

УДК792.02»19»(477)

Резнік О. Л.

Львівський державний  
університет фізичної культури

## ДОСВІД ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ ДІЙСТВА: ЗМІНА ФУНКЦІОНАЛЬНОГО ПОЛЯ СЦЕНОГРАФІЇ УКРАЇНИ В КІНЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

*Резнік О. Л. Досвід театралізації дійства: зміна функціонального поля сценографії України в кінці ХХ століття. Статтю присвячено проблемам розвитку нових методичних принципів та прийомів в мистецтві сценографії в Україні в кінці ХХ століття на прикладі постановок В. Більченка, А. Жолдака, О. Ліпчина. Показано, що сценографічні рішення 1980–1990-х років характерні набуттям сценографією нових функцій внаслідок розриву з психологічним театром та з'єднанням філософії розімкненої структури з естетикою й технологією авангарду. Аналіз сценографічних рішень О. Богатирьової, М. Левитської дає підстави твердити, що в сценографії означеного періоду починає активно розроблятися ідея видовищності в якості основоположної характеристики спектаклю. Сценографічні розробки О. Богатирьової та М. Левитської функціонують в контексті сучасного мистецтва, вступаючи в складні взаємовідносини з художньою традицією та масовою культурою.*

**Ключові слова:** сценографія, Жолдак, Більченко, Богатирьова, абсурдизм, постмодернізм.

*Резнік О. Л. Опыт театрализации действия: изменение функционального поля сценографии Украины в конце ХХ века. Статья посвящается проблемам развития новых методических принципов и приемов в искусстве сценографии в Украине в конце ХХ века на примере постановок В. Бильченка, А. Жолдака, О. Липчина. Выявлено, что сценографические решения 1980–1990-х годов характерны тем, что сценография приобрела новые функции в результате разрыва с психологическим театром и соединением философии разомкнутой структуры с эстетикой и технологией авангарда. Анализ сценографических решений О. Богатыревой и М. Левитской дает основания утверждать, что в сценографии данного периода начинает активно разрабатываться идея зрелищности в качестве основоположной характеристики спектакля. Сценографические разработки О. Богатыревой и М. Левитской функционируют в контексте современного искусства, вступая в сложные взаимоотношения с художественной традицией и массовой культурой.*

**Ключевые слова:** сценография, Жолдак, Бильченко, Богатырева, абсурдизм, постмодернизм.

*Reznik O. The Experience of theatrical performances: the change in the functional field of scenography in Ukraine in the late 20th century. The article is aimed to the problems of development of the new methodological principles and methods in the art of scenography in Ukraine in the late 20th century on example of theatricals by V. Bilchenko, A. Zholdak, O. Lipcyn. It was shown that scenography solutions in the 1980–1990th was characterized by scenography acquirements of the new functions in because of breaking with psychological theater and a junction of open–circuited structure philosophy with aesthetics and technology of the avnguard. The analyze of scenography solutions by O. Bogatiryova and M. Levytska gives a grounds to affirm that in scenography of designated period the idea of entertainment becomes actively developed as a fundamental performance characteristic. The scenography solutions by O. Bogatiryova and M. Levytska are functioning in the context of contemporary art and engaging in complicated relationships with artistic tradition and mass culture.*

**Keywords:** scenography, Zholdak, Bilchenko, Bogatiryova, absurdism, postmodernism.

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. За своєю естетичною природою та функціональною скерованістю мистецтво сценографії відрізняється виразно синтетичним підходом у втіленні суб'єктивного уявлення про дійсність. Цей підхід був реалізований у 1980–1990-і роки, коли мистецьке поле звільнилося від ідеології соцреалізму, натомість відбулося повне залучення в сценографічну парадигму методів модерністичної концепції. Саме в цей час провадилися активні пошуки новітніх виражальних засобів «тотального» театру [1:23], «антитеатру» [9:17], театру «ігрового» [3:83–85]. В зв'язку з цим актуальним є звернення до мистецтва сценографії 1980–1990-х років як до періоду інтенсивного оновлення функціонального поля сценографії. Вивчення цього етапу становлення та виявлення методів візуального втілення ідейного змісту в сценографічному мистецтві дозволить глибше досягнути закономірні принципи розвитку мистецтва сценографії, що, в свою чергу, дозволить не втратити структурні та образні елементи сучасної сценографії, а також не порушити рівноваги між сценічною практикою та формами інтелектуального самовиразу художників.

Основою для поглиблення дослідження даного аспекту мистецтва сценографії стали публікації, які, в силу форматності та театрознавчого спрямування, щодо проблем сценографії мають в більшій мірі оглядово-ознайомчий характер. Так, в 2006 році був виданий збірник «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття» [7], третій розділ якого присвячений проблематиці українського театру 1990-х років. В 2012 році вийшов збірник

«Український театр ХХ століття. Антологія вистав»[8] як доповнення до попереднього видання. Ці праці мають велике методологічне та інформативне значення для вивчення та аналізу змін у функціональному полі сценографії кінця ХХ століття. Однак, в основному увага авторів сконцентрована на проясненні фактологічної сторони історії сценографії, проблеми якої розглядаються не так докладно, як проблеми режисури, драматургії та акторської майстерності. Автори статей Н. Єрмакова, М. Гринишина, А. Липківська, Н. Чечель, В. Гайдабура, в силу необхідності відмітити найбільш визначні постановки 1980–1990-х років, обмаль уваги приділили саме проблемам сценографії. Проте ці публікації можна розглядати як початок актуалізації у відображенні реальних поштовхів у розвитку мистецтва сценографії.

**Основна мета даної статті** — створити цілісну картину поступу мистецтва сценографії 1980–1990-х років, співвіднести функції та виникаючі структури в мистецтві сценографії, а також розглянути й проаналізувати методичні принципи та прийоми у розробці концепції сценічного середовища.

У 1980-х роках розпочалася криза режисерського театру [10:5] в зв'язку з тим, що режисер протиставив себе драматургу — матеріалом спектаклю стали відчуття режисера з приводу п'єси, з приводу оточуючого світу і т. д. Відбувся негативний аспект: режисер вийшов з якості інструменту театру і перейшов в якість матеріалу для театру. «Якщо порівняти сьогодишню ситуацію з ситуацією 60-х років, коли театр хоч і не задовольняв повністю загальнолюдську необхідність зрозуміти, відчути кожному своє місце в світі, все-таки співвідносився з тими процесами, які відбувалися навколо, — здрібнення та спрощення очевидні» [6:70–71]. Пошук сценічної мови для вираження змісту драматургічного матеріалу засобами режисури, сценографії, акторства перестав бути пріоритетним, натомість на перше місце вийшло літературне трактування. Як наслідок, замість твору мистецтва — оригінальність трактування п'єси чи окремого героя. Це негативно відбилося і на сценографії, яка перестала нести змістовну функцію, обмежившись лише розважальною якістю та зовнішньою ефектністю. До цієї проблеми додався наступний аспект: «наприкінці 1980-х — початку 1990-х рр. драматизм ситуації заявив про себе у повній мірі. З різних обставин поза українським театральним процесом опинилися сценографи: Л. Беспальча, І. Биченкова, А. Чечик, В. Риданих, В. Коштелянчук, С. Хотимський, М. Френкель, І. Нірод. Творча пауза І. Несміянова та С. Маслобойщикова тривала ледь не десятиліття. Усе це відбувалося на тлі природного старіння, відсторонення від професійної діяльності художників старшого покоління. Окремі успіхи в минулому чисельного загону українських сценографів лише відтіняли вакуум, що утворився навколо них. Насичене, концентровано—творче

середовище, як єдино можливий провідник взаємозбагачуючих одна одну художніх ідей, було зруйноване. Атмосфера нового часу, як виявилось далі, зовсім не виключала застосування старих, апробованих методів адміністрування. З посади головного режисера Київського театру ім. Лесі Українки було усунено В. Петрова (згодом плідно працюючого у провідних театрах Москви та Санкт-Петербурга); у Тернополі звільнили П. Ластівку, в Ужгороді створили нестерпні умови для подальшої роботи С. Мойсеєва, у Чернівцях — для П. Колесника. Шукати щастя по світах поїхали В. Козьменко-Делінде, І. Афанасьєв, М. Нестантінер, Р. Мархолія. Багато обдарованих митців-режисерів знайшли іншу сферу діяльності. Життєві колізії, спонукальні мотиви кожного з них були різні. У цій ситуації показовою є не драматична історія конкретної особистості, а обтяжуюча закономірність усунення творчих особистостей з території українського театру» [11:693]. На початку 1990-х років в експериментальному українському театрі починають працювати А. Жолдак, В. Більченко, О. Ліпцин, які через короткий відрізок часу продовжать свої режисерські пошуки вже за межами України. Постановки цих режисерів розглядаються в зв'язку з виявленням в них відмови від «вузькопрактичного» підходу режисерського театру кінця 1980-х років, а також розуміння театру як замкненої в собі системи. Такий театр виробляє власну мову, стає самодостатнім, такий театр сам стає реальністю.

Своїми програмними виставами В. Більченко, А. Жолдак, О. Ліпцин та сценографи О. Богатирьова, М. Левитська висловили своє розуміння театру майбутнього, в концепції якого сценографія займає першочергове значення. 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. В сценографічному мистецтві відбувається чергування двох типів творчого мислення. Перший тип полягає у відтворенні об'єктивної реальності життя чи матеріалу. Другий тип — «суб'єктивний», пов'язаний з твердженням примату свідомості художника над об'єктивною реальністю та матеріалом. Якщо мистецтво сценографії 1960–1980-х років мало риси «об'єктивістського» мистецтва, відштовхуючись від об'єктивних моментів часу, соціальної реальності, то в кінці 1980–1990-х років проявляються тенденції з ознаками нової, «суб'єктивістської» епохи, суть яких заключалася в намаганні сценографів відобразити реальність крізь призму свого суб'єктивного бачення та в саморефлексії у постмодерністичному відчутті плінності та вичерпаності. Це виразно проявилось в постановках «Археологія» та «І сказав Б...» В. Більченка в

Київському Молодіжному театрі. В «Археології» (1989) для відтворення розколу свідомості, втрати цільності, трагічності особистості, бентежного «я» героїв режисер, який виступив й як сценограф, помістив дію в білу кімнату, закидану піском та старими газетами, з яких можна було викопати різні речі: телефон чи іржавий кузов автомобіля і т. д. У 1991 році В. Більченко здійснив за методикою абсурдистського перфомансу постановку спектаклю «І сказав Б...» О. Шипенка, в організації вистави надавши головного пріоритету сценографії: як і просторове рішення, текст мав «модульну» структуру, демонструючи «безмежні можливості просторово-стильових інтерпретацій» [4: 5–8.], в яких прослідковуються цитування ознак різних театральних систем модернізму. Сценограф О. Богатирьова для організації сценічного простору розробила станок над планшетом сцени та поміст, який був витягнутий в зал, ділячи його навпіл. Апробований режисером та сценографом принцип симультанної конструкції дозволяв розбудовувати дію у три плани та в паралельних вимірах для двох пар персонажів, вияв яких відповідав лише окремому сюжетному модулю. Для відображення позачасового простору, який існує за межами свідомості та логіки буття було застосовано предметний комплекс нефункціональних речей. Сценографічні умови без ознак простору і часу слугували обставинами, в яких режисер вів пошуки людської екзистенції. Вистава завершувалася виходом двох фігур, які були загорнуті у блискучий поліетилен.

Розрив з психологічним театром й з'єднання філософії розімкненої структури з естетикою й технологією авангарду прослідковується й у сценографічних рішеннях у постановках А. Жолдака. У 1997 році А. Жолдак ставить спектакль «Кармен», в якому задекларував деміургічну природу театру та вищість ідеї видовищності над усіма іншими характеристиками спектаклю. Ставлячи «Кармен» в якості театрального видовища, режисер надає постановці рис специфічного ритуалу-розваги, який залучає глядача до втраченого досвіду міфологічного мислення. Відповідно до естетичної програмності А. Жолдака, сценограф М. Левитська, оперуючи засобами оперної стилістики та рисами естрадного шоу розробила активне перенасичене середовище, яке в єдності з режисерським малюнком провокувало глядача, виявляючи безмежні можливості самого театру. Сценічний простір був максимально заповнений рухомою металевою конструкцією, окремі конструктивні елементи сценографії з'єднували сцену через рампу з глядацькою залюю. Для відображення химерної пишності буття було застосовано технічні трюки та світлові ефекти. Навмисне напруження атмосфери доповнювали загальні, середні та крупні плани, які накладалися один на інші, монтаж епізодів та «напливи». Крупні плани показували лише головних героїв — в цей спосіб простір, персонажі, речові

об'єкти урівнювалися, ставилися на один щабель — займали однакове естетичне значення. Прийоми авангарду присутні й у сценографічному рішенні А. Вітановського до постановки «Largodesolato» за В. Гавелом (режисер М. Яремків, Харківський театр ім. Т.Г. Шевченка): сцена та місця глядачів були розбудовані за принципом циркової арени, мотив цирку був присутній й у костюмах. У постановці А. Білоуса — «Ріверсайд драйв» В. Аллена використано прийом «кінофікації» за принципом паралельного відеоряду: над сценою встановлено великий екран, на якому відображаються коментарі до подій на сцені, на екран проєктуються мізансцени під іншим ракурсом, ніж їх бачать глядачі, та міст, на якому відбуваються події.

В мистецтві сценографії 1990-х років перевага надається методу репрезентації образу та принципу цитування. Спроби об'єднання в сценографічних рішеннях контрастних прийомів та цитат призводять до відтворення різних епох, які не відображають конкретику історичних подій, а стають позачасовим явищем. Залучення різностилевого матеріалу свідчить про намагання сценографів представити модель взаємовідносин особистості та соціуму, що не залежить від часу та простору. У сценографічному мистецтві 1990-х років переглядаються всі театральні цінності й ведуться пошуки радикальних форм, які були б здатні уникнути «художності» як такої. В основу візуального рішення закладається множина семантичних значень, яка є платформою для використання «потоків свідомості» в якості основного виражального засобу, що виходить за межі звичного відтворення логіки подій, розробляючи принципово нову для українського театру ідею, яка виводить на перший план абсурдність буття сучасного суспільства. Так, сценографія до постановки О. Ліпчина у Київському театрі-студії у 1991 році «У відкритому морі» за С. Мрожеком розбудовувалася за принципом алюзій, асоціацій та натяків: поява образу рембрандтівської Саскії в білому просторі сцени (відкрите море) з помостом (пліт), де акторами розігрувалася абсурдна ситуація. Персонажі, вдягнені в костюми, що асоціюються з героями Ф. Фелліні, «втягнені в ними ж породжений ірреальний, жорстокий світ, де стираються грані між грою і життям, де матеріалізуються привиди: з'являвся сатанинського вигляду «листоноша» в чорному плащі і кривавих рукавичках, чиясь мати, постать у світлому (скажімо, це совість — приховане в людині чисте, божественне начало)» [5:884]. В постановці іншої п'єси С. Мрожека «Стриптиз» режисера І. Талалаєвського, одягнені в одяг сірого кольору, персонажі блукали в чорному просторі сцени, яка освітлювалася розрідженим світлом. Герої п'єси Перший і Другий періодично наштотувалися на величезну Руку — «чи то кермо, чи то порятунок» [2:874], проходячи «порожній простір» у фіналі. Сценографія не несла в собі змістовних

завдань, натомість містила в собі емоційний вияв. Підкреслено утилітарний ряд предметів (вікно ліфта, ліжка, таз, стільці), що уособлювали обмежену схему подій, містило сценографічне рішення у постановці О. Катуніна «Ліфт» за Г. Пінтером. Систему натяків та алюзій містило й сценографічне рішення О. Драгунова до постановки Д. Богомазова «Ошукана» за Т. Манном: у просторі задіяні білі сходи, які нікуди не ведуть, чорні завіси з траурними китицями, «потойбічний» пейзаж на картині-ширмі, напівпрозорі костюми — таким чином, елементи сценографії поставали знаками дійсності. Підкреслимо, що в сценографії 1990-х років відображається не лише об'єкт авторської уваги, а й висловлюється відношення сценографа до зображуваного, що дозволяє говорити про ціннісні орієнтири та ідеали художника. Таким чином, на рівень сценографічної концепції виводиться відчуття авторської присутності.

**Висновки.** Характерною рисою в сценографічному мистецтві стає принцип умовно-абстрактного та метафоричного рішення завдань візуалізації художнього образу постановки, а також злиття характеристик реального та підсвідомого, раціонального та символічного, міфопоетичного та побутово-повсякденного змісту буття. Сценографія остаточно набуває окрім просторово-типологічних властивостей часову характеристику сценічного простору. Відтак, сценографія стає повноправною діючою одиницею спектаклю й трактується як динамічний організм, що розвивається та контактує з глядачем. Відповідно, сценографічне рішення розбудовуються на пересіченні «несумісних» в минулих роках принципів, ідей, прийомів. Відбувається утвердження постмодерністської сценографічної інтерпретації, характерною особливістю якої є деконструкція — твір сценографічного мистецтва мислиться художником не автохтонною цілісністю, а рухливою мозаїкою, яка наповнена принципово вторинними дискретними елементами, які постійно змінюються відносно один одного. В якості універсального художнього методу виступає принцип колажної організації сценічного простору, в якому відбувається гра культурно-семіотичних знаків, що, в свою чергу, утворюють поліфонічне семантичне середовище. Це задає всій структурі твору сценографічного мистецтва програмно-еклектичну конструкцію, яка складається з семантичних, жанрово-стилістичних різновидових фрагментів. Сценограф на рівні з режисером стверджує своє право не лише трактувати постановку, а й змінювати та переробляти матеріал. Такі сценографічні розробки функціонують в контексті сучасного мистецтва, вступаючи в складні взаємовідносини з художньою традицією та масовою культурою. Велика кількість сценографічних рішень на базі одного тексту свідчать про намагання сценографів дослідити питання природи театральної вистави, для вирішення якого застосовувалися нові методи

інтерпретації на основі досвіду авангардистських течій українського театру. Відтак, на зламі 1980–1990-х років мистецтво сценографії характеризується граничним розширенням можливостей за рахунок позбавлення від диктату концептуально-методологічних парадигм, світоглядних принципів й ціннісно-нормативних систем, що визначали шляхи розвитку сценографічного мистецтва попередніх років. Важливим аспектом в мистецтві сценографії 1990-х років є зміщення акценту з експресії творчого акту на ідею комунікації — діалогу культур, що дозволило подолати принцип мистецького «донорства». Таким чином, наріжною ідеєю стає культурна спадковість, яка дала поштовх до пошуку нових мистецько-культурних зв'язків, на основі яких продовжився розвиток сценографічного мистецтва вже у XXI столітті. Домінуючим напрямком стає виявлення змістовних мистецьких універсалій, вивчення різноманітних художньо-образних мов та символічних знаків, що відображають соціально-історичний та мистецький досвід людства. Мистецтво сценографії трактується як відкрита система й як взаємозбагачуючий діалог та постає як простір, в якому діє мова сучасної культури, пропонуючи ігровий підхід до проблеми виявлення реальності.

#### Література

1. Брук П. Пустопространство / Пер. с англ. Ю. С. Родман и И. С. Цимбал, вступ. ст. Ю. Кагарлицкого, ком. Ю. Фридштейна и М. Швыдкого. М.: Прогресс, 1976. — 239 с.
2. Гринишина М. Український театральний абсурдизм 1980-х—1990-х років//Марина Гринишина. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. — Київ: Інтертехнологія, 2006. — 1054с.: іл.
3. Делез Ж. Логика смысла [Текст] / Ж. Делез; пер с франц.—М.: Изд. центр «Академия», 1995. — 298 с.
4. Єрмакова Н. Знак можливості // Укр. театр. — 1999. — № 1/2.
5. Єрмакова Н. Г. Клаус «День кохання, день свободи» Київський Молодіжний театр (1997)//Н. Єрмакова. Український театр ХХ століття: Антологія вистав / За заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. — К.: Фенікс, 2012. — 944 с.: іл.; XVI с. вкл.
6. Максимов В. И. Век Антонена Арто/Вадим Максимов. — СПб.: Лики России, 2005.—381 с.
7. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. — Київ: Інтертехнологія, 2006. — 1054с.: іл.
8. Український театр ХХ століття: Антологія вистав / За заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. — К.: Фенікс, 2012. — 944 с.: іл.; XVI с. вкл.
9. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. — М.: Прогресс, 1991. — 504 с: ил.
10. Режиссерский театр: От Б до Ю: Разговоры под занавесом / Ред.-сост. А. М. Смелянский, О. В. Егошина, ред. З. П. Удальцова. М.: Московский Художественный театр, 1999. Вып. 1. 530 с.
11. Фіалко В. Український театр 1970-х—1980-х років: режисерсько-сценографічні пошуки//Валерій Фіалко. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. — Київ: Інтертехнологія, 2006. — 1054с.: іл.