура: Актуальні проблеми. – 2005. – вип. 1. – С. 95–106.

73. Грицук В. Валерія Чайковська: Знову народити себе [Електронний ресурс] / В. Грицук // Кіно-театр. – 2007. – Режим доступу до ресурсу: [http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show\\_content.php?id=712](http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=712).

74. Громов А. Горизонты сценографии. Художественная условность в искусстве оформления спектакля / А. Громов. – Санкт-Петербург: Акционер и К, 2006. – 279 с.

75. Громов А. Изобразительное искусство социалистических стран. Становление театрально-декорационного искусства / А. Громов. – Санкт-Петербург: ЛГИТМиК, 1978. – 88 с.

76. Громов А. Основные направления западноевропейского театрально-декорационного искусства / А. Громов. – Санкт-Петербург: ЛГИТМиК, 1983. – 54 с.

77. Громов А. Сценография стран социализма. Годы 1970-е / А. Громов. – Санкт-Петербург: ЛГИТМиК, 1985. – 89 с.

78. Громов А. Элементы сценического творчества в педагогике Баухауза / А. Громов. // Известия Уральского государственного университета. – 2009. – №3. – С. 29–34.

79. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискусія раннього українського модернізму / Т. Гундорова. – Київ: Український науковий інститут Гарвардського університету, 2009. – 447 с.
80. Давидов Ю. По той бік художнього смаку / Ю. Давидов. // Кіно-Театр. – 2003. – №5. – С. 9–13.
81. Дейнеко Д. [Без назви] [Електронний ресурс] / Д. Дейнеко – Режим доступу до ресурсу: <http://top10.ua/theatre/2011/03/17/frederik-ili-bulvar-prestuplenii>.
82. Дацун П. Леся Українка, Наталка і три Володимирі / П. Дацун. // Неділя. – 1996. – №3. – С. 6.
83. Джексон Ш. Костюм для сцени / Ш. Джексон. – Москва: Искусство, 1984. – 146 с.
84. Денисенко Л. Ярослав по-новому / Л. Денисенко. // Еженедельник 2000. – 2007. – №13. – С. 3.
85. Дерегус М. Людина, яка мене вразила / М. Дерегус. – Київ: Мистецтво, 1981. – 184 с.
86. Дибенко П. А. Петрицький / П. Дибенко. – Київ: Мистецтво, 1951. – 87 с.
87. Диченко І. Євген Лисик: нарис про життя і творчість / І. Диченко. – Київ: Мистецтво, 1978. – 112 с.
88. Драк А. Українське театральне-декораційне мистецтво / А. Драк. – Київ: Держ. вид-во образотворч. мистецтва та муз. л-ри, 1961. – 64 с.
89. Эткінд М. діапазоне просторовно-часових рішень в мистецтві оформлення сцени /опыт анализа творческого наследия советской театральной декорации / М. Эткінд // Ритм, простір і час в літературі і мистецтві / М. Эткінд. – Санкт-Петербург: Наука, 1974. – С. 299.
90. Єрмакова Н. Формування першої української режисерської школи у контексті інтегративних процесів української культури ХХ століття / Н. Єрмакова // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Н. Єрмакова. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – С. 787–827.

91. Єрмакова Н. Березільська культура: історія, досвід / Н. Єрмакова. – Київ: Фенікс, 2012. – 512 с.

92. Єрмакова Н. Проблеми «Великого» стилю в українському демократичному театрі 90-х років ХХ століття / Н. Єрмакова // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. / Н. Єрмакова. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – С. 787–788

93. Єрмакова Н. МОБ / Н. Єрмакова // «Авангард и театр 1910-1920-х годов» / Н. Єрмакова. – Москва: Наука, 2008. – С. 110–117

94. Захаревич М. Франківська Шевченкіана (постановки за творами поета і образ Т. Шевченка у виставах) [Електронний ресурс] / М. Захаревич – Режим доступу до ресурсу: [file:///C:/Documents%20and%20Settings/%D0%90%D0%B4%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80/%D0%9C%D0%BE%D0%B8%20%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B/Downloads/Nvkkarogo\\_2014\\_14\\_7.pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/%D0%90%D0%B4%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80/%D0%9C%D0%BE%D0%B8%20%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B/Downloads/Nvkkarogo_2014_14_7.pdf).

95. Заболотна В. Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр 40-60-х років ХХ століття / В. Заболотна // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / В. Заболотна. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – С. 533–587

96. Іванова-Георгієвська Н. Універсальні виміри української культури [Електронний ресурс] / Н. Іванова-Георгієвська // Мислене дерево. – 2000. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.myslenedrevo.com.ua/studies/uvuk/23.html>.

97. Извеков Н. Искусство художника-осветителя / Н. Извеков // Театральная лаборатория / Н. Извеков. – Санкт-Петербург, 1940.

98. Ильенков Е. Философия и Культура / Е. Ильенков. – Москва: Политиздат, 1991. – 464 с.

99. Иоскевич Я. Современный художественный процесс (Методология комплекс. подхода) / Я. Иоскевич. – Санкт-Петербург: Рос. ин-т истории искусств, 1992. – 103 с.

100. Иоскевич Я. Интернет как новая среда художественной культуры / Я. Иоскевич. – Санкт-Петербург: Федер. агентство по культуре и кинематографии, Рос. ин-т истории искусств., 2006. – 166 с.
101. Исмагилов Д. Театральное освещение / Д. Исмагилов, Е. Древальова. – Москва: ЗАО «ДОКА Медиа», 2005. – 361 с.
102. Кабула О. Становлення та розвиток українського театру: історико-педагогічний аспект [Електронний ресурс] / О. Кабула // Культура України. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.ic.ac.kharkov.ua/RIO/kultura44/34.pdf>.
103. Кадирова Л. Сергієві Данченку присвячую... / Л. Кадирова. // Український театр. – 2012. – №2. – С. 22–25
104. Кандинский В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – Санкт-Петербург: Ленинград, 1989. – 73 с.
105. Кандинский В. Действие цвета в духовном искусстве / В. Кандинский. – Москва: Искусство, 1992. – 45 с.
106. Карашевський В. Таємниця є завжди... [Електронний ресурс] / В. Карашевський – Режим доступу до ресурсу: [http://old.kultart.lnu.edu.ua/Proscaenium/prostsenium%20new/%D0%92%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA%201\(17\)2007/Karashevskyj.pdf](http://old.kultart.lnu.edu.ua/Proscaenium/prostsenium%20new/%D0%92%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA%201(17)2007/Karashevskyj.pdf).
107. Касьянова О. Особливості інтерпретації танцю в сучасній оперній виставі / О. Касьянова. // Часопис Національної музичної академії України ім.. П. І. Чайковського. – 2011. – №2. – С. 119.
108. Кисіль О. Український театр / О. Кисіль. – Київ: Мистецтво, 1968. – 260 с.
109. Клековкін О. THEATRICA: Анти театр / Ідеї. Винаходи. Форми: Хронолексикон / ИПСМ НАМ України. – Київ: Арт Економі, 2012. с. 88
110. Клековкин А. Даниил Лидер: Человек и его пространство / из воскресных бесед с Даниилом Данииловичем Лідером, записанных в его белой мастерской в 1994 – 1999 годах Александром Клековкиным / ИПСМ НАИ Украины. – Київ: «Арт Економі», 2012. – 88 с.

111. Клявина Т. Социология искусства / Т. Клявина, В. Жидов. – Санкт-Петербург: Academia XXI, 1995. – 760 с. – (Хрестоматия).
112. Коваленко Г. Театральный конструктивизм 1920-х годов / Г. Коваленко // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Г. Коваленко. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – С. 301–324.
113. Коваленко Г. Ступени театрального конструктивизма / Г. Коваленко. // Укр. театр. – 1992. – №3. – С. 14–21.
114. Коваленко Г. Художник театра Даниил Лидер / Г. Коваленко. – Москва: Искусство, 1980. – 199 с.
115. Ковальчук О. Д. Лідер. Театр для себе / О. Ковальчук. // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – №3. – С. 104.
116. Ковальчук О. Давид Боровський, Данило Лідер: пошуки пластики сценічного простору у сценографії. Джерела еволюції, фактори впливу [Електронний ресурс] / О. Ковальчук – Режим доступу до ресурсу: [http://www.mari.kiev.ua/!\\_VAK/2009\\_Hud\\_Kultura\\_6/PDF/НК-6\\_2009\\_p-029-045\\_Kovalchuk.pdf](http://www.mari.kiev.ua/!_VAK/2009_Hud_Kultura_6/PDF/НК-6_2009_p-029-045_Kovalchuk.pdf).
117. Ковальчук О. Художник театру Курбаса: Анатолій Петрицький. Складний шлях становлення [Електронний ресурс] / О. Ковальчук – Режим доступу до ресурсу: [http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah7/10\\_kov.pdf](http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah7/10_kov.pdf).
118. Ковальчук Е. Сценографическая режиссура оперных спектаклей в украинском театре 1920-х гг / Е. Ковальчук // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського / Е. Ковальчук. – Київ, 2012. – С. 86–109.
119. Ковальчук О. Філософський театр Данила Лідера. Сценічна гра у категоріях вічності / О. Ковальчук. // Образотворче мистецтво. – 2000. – С. 32–35.
120. Коллингвуд Р. Принципы искусства / Р. Коллингвуд. – Москва: Языки русской культуры, 1999. – 328 с.

121. Коломієць Р. Сергій Данченко. Портрет режисера в інтер'єрі часу / Р. Коломієць. – Київ: Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2001. – 12 с.

122. Коломієць Р. Традиції, канони і новації українського театру: Початок ХІХ – початок ХХ ст. / Р. Коломієць. – Київ: Інтертехнологія, 2008. – 136 с.

123. Коломієць Р. Франківці / Р. Коломієць. – Київ: Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 1995. – 304 с.

124. Кормич Л. І. Культурологія / Л. І. Кормич, В. В. Багацький. – Харків: Одиссей, 2002. – 304 с.

125. Косарев Б. Борис Васильевич Косарев вспоминает / Б. Косарев, О. Красильникова. // Советские художники театра и кино. – 1984. – №6. – С. 188.

126. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук / Н. Корнієнко. – Київ: Факт, 2000. – 160 с.

127. Корнієнко Н. Лесь Курбас: Репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – Київ: Факт, 1998. – 336 с.

128. Корнієнко Н. Лесь Курбас і духовні засади українського авангарду / Н. Корнієнко. // Дзеркало тижня. – 2007. – №4. – С. 17.

129. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Н. Корнієнко. – Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008. – 246 с.

130. Корниенко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса : автореф. дис. на получ. науч. степени канд. "искусствоведение" / Корниенко Н. – Москва, 1970. – 19 с.

131. Красильникова О. Деякі аспекти дослідження історії українського театрознавства і театральної критики (від витоків – до рубежу ХІХ – ХХ століть) [Електронний ресурс] / О. Красильникова – Режим доступу до ресурсу: [194.44.242.245/bitstream/handle/123...](http://194.44.242.245/bitstream/handle/123...)

132. Красильникова О. Бойчук і театр. (Про творчу співпрацю М. Бойчука і Л. Курбаса) / О. Красильникова // Мистецтвознавство України / О. Красильникова. – Київ: Кий, 2001. – С. 164–169.

133. Краснодембський З. На постмодерністських роздоріжжях культури / Здзіслав Краснодембський. – Київ: Основи, 2000. – 197 с.

134. Крег Е. Про мистецтво театру / Е. Крег. – Київ: Мистецтво, 1974. – 319 с.

135. Кроп Т. Сценографічна анталогія / Т. Кроп. // Демократична Україна. – 2009. – №30. – С. 19.

136. Кисіль О. Український театр: Популярний нарис історії Українського театру / О. Кисіль. – Харків: Книгоспілка, 1925. – 179 с.

137. Культура України у другій половині 40-х–90-х роках ХХ ст. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: [http://www.biglibrary.com.ua/book/84\\_Ukrainska\\_ta\\_zarybijna\\_kylytura/7757\\_Lekciya\\_19\\_Kylytura\\_Ukraini\\_u\\_drygii\\_polovini\\_40h\\_90h\\_rokah\\_HH\\_st.](http://www.biglibrary.com.ua/book/84_Ukrainska_ta_zarybijna_kylytura/7757_Lekciya_19_Kylytura_Ukraini_u_drygii_polovini_40h_90h_rokah_HH_st.)

138. Культура [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://culture.ru/press-centre/news/7817/>

139. Леоненко Р. Перші українські державні театри. 1917–1919 роки / Р. Леоненко // Записки Наукового товариства імені Шевченка / Р. Леоненко. – Львів: Наукове товариство імені Шевченка у Львові, 1999. – (Праці Театрознавчої комісії; т. 237). – С. 134–167.

140. Лесь Курбас і світовий театральний контекст : матер. наук. конф. в рамках міжнар. мультимед. проекту, присвяч. 125-річчю від Дня народження Леся Курбаса, м. Київ, Центр Курбаса, 30-31 березня 2012 р. : [зб. наук. ст.] / ДП "Укр. інформ.- сервіс. центр культури і туризму", Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса; Гол. редкол. Неллі Корнієнко; Редкол. Ганна Веселовська, Олена Левченко, Ольга Островерх; Кер. проекту Ганна Веселовська. – Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. – 94 с.

141. Лідер Д. Театр для себе / Д. Лідер. – Київ: Факт, 2004. – 104 с.



142. Лісовицький М. Театр і музика / М. Лісовицький. // Рада. – 1913. – №2. – С. 4.
143. Ліщинська О. Етнокультурний вимір українського авангардизму / О. Ліщинська // Вісник Львівського університету / О. Ліщинська. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2012. – (Філософські науки; вип. 15). – С. 182–189.
144. Лисенко І. Музики Сонячні дзвони / І. Лисенко. – Київ: Рада, 2004. – 191 с.
145. Литвинов Г. Сценографія / Г. Литвинов. – Челябінск: Челябінська державна академія культури і мистецтв, 2013. – 184 с.
146. Литвинов Г. Световое решение представлений: Учебное пособие / Г. Литвинов. – Челябінск: Челябінська державна академія культури і мистецтв, 1999. – 29 с.
147. Литвинов Г. Сценографическое решение представлений / Г. Литвинов. – Челябінск: Челябінська державна академія культури і мистецтв, 2000. – 34 с. – (Методические рекомендации).
148. Литвинов Г. Композиция динамического пространства / Г. Литвинов, О. Литвинова. – Челябінск: Челябінська державна академія культури і мистецтв, 2014. – 224 с.
149. Лукасевич В. Паспорт спектакля: световая партитура [Електронний ресурс] / В. Лукасевич – Режим доступу до ресурсу: [http://alltheater.ru/uploads/articles/Lukasevich\\_Pasport\\_spektaklya\\_svetovaya\\_partitura.pdf](http://alltheater.ru/uploads/articles/Lukasevich_Pasport_spektaklya_svetovaya_partitura.pdf).
150. Лукичева К. История искусства после «новой истории искусства» [Електронний ресурс] / К. Лукичева // Новое литературное обозрение. – 2011. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.nlobooks.ru/node/1557>.
151. Мазепа В. Український модернізм ХХ століття: спроба синтезу естетизму та української ідеї / В. Мазепа. // Філософська думка. – 1998. – №2. – С. 81–97.

152. Макар В. Євген Лисик: життя віддане мистецтву [Електронний ресурс] / В. Макар – Режим доступу до ресурсу: <http://shnyriv.com.ua/famous-people/25-2012-01-14-19-36-43>.

153. Маньковская Н. Париж со змеями: введение в эстетику постмодернизма / Н. Маньковская. – Москва: Ин-т философии Рос. акад. наук., 2000. – 290 с.

154. Маркаде В. Українське мистецтво ХХ століття і Західна Європа / В. Маркаде. // Всесвіт. – 1990. – №7. – С. 169–180.

155. Мар'яненко О. Минуле українського театру / О. Мар'яненко. – Київ: Мистецтво, 1953. – 180 с.

156. Махлина С. Взаимодействие видов искусства / С. Махлина. – Санкт-Петербург: Общество «Знание» РСФСР, 1876. – 158 с.

157. Меднікова Г. С. Мистецтво постмодернізму як фактор адаптації особистості / Г. С. Меднікова – Київ: НПУ ім. М.П.Драгоманова, 2001. – 240 с.

158. Меднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття / Г. С. Меднікова. – Київ: Знання, 2002. – 216 с.

159. Меднікова Г. С. Ціннісно-адаптаційний потенціал мистецтва постмодерну в аспекті некласичної естетики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. : спец. 09.00.08 "філософія" / Меднікова Г. С. – Київ, 2005. – 36 с.

160. Мізяк В. Андрій Жолдак: Березільський досвід театрального постмодерну [Електронний ресурс] / В. Мізяк // Культура України. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.ic.ac.kharkov.ua/RIO/kultura39/25.pdf>.

161. Михайлова А. Сценографія: теорія и опыт / А. Михайлова. // Советский художник. – 1990. – №1. – С. 177–232.

162. Назаров О. «Глибинні мрії»: Минуле, сучасне та майбутнє Донбасу [Електронний ресурс] / О. Назаров // Громадське телебачення. – 2014. – Режим

доступу до ресурсу: <http://www.hromadske.tv/culture/-glibinni-mriyi--minule-suchasne-ta-maibutnye-donb/>.

163. Наконечна О. Детермінанти створення і втілення сценічного образу в театральному мистецтві / О. Наконечна. – Одеса: Астропринт, 2006. – 248 с.

164. Ніковський А. Вступне слово / А. Ніковський // Словник української мови / А. Ніковський. – Київ: ВУАН, 1927. – С. 5–15.

165. Николишин С. Культурна політика більшовиків і український культурний процес: публіцистичні рефлексії / С. Николишин. – (Б.м.): (б. в.), 1947. – 199 с.

166. Нирод Ф. Художник в театре / Ф. Нирод. // Правда Украины. – 1955. – №7. – С. 5.

167. Новиков А. Театр світової слави. До 120-річчя від часу за-снування М. Л. Кропивницьким трупи українських корифеїв / А. Новиков // Культурна спадщина Слобожанщини / А. Новиков. – Харків: (б. в.), 2004. – С. 66–74.

168. Оверчук М. Повір – і побачиш (ескіз до портрета сценографа Мирона Кипріяна) / М. Оверчук. // Просценіум. – 2005. – №3. – С. 14.

169. Овсійчук В. Мені відкрив світ театру Євген Лисик / В. Овсійчук. // Просценіум. – 2008. – №1. – С. 67–74.

170. Овчинников И. Театр и цифровая революция / И. Овчинников. // Сцена. – 2004. – №4. – С. 15–17.

171. Огнева Т. Відбиток часу у дзеркалі буття / Т. Огнева. – Київ: Академвидав, 2008. – 216 с.

172. Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. Василька представляє! [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://md-eksperiment.org/event.php?id=19264>.

173. Островерх О. Сценографія в театрі корифеїв та художньо-пластичні системи українського авангарду. Інтерпретації національного образу [Електронний ресурс] / О. Островерх – Режим доступу до ресурсу: <http://jgreenlamp.narod.ru/ostkorif.htm>.

174. Островерх О. Еволюція просторових систем Українського драматичного театру: типи, організації, функції, людина (від натуралізму до авангарду) [Електронний ресурс] / О. Островерх // Національна академія наук України, інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського – Режим доступу до ресурсу: <http://www.orgsun.com/avtoreferati-dissertatsii-mistetstvo/1/a181.php>.

175. Островерх О. Сучасний театр: між сценографією та інсталяцією [Електронний ресурс] / О. Островерх – Режим доступу до ресурсу: <http://kurbas.org.ua/projects/almanah6/5.pdf>.

176. Павлова Н. Фридрих Дюрренматт [Електронний ресурс] / Н. Павлова – Режим доступу до ресурсу: <http://www.tvory.com.ua/fr.html>.

177. Памятники русского театрального авангарда / Ю. Лоев, М. Молчанова. – Москва: Галерея «Элизиум», 2006. – 102 с.

178. Первое украинское 3D шоу «Барон Мюнхгаузен» [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://lightconverse.ua/wp/388>

179. Перший державний український театр: Український Національний театр, Київ, 1917–1918. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: [http://www.br.com.ua/referats/dysertacii\\_ta\\_autoreferaty/84524-5.html](http://www.br.com.ua/referats/dysertacii_ta_autoreferaty/84524-5.html).

180. Петрашик В. Українська сценографія початку ХХІ століття: тяглість чи поступ? / В. Петрашик. // Образотворче мистецтво. – 2000. – №1. – С. 60–61.

181. Петрицький А. Б. В. Косарєв: [З приводу нагородження художника Сталін. премією] / А. Петрицький. // Рад. мистецтво. – 1947. – №6. – С. 7.

182. Петрицький А. Портрети сучасників / А. Петрицький. – Київ: Мистецтво, 1991. – 127 с.

183. Петрова О. Звездное небо Даниила Лідера [Електронний ресурс] / О. Петрова // Зеркало недели. – 1997. – Режим доступу до ресурсу: [http://zn.ua/CULTURE/zvezdnoe\\_nebo\\_danila\\_lidera-7036.html#article](http://zn.ua/CULTURE/zvezdnoe_nebo_danila_lidera-7036.html#article).

184. Пинда О. Людина у світі духовної культури. Втілення ідеалів модерну у пошуках українських театральних художників кінця ХІХ —

початку XX ст. [Електронний ресурс] / О. Пинда – Режим доступу до ресурсу: <http://www.newacropolis.org.ua/ua/study/conference/?thesis=4273>.

185. Підлужна А. Над пропастью страстей [Електронний ресурс] / А. Підлужна // Зеркало недели. – 2001. – Режим доступу до ресурсу: [http://zn.ua/CULTURE/nad\\_propastyu\\_strastey-26137.html](http://zn.ua/CULTURE/nad_propastyu_strastey-26137.html).

186. Піднесення та розквіт Київської Русі. Володимир Великий та Ярослав Мудрий [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: [http://libfree.com/102481559\\_istoriyapidnesennya\\_rozkvit\\_kiyivskoyi\\_rusi\\_volodimir\\_velikiy\\_yaroslav\\_mudriy.html](http://libfree.com/102481559_istoriyapidnesennya_rozkvit_kiyivskoyi_rusi_volodimir_velikiy_yaroslav_mudriy.html).

187. Під прожекторами як під зорями [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.day.kiev.ua/57106/>.

188. Понсов А. Конструкции и технология изготовления декораций / А. Понсов. – Москва: Искусство, 1988. – 296 с.

189. Попов А. Художественная целостность спектакля / А. Попов. – Москва: Искусство, 1959. – 114 с.

190. Попович К. Ф. Український театр на кишинівській сцені / К. Ф. Попович. – Кишинів: АН Республіки Молдова, Інститут національних меншин, 1995. – 206 с.

191. Попович М. Національна культура і культура нації / М. Попович. // Світогляд. – 1991. – №2. – С. 1–64.

192. Прамполіні Е. Маніфест футуристичної сценографії [Електронний ресурс] / Е. Прамполіні. – 1915. – Режим доступу до ресурсу: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/teatr\\_i\\_kino/futurizm.html?page=0,4](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/futurizm.html?page=0,4).

193. Проскуряков В. Євген Лисик / В. Проскуряков, О. Зінченко. – Львів: Срібне слово, 2005. – 58 с.

194. Проскуряков В. Кожного разу вперше. Іпостасі Євгена Лисика [Електронний ресурс] / В. Проскуряков – Режим доступу до ресурсу: [http://postup.brama.com/000922/157\\_8\\_2.html](http://postup.brama.com/000922/157_8_2.html).

195. Проскуряков В. Висвітлення явища сценографії як головної складової архітектури в навчальному та пошуковому проектуванні кафедри дизайну архітектурного середовища Національного університету "Львівська політехніка" / В. Проскуряков, Д. Ярема // Вісн. Нац. ун-ту "Львівська політехніка" / В. Проскуряков, Д. Ярема. – Львів: Національний університет "Львівська політехніка", 2009. – ("Архітектура"; № 656). – С. 170–175.

196. Проскуряков В. Сценографія як головна складова архітектури театру / В. Проскуряков, Д. Ярема // Традиції та новачії у вищій архітектурно-художній освіті / В. Проскуряков, Д. Ярема. – Харків: ХДАДМ, 2008. – (Збірка наукових праць вузів художньо-будівельного профілю України і Росії). – С. 245–248.

197. Проскуряков В. Архітектура Українського театру. Простір і дія / В. Проскуряков. – Львів: Вид-во Нац. ун-ту "Львівська політехніка", "Срібне слово", 2004. – 523 с.

198. Раєвська Ю. Інноваційні моделі українського театру 1910-х – початку 1920-х років / Ю. Раєвська // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Ю. Раєвська. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – С. 103–220.

199. Разлогов К. Е. Не только о кино / ред.-сост. Т. С. Стяжкина. — Москва: Совпадение, 2009. — 285 с

200. Резнік О. Досвід театралізації дійства: зміна функціонального поля сценографії України в кінці ХХ століття / О. Резнік // Вісник ХДАДМ / О. Резнік. – Харків: ХДАДМ, 2014. – (Теорія та історія мистецтва; № 2). – С. 94–97.

201. Рулін П. Студії з історії українського театру (1917–1921) / П. Рулін. – Київ: [Б. в.], 1925. – 352 с. – (Записки історико-філологічного відділу ВУАН; т. 5).

202. Сазанова В. Театральное наследие К. С. Станиславского и современный театр / В. Сазанова // Вестник Тамбовского университета /

В. Сазанова. – Тамбов: Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина, 2013. – (Гуманитарные науки; № 3). – С. 17–22.

203. Свято Р. Андрій Александрович-Дочевський – сценограф-універсал [Електронний ресурс] / Р. Свято – Режим доступу до ресурсу: [http://www.ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=940](http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=940).

204. Скляренко Г. На берегах. Нотатки до українського мистецтва ХХ ст. / Г. Скляренко. – Київ: Софія, 2007. – 336 с.

205. Скляренко Г. "Ведмідь у клітці". Творчість Євгена Лисика (1930-1991) / Г. Скляренко. // Образотворче мистецтво. – 2000. – №2. – С. 80–83.

206. Собкович О. Мирон Кипріяні: глибина, яку слід осягнути / О. Собкович. // Образотворче мистецтво. – 2000. – №2. – С. 84–87.

207. Сокирко Л. М. П. Старицький / Л. Сокирко. – Київ: Держвидав. образотворчого мистецтва та муз. л-ри, 1960. – 170 с.

208. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття (Генеза. Структура. Функція) : дис. докт. : 17.00.01 / Скуратівський В. – Київ, 1997. – 386 с.

209. Сидоренко В. Мрії Театральних художників / В. Сидоренко. – Київ: Фенікс, 2011. – 84 с.

210. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спря-увань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ ст. / В. Сидоренко. – Київ: ВХ [студіо], 2008. – 92 с.

211. Смержевська О. Філософсько-естетичні засади українського авангардного мистецтва / О. Смержевська. – Севастополь: СевНТУ, 2010. – (Вісник СевНТУ). – (Філософія; вип. 103).

212. Станішевський Ю. Український театр кінця ХІХ – початку ХХ століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва / Ю. Станішевський // Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття / Ю. Станішевський. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – С. 501–532.

213. Стойко С. «Будинок на кордоні»: вистава-виклик без антракту і поклону [Електронний ресурс] / С. Стойко // Арт-місто. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://artmisto.net/2015/02/07/budinok-na-kordoni-vistava-viklik-bez-antraktu-i-poklonu/>.

214. Стоколос Я. Театральні замітки / Я. Стоколос // Українська хата / Я. Стоколос. – Київ: [Б. в.], 1913. – С. 380–381.

215. Стус Ю. Постмодернізм як культурний «жест» в українському театрі кінця ХХ – початку ХХІ століття [Електронний ресурс] / Ю. Стус – Режим доступу до ресурсу: <http://iconf.mdpu.org.ua/index.php/kontakti/36-postmodernizm-yak-kulturnij-zhest-v-ukrajinskomu-teatri-kintsya-xx-pochatku-xxi-stolittya/37-postmodernizm-yak-kulturnij-zhest-v-ukrajinskomu-teatri-kintsya-khkh-pochatku-khkh-stolittya>.

216. Тарнашинська Л. Плеяда нескорених: Алла Горська, Опанас Заливаха, Віктор Зарецький, Галина Севук, Людмила Семикіна / Л. 211. Тарнашинська. – Київ: Національна парламентська бібліотека України, 2011. – 200 с.

217. Театр Западной Европы в культуре ХХ в. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/teatr-zapadnoj-evropy/teatr-zapadnoj-evropy.htm>.

218. Театр "Міст" [Статті] [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: [http://www.teatr-mist.org.ua/index.php?option=com\\_content&task=view&id=48&Itemid=101](http://www.teatr-mist.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=48&Itemid=101).

219. Театральная рубрика [Статті] [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.veneteater.ee/ru/component/content/article/1114>.

220. Терещенко М. Кризь лет часу / М. Терещенко. – Київ: Мистецтво, 1974. – 168 с.

221. Тобілевич С. Корифеї українського театру / С. Тобілевич. – Київ: Мистецтво, 1947. – 111 с.



222. Торбург М. Проблемы религии в постмодернистской философии [Електронний ресурс] / М. Торбург – Режим доступу до ресурсу: [http://www.krotov.info/history/20/krivova/torburg\\_01.html](http://www.krotov.info/history/20/krivova/torburg_01.html).

223. Триколенко С. Т. Визуальное искусство, как неотъемлемый элемент украинского театра [Монографія] / Софія Тарасівна Триколенко. – Deutschland: OmniScriptum GmbH & Co. KG, 2015. – 137 с. – (LAP LAMBERT Academic Publishing ist ein Imprint der).

224. Триколенко С. Т. «Момент кохання» на сцені «Сузір'я» / С. Триколенко // Студії мистецтвознавчі. – 2012. – № 3. – С. 124–130.

225. Триколенко С. Т. Метафоричне вирішення архітектурного середовища на театральній сцені / С. Триколенко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2012. – № 10. – С. 136–140.

226. Триколенко С. Т. Постановки камерної сцени на прикладі вистав Київського театру-студії «Міст» / С. Триколенко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2013. – № 13 – С. 172–176.

227. Триколенко С. Т. Метафоризація камерного сценічного середовища Олексія Кужельного / С. Триколенко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2013. – № 15. – С. 156–160.

228. Триколенко С. Т. Великокняжий Київ на оперній сцені / С. Триколенко // Вісник Міжнародного Слов'янського університету. – 2013. – № 1. – С. 47–53.

229. Триколенко С. Т. Вистава «Прекрасний звір у серці» (за поезією М. Вінграновського): ліричний щоденник у сценографічному вирішенні / С. Триколенко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2013. – № 2. – С. 77–81.

230. Триколенко С. Т. Український народний костюм в умовах сучасного українського театру / С. Триколенко // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Збірник наукових праць. – 2012. – № 12. – С. 202–208.

231. Триколенко С. Т. Сучасна українська сценографія на прикладах вистав Київського академічного молодого театру / С. Триколенко // Народознавчі зошити. Серія мистецтвознавча. – 2014. – № 6. – С. 1143–1147
232. Триколенко С. Т. «Гамлет»: чотири вистави – чотири вирішення / С. Триколенко // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наукових праць. – 2014. – № 14. – С. 267–274.
233. Триколенко С. Т. Аліса: вибух з підсвідомості / С. Триколенко // Народознавчі зошити. Серія мистецтвознавча. – 2015. – № 4. – С. 975–979.
234. Триколенко С. Т. Чеховские огни на сцене театра «Созвездие» / С. Триколенко // Материалы XIV Международной заочной научно-практической конференции «Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии». – Москва, 2013. – С. 15–20.
235. Триколенко С. Т. Самоубийство. Одиночества? / С. Триколенко // Материалы XVI Международной заочной научно-практической конференции «Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии». – Москва, 2013. – С. 38–42
236. Триколенко С. Велика чи маленька? Розміри мають значення / Софія Триколенко. // Мистецькі грані. – 2014. – №9. – С. 16–17.
237. Триколенко С. Поміж ангелом та демоном: фатальна пристрасть на сцені Молодого театру / Софія Триколенко. // Мистецькі грані. – 2014. – №10. – С. 7.
238. Триколенко С. Формування сценічного середовища за допомогою мультимедійних засобів як один з прийомів поєднання новітнього медійного та традиційного образотворчого мистецтва / Софія Триколенко // Міське середовище – XXI ст. / Софія Триколенко. – Київ: НАУ, 2016. – (Матеріали II міжнародного науково-практичного конгресу). – С. 119–120.
239. Триколенко С. Т. Українська сценографія у першій половині ХХ століття: довоєнний та післявоєнний розвиток / С. Триколенко // Матеріали V Всеукраїнської наукової конференції «Вайнгортівські читання». Полтавський

національний технічний університет імені Юрія Кондратюка. – 2013. – С. 285–295.

240. Триколенко С. Т. Минимализм сценического оформления на примерах спектаклей «Обещание на рассвете» и «Gogol Поиск» / С. Триколенко // Молодий вчений. – 2013. – № 2. – С. 128–132.

241. Триколенко С. Т. Кураж: жахіття війни, передані пластичною мовою / С. Триколенко // Молодий вчений. – 2014. – № 6. – С. 162–164.

242. Триколенко С. Т. Філософське осмислення драматургічної проблематики як підгрунття сценографічного рішення / С. Триколенко // Молодий вчений. – 2014. – № 9. – С. 157–165.

243. Триколенко С. Передача абсурдної атмосфери візуальними й пластичними засобами на прикладі вистави «Той, що відчиняє двері» Київського театру-студії «Міст» / С. Триколенко // Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції «Театр та театральна педагогіка України у ХХІ столітті: теорія, методологія, практика» / С. Триколенко. – Луганськ: ЛДАКМ, 2013. – С. 184–189.

244. Триколенко С. Едіт Піаф: три театри – три історії / С. Триколенко. // Українська культура. – 2012. – №6. – С. 11–15.

245. Триколенко С. Театр. Відкриття сезону 2013 / С. Триколенко. // Мистецькі грані. – 2013. – №9. – С. 12–13.

246. Триколенко С. Образи в «Образі» / С. Триколенко. // Український театр. – 2012. – №4. – С. 16–17.

247. Тузов В. Історичний контекст культуротворчих інновацій / В. Тузов. – Київ: Інтерсервіс, 2013. – 144 с.

248. Уваров И. Пространство сцены / И. Уваров. // Архитектура СССР. – 1979. – №10. – С. 40–41.

249. Уварова Т. Сучасні процеси в театральному мистецтві [Електронний ресурс] / Т. Уварова – Режим доступу до ресурсу: <https://docviewer.yandex.ru/?uid=120980167&url=ya-mail%3A%2F%2F2440000004719159673%2F1.5&name=2.doc&c=552e93b4c11c> ).

250. Уинслоу К. Новые технологии для макетов театральных декораций в университете Альберта в Канаде / К. Уинслоу. // Сцена. – 2004. – №4. – С. 20–21.

251. Фредерик [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <http://www.belmondo.ru/index.php/component/jmovies/card/Фредерик%20или%20Бульвар%20преступлений>

252. Фредерик, или Бульвар преступлений [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/movie/88612/annot/>.

253. Френкель М. Современная сценография (Некоторые вопросы теории и практики) / М. Френкель. – Киев: Мистецтво, 1980. – 131 с.

254. Френкель М. Пластика сценического пространства / М. Френкель. – Киев: Мистецтво, 1987. – 220 с.

255. Фрилинг Г. Человек – цвет – пространство / Г. Фрилинг, К. Ауэр. – Москва: Стройиздат, 1973. – 141 с.

256. Харитоновна В. Корифеї українського театру – творці музичної складової національного професійного театру [Електронний ресурс] / В. Харитоновна // Культура України. – 2010. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.ic.ac.kharkov.ua/RIO/kultura30/28.pdf>.

257. Хвостенко Александр Вениаминович [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <http://beelgorod.ru/belgorod-alphabet/t-ya/962-khvostenko-aleksandr-veniaminovich.html>.

258. Хоменко Н. Д. Д. Лідер / Н. Хоменко // Українська академія мистецтв / Н. Хоменко. – Київ: Українська академія мистецтв, 1997. – С. 179–180.

259. Чепалов О. По кому дзвонить телефон Жолдака? [Електронний ресурс] / О. Чепалов // Дзеркало тижня. – 2005. – Режим доступа до ресурсу: [http://gazeta.zn.ua/CULTURE/po\\_kom\\_zvonit\\_telefon\\_zholdaka.html](http://gazeta.zn.ua/CULTURE/po_kom_zvonit_telefon_zholdaka.html).

260. Л.С.Ч. [Черкасенко] С. Генеральна репетиція «Енеїди». Вржіння профана / С. 236. Л.С.Ч. [Черкасенко]. // Рада. – 1910. – №11. – С. 3.

261. Чечик В. Борис Глаголин и харьковские художники «Союза семи» (1917-1919) / В. Чечик // Авангард и театр 1910-1920-х годов / В. Чечик. – Москва: Наука, 2008. – С. [б. с.].

262. Чечик В. «Театральний конструктивізм» Бориса Косарева (1924-1926) [Електронний ресурс] / В. Чечик – Режим доступу до ресурсу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/16854/29-Cechik.pdf?sequence=1>.

263. Чечель Н. Українське театральне відродження / Н. Чечель. – Київ: Наукова думка, 1993. – 140 с.

264. Чорний С. Український театр і драматургія / С. Чорний. – Мюнхен–Нью-Йорк: Український Вільний Університет, 1980. – 468 с.

265. Шариков Д. Теорія, історія та практика сучасної хореографії / Д. Шариков. – Київ: КиМУ, 2010. – 142 с.

266. Шеповалов В. Сценографія в художественной целостности спектакля : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 "Театральное искусство" / Шеповалов В. – Санкт-Петербург, 1986. – 19 с.

267. Шеповалов В. Динаміка вистави і є сценографія / В. Шеповалов. // Сцена. – 2003. – №2. – С. 36–37.

268. Шехтер Т. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века / Т. Шехтер. – Санкт-Петербург: СПбГТУ, 1995. – 137 с.

269. Шпаковська В. Основні тенденції розвитку жанрів українського музично-драматичного театру кінця XX – початку XXI століття / В. Шпаковська // Нариси з історії театального мистецтва України XX століття / В. Шпаковська. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – С. 827–867.

270. Яковлев М. Формування професійного мислення художників міфічного дизайну / М. Яковлев // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці / М. Яковлев. – Київ: Українська академія мистецтв, 1998. – С. 40–41.

271. Ярема Д. Висвітлення генези сценографії як головного елементу театрального мистецтва / Д. Ярема // Збірник національного університету «Львівська політехніка» / Д. Ярема. – Львів: Національний університет "Львівська політехніка", 2009. – С. 50 – 51.

272. Яців Р. Українське мистецтво ХХ ст.: Ідеї, явища, персоналії / Р. Яців. – Львів: [б.в.], 2006. – 351 с.

273. Baudrillard J. La transparence du mal : Essai sur les phénomènes extrêmes / Jean Baudrillard., 1990. – 179 с. – (La philosophie en effet).

274. Beardslee W.A. Christ in the Post modern Age: Reflections Inspired by Jean Fracois Lyotard //Griffin D.R., Beardslee W.A. Holland J. Varieties of Postmodern theology. Albany, 1989. P.67.

275. Bierut M. Looking Closer 5 / M. Bierut. – New York: Allworth Press, 2006. – 243 с. – (5). – (Looking Closer).

276. Delbert U. Towards a new Theatre: The Lectures of Robert Edmond Jones / Unruh Delbert. – 142 p. – (Dramatik Imagination).

277. Derrida J. De la grammatologie. Paris:Ed. de Minuit, 1967. P.23.

278. Dexon S. Digital Performance:a history of new media in theater, dance, performance art, and installation. / Steve Dexon. – Cambridge: The MIT Press, 2007. – 53 p.

279. Helfand J. Looking Closer 3: Classic Writings on Graphic Design / J. Helfand, M. Bierut. – New York: Allworth Press, 1999. – 304 с. – (3). – (Looking Closer).

280. Martin S. Futurismus / Sylvia Martin. – Köln: Taschen, 2005. – 96 с. – (Basic Art).

281. Pannwitz R. Die Krisis der europalishen Kultur. Werke. Bd.2. Nurnberg, 1917.S.64

282. Patricia A. The shaping of art history: Meditations on a Discipline / A. Patricia. – PA: Pennsylvania State University Press, 2008. – 108 p.

283. Pooke G. Art history: The Basics / G. Pooke, D. Newall. – Emison: Routledge, 2008. – 263 p.

284. Rorty R. Philosophy as a kind of writing: An essay on Derrida // New lit.history. Charlottesville, 1978. Vol.10. №1. P.146-147.

285. Sarup M. An introductory guide to post-structuralism and postmodernism. New York. 1976. P.43.

286. Taylor B. Art Today / B. Taylor. – New York: Laurence King Publishing, 2004. – 256 p.

287. ЦДАМЛІМ України. Фонд 237, справа 2, опис 183. – 19 арк.

288. Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе (рукопис) // ДМТМКМ. — Архів Л. Курбаса, од. зб. 10032.

289. Симашкевич М. Спогади про мого вчителя. — МТМК України. — Р 10042. — 5 арк