

СЦЕНОГРАФІЧНІ ПЕРСОНАЖІ ТЕТЯНИ МЕДВІДЬ. ПРЕДМЕТНІ, АРХІТЕКТУРНІ ТА ФАКТУРНІ АТРИБУТИ

Н. Руденко-Краєвська. Сценографічні персонажі Тетяни Медвідь. Предметні, архітектурні та фактурні атрибути

Уперше досліджуються сценографічні проекти Тетяни Медвідь, реалізовані протягом 70–90-х рр. ХХ ст. у театрах України, з різними режисерами, але об'єднані одним мистецьким прийомом – створення сценографічних персонажів у вигляді предметних, архітектурних і фактурних елементів декорації, які фігурують як окремі матеріально-речові дійові особи та розкривають ідею п'єси.

Ключові слова: *сценографія, сценографічний персонаж, Тетяна Медвідь.*

N. Rudenko-Kraievsk. Scenographic Characters of Tetiana Medvid. Figural, Architectural and Textural Attributes

The article for the first time examines the scenographic projects of Tetiana Medvid, which were created during the 70–90s of the XX century, in the theaters of Ukraine, with different directors, but united by one artistic technique – the creation of scenographic characters in the form of figural, architectural and textural elements of the stage scenery, which act as separate material characters and reveal the idea of the play.

The purpose of the article is to find out the function of scenographic characters – created by figural, architectural and textural elements of stage scenery in the creative works of Tetiana Medvid within the system of effective scenography in terms of creating a visual image of the play.

The subject of research – scenographic projects of Tetiana Medvid: “Threepenny Opera” by B. Brecht (1975), “Living Corpse” by L. Tolstoy (1975), “Do not shoot at white swans” by B. Vasilyev (1977), “Interrogation” by S. Rodionov, D. Liburkin (1979), G. Ibsen’s “Hedda Gabler” (1993), “In the Labyrinth” by V. Vynnychenko’s play “Nailed” (1996), “Christian’s Dreams” by H. Ch. Andersen, “Ole Lukoje” (1995), “Tartuffe” by Moliere (1999) on the stage of the Taras Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre; and “Caligula” by Albert Camus (1998) at the Donetsk National Academic Ukrainian Musical and Drama Theatre named after Artem.

Research methodology – use of the method of primary sources, conceptual analysis, the method of theoretical generalization.

Results. It is determined that the main expressive element of most scenographic projects of T. Medvid were scenographic characters of different typological series, in particular characters in the form of figural, architectural and textural elements of stage scenery, and the basis of Tetiana Dmytrivna’s work were the principles of visual directing: idea, thought.

Novelty. For the first time in Ukrainian art history, one of the typological series of the main means of expression of the outstanding scenographer – T. Medvid – was analyzed and systematized, namely – scenographic characters in the form of figural, architectural and textural elements of stage scenery.

The practical significance lies in the possibility of using the presented information in scientific researches of art and theater studies, as well as collected and meaningful factual and illustrative material has the opportunity to become an integral part in further study of the work of scenographers of Ukraine.

Keywords: *scenography, scenographic character, Tetiana Medvid.*

Постановка проблеми. Творчий доробок Тетяни Дмитрівни Медвідь є вагомим внеском у розвиток мистецтва української сценографії останньої третини ХХ ст. Тетяна Дмитрівна акумулювала у своїй творчості кращі здобутки трьох авторитетних сценографічних шкіл України: модерних сценографічних лабораторій Леся Курбаса – Вадима Меллера, академічної школи сценографії Бориса Косарева та школи «дієвої сценографії» Данила Лідера. Обіймаючи посаду головного художника Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка «Березіль» протягом майже 50 років, Т. Медвідь послідовно і наполегливо впроваджувала актуальні принципи створення сценографічної композиції на засадах театрального синтезу. Її творчість була орієнтована на створення візуальних образів-персонажів у контексті сценічної дії, у межах третьої системи оформлення вистав – образотворчої режисури та мала на меті розкриття ідеї драматургічної історії, а також її

режисерської інтерпретації. Проте творчий доробок Тетяни Медвідь досліджений украй недостатньо. За весь період творчого життя художниці не провадився комплексний аналіз її сценографічного доробку та художнього методу, який суттєво відрізнявся від методу ілюзорного зображення місця дії. У національній науці про театр немає жодного дослідження, у якому був би проаналізований феномен творчості Т. Медвідь як унікального майстра, чия творчість вплинула на формування сучасної української сценографії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

На сьогодні не існує ні ґрунтовно дослідженої історії української сценографії, ні сформованої картини актуальних практик і тенденцій розвитку творчості сучасних українських театральних художників, адже науковці значно рідше зверталися до системного аналізу сценографічних творів чи творчості сценографів, ніж до аналізу творчості художників іншої спеціалізації чи фахівців інших театральних професій. Про театральних художників Харкова, зокрема про творчість Т. Медвідь, написано критично мало, в основному в періодичних виданнях та рецензіях на прем'єрні вистави, а феномен творчості діячки не розкритий у жодній монографії чи іншій науковій праці.

Основним джерелом дослідження викладеного в статті матеріалу стали першоджерела, збережені в архівах: фото театральних макетів, фото з вистав, ескізи декорацій, ескізи костюмів, реквізиту тощо, а сценографічні персонажі класифіковано відповідно до чотирьох типологічних рядів та їх функції в реальній практиці, визначені В. Березкіним у праці «Театр художника. Джерела та витoki» (Березкин, 2006). Під час підготовки статті також використано матеріали, розміщені в харківських періодичних виданнях 70–90-х рр. ХХ ст.: О. Чепалова (1988; 1989; 1995), Л. Філіпенко (1997; 2008), А. Філатова (2008), О. Седунової (1997), Т. Кіктевої (1993), К. Марамзіної (1999), Ю. Хомайка (1997), О. Анічева (2003), Ю. Величка (1998), А. Горбенка (1979).

Мета статті — з'ясувати функцію сценографічних персонажів — створених предметними, архітектурними й фактурними елементами декорації у творчому доробку Тетяни Медвідь у межах системи дійової сценографії щодо створення візуального образу вистави.

Виклад основного матеріалу дослідження. Процес активізації ролі візуального компоненту в системі театрального синтезу тривав в українському театрі протягом усього ХХ ст. Невіддільною частиною сценографічних образів вистав ставали елементи декорації, які поряд з актором опинялися в центрі глядацької уваги. Яскравим представником плеяди українських сценографів другої половини ХХ ст., що розвивали систему оформлення вистав (дієву сценографію), перетворюючи елементи декорації, костюми та саме ігрове середовище на активні сценографічні персонажі, була головний художник Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, Тетяна Дмитрівна Медвідь. У її творчості створення яскравих дієвих матеріально-речових і зображально-пластичних персонажів стало основним способом донесення змісту та ідеї п'єси.

Поняття «сценографічний персонаж» визначено й глибоко досліджено театрознавцем В. Й. Березкіним. На його думку, «функцію зображально-пластичних та матеріально-речових персонажів, що стають значимими елементами вистави, могли виконувати сценографічні образи практично всіх існуючих типів» (Березкин, 2006, с. 42).

Т. Медвідь у своїй творчості категорично заперечувала принцип створення ілюзії місця дії, який домінував в епоху соцреалізму і був основним у другій системі оформлення вистав — декораційному мистецтві. Її проєкти наповнені справжніми фактурами, а бутафорія використовувалася не з метою підміни реальності та викликання ілюзії матеріально-речового артефакту, а виключно для створення авторських артоб'єктів, які знаково, метафорично або алегорично розкривали тему та ідею вистави.

У проєктах Тетяни Медвідь можна простежити сценографічні персонажі різної типології: зображальні, живописно-графічні, маски та фігури, єдині пластичні установки.

Особливе місце в її творчості посідали предметні, архітектурні та фактурні атрибути, які протягом дії вистави ставали візуальними дійовими особами. Сценографічні персонажі цього типологічного ряду не лише зображали щось, тобто виконували функцію демонстрації, але й активно брали участь у самій дії.

Уже в перших постановках у Харківському академічному драматичному театрі

ім. Т. Г. Шевченка «Березіль» Т. Медвідь почала долучати до своїх проєктів речово-предметні, архітектурні та фактурні елементи декорації, які виступали під час дії окремими сценографічними персонажами й допомагали розкривати зміст та ідею вистави.

Так, у виставі Б. Брехта «Тригрошова опера» у 1975 р. (режисер І. Гріншпун), крім скульптурних зображень у глибині сцени, у просторі, у потрібні моменти дії, опускалися фрагменти камуфляжної сітки, які не лише уособлювали певну несвободу героїв та хитросплетіння ситуацій, але й слугували технічним пристроєм для створення мізансцен. Актор чіплявся за сітку і його піднімали вгору, над натовпом, у кульмінаційний момент вистави. Також персонажну функцію виконував інший елемент декорації — круглий двометровий рухомий станок, який протягом дії був і ліжком, і сценою, і місцем «страсти», символізуючи несподіванки долі та мінливість людського життя. У виставі «Живий труп» Л. Толстого (режисер А. Литко) того ж року персонажну функцію почав виконувати велетенський свічник, який усю виставу височів на сцені, як знак ваги людського життя, поряд з яким рухалися, горіли та згасали менші свічники, обіграні акторами протягом дії вистави.

Найкращим прикладом створення сценографічного персонажа за допомогою м'яких фактур є вистава Т. Медвідь «Гедда Габлер» Г. Ібсена (Іл. 1), створена в 1993 р. (режисер І. Борис). Коли зникла завіса, глядач потрапив у білий, мережаний, наповнений світлом простір. Усі елементи модерного інтер'єру: стільці, крісла, столики, підставки під свічники та квіти — за індивідуальними ескізами були майстерно зроблені з тонких металевих труб, оздоблені витонченим орнаментом, пофарбовані в білий колір. Праворуч біля порталу можна було помітити такі ж легкі та ажурні сходи, які зникали за лаштунками і дозволяли створювати динамічні діагональні мізансцени. У глибині сцени по радіусу була розташована напівпрозора, візуально легка стіна із затягнутих білим тюлем віконних рам, заввишки 5 м. Простір за рамами визначений художником як додатковий ігровий майданчик і делікатно висвітлювався бічним світлом. По центру сцени розміщено великий білий камін, оздоблений рельєфом у стилі модерн, який сприймався як домінанта композиції. До нього згори тягнулись химерно

переплетені в хитромудрому орнаменті білі мотузки, почасти завітчані білими квітами. Вони мережаним павутинням ніби заплітали увесь простір сцени, створюючи відчуття легкості та невагомості всіх елементів декорації. У поєднанні з білими костюмами акторів і білим половиком, який відбивав та розсіював верхнє світло, уся декорація, здавалося, сама світилася, а атмосфера стосунків героїв випромінювала спокій і радість. Однак ця ідилія тривала не постійно. Уже перед антрактом над благополуччям родини почали стягуватися хмари. Тепер уже чорні коси химерного плетіння з'являлися угорі і, як струмочки всепроймаючого бруду, поволі, протягом усієї другої дії, заповнювали простір. У фіналі чорне плетиво мотузок з чорними квітами повністю накривало камін, білі меблі та, ніби кубло змії, розповзалось по білому половіку. Актори протягом дії змінювали костюми, спочатку на сірі, а у фіналі на чорні. Глядач розумів — зрада, хіть і брехня зруйнували подружнє щастя. Сценографічні персонажі, створені Тетяною Медвідь, — білий та чорний плетені задники — стали яскравою метафорою руйнації родинної гармонії й особистого життя головних героїв вистави.

У «Тартюфі» Мольєра, якого поставлено в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка «Березіль» на початку 1999 р. (режисер М. Яремків), Тетяна Медвідь наділила персонажною функцією декорацію, створену за принципом сценічного дизайну. Два прозорих майданчики, три на три метри, з грубого оргаліту на металевому каркасі, були підвішені в просторі сцени та мали можливість вільно рухатись вгору й вниз, піднімаючи групи акторів і створюючи, таким чином, враження велетенських терезів. Метафора Т. Медвідь підкреслювала розкол, внесений Тартюфом у родину Оргона, та боротьбу ворогуючих угруповань за свої цінності. У що вірити? Кому довіряти? Кожний персонаж вистави мав свій аргумент і, потрапляючи на шальки майже непомітних терезів, змінював просторову ситуацію на сцені, підносячись у своїх фантазіях догори або стрімко опускаючись на «землю». Безплідність суперечки родини Тетяна Дмитрівна візуально підкреслила золотою мережаною оздобою, яка була розміщена відразу за архітектурним порталом і ніби об'єднувала всі пристрасті в межах одного простору. Шахрайство Тартюфа та безпідставність родинного

поділу підкреслено подібністю костюмів персонажів. Усі вони мали білі камзоли, або сукні, декоровані золотою фурнітурою, а доповнювали образи білі перуки епохи Мольєра. На тлі чорного оксамитового задника динаміка візуально-образного ряду досягалася виключно за допомогою створення мізансцен персонажів у білих костюмах на чорному тлі, звідно-опускного механізму «шальок терезів». Таким чином, запропоноване Т. Медвідь дизайнерське рішення простору, у поєднанні з рішенням костюмів, виконувало як суто технічну функцію створення композицій, так і персонажну, означуючи ігрову суть конфлікту драматургії.

Червоною ниткою кризь усю творчість Т. Медвідь проходить пластична тема архітектурних елементів — колон, які в її інтерпретації стають дієвими сценографічними персонажами. Так, у виставі «В лабіринті» за п'єсою В. Винниченка «Пригвожені» (Іл. 2), що була поставлена в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка «Березіль» у 1996 р. (режисер М. Яремків), Т. Медвідь розташувала в просторі сцени, на колі, яке оберталося, сім різновисоких колон, висотою від 3 до 5 м. Вони спиралися на білу ажурну базу і були увінчані такими ж прозорими металевими капітелями, виконаними в стилі модерн. Колони височіли над деталями інтер'єру: меблями, прозорими сходами, світильниками, музичними інструментами, заповнюючи весь простір і надаючи місце для дії кожної сцени узагальненого спрямування. Кожна колона між базою та капітеллю мала металевий каркас, у який вмонтовано тригранні призми. Конструкція нагадувала середньовічні теларії або античні періакти, з тією різницею, що до їх функції не належало зазначення місця дії, як це було в ігрових театрах Європи та Давньої Греції. Тетяна Дмитрівна прикрасила кожну грань різними фактурами: чорним оксамитом, білим тюлем та дзеркальною плівкою. Коли призми розверталися тим чи іншим боком, колони або розчинялися і ніби зависали в повітрі, зливаючись з чорним оксамитовим задником, або білими стрімкими вертикалями підкреслювали піднесеність сцени, або зчиняли емоційний хаос світловими відблисками від дзеркальної поверхні призми. Таким чином, за допомогою архітектурного сценографічного персонажа формувалась атмосфера сцени і доносився її зміст.

Тема колон стала однією з головних пластичних тем у виставах «Сни Крістіана» за твором Г. Х. Андерсена «Олле Лукойє» (Іл. 3) у 1995 р. в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка «Березіль» (режисер О. Кравчук) та «Калігула» А. Камю (Іл. 4) у 1997 р. в Донецькому академічному драматичному театрі ім. Артема (режисер С. Пасічник). У «Снах Крістіана», замість капітелі, колони прикрашали мальовничі казкові будиночки, які подумки переносили глядача до старовинного Копенгагену. Композиції будинків у затемнених сценах могли світитися зсередини, і тоді колони перетворювалися на велетенські ліхтарі, які сяяли різнокольоровим світлом.

У виставі А. Камю «тіло» колон було окреслено стовбуром з прозорого тюлю. Вони були кінетичні і піднімалися, стискалися та зморщувалися, як здуті повітряні кульки або використані презервативи. Таким чином, у фіналі вистави звільнялось місце для останньої крапки цієї історії — смерті Калігули. Освітлення колон було продумано так, щоб актор міг входити всередину і, як із в'язниці, доносити текст, освітлений нижнім, деформуючим обличчя, світлом. В обох виставах архітектурні елементи сценографії ставали візуально-образними персонажами вистави та діяли на сцені разом з акторами, відповідно до законів театрального синтезу.

Отже, Т. Медвідь активно долучала до своїх театральних проєктів речово-предметні, архітектурні та фактурні елементи декорації, які фігурували під час дії як окремі сценографічні персонажі й допомагали розкривати зміст та ідею вистави.

Висновки. Однією з основних характеристик театральних проєктів Т. Медвідь є наявність у її роботах дієвих сценографічних персонажів, що засобами образотворчого мистецтва розкривали тему, ідею, головні конфлікти й внутрішні протиріччя як п'єси, так і вистави відповідно до режисерської концепції.

Сценографічні персонажі групи предметних, архітектурних та фактурних атрибутів у творчості Т. Медвідь представлено в наступних проєктах: у виставі Б. Брехта «Тригрошова опера» — рухомі камуфляжні сітки та багатофункціональний станок-ліжко; у виставі «Живий труп» Л. Толстого персонажну функцію виконував велетенський свічник. Прикладом створення сценографічного

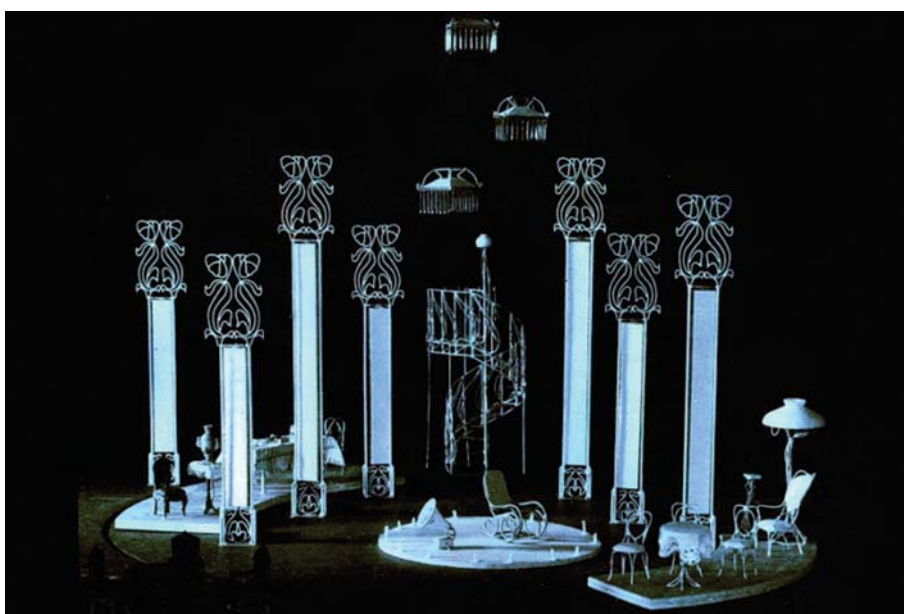
персонажа за допомогою м'яких фактур є два плетених, рухомих задники у виставі «Гедда Габлер» Г. Ібсена. У виставі «Тартюф» Мольєра сценографічним персонажем виступають функціональні терези з прозорого оргаліту. Колони як сценографічні персонажі представлено у виставах — «В лабіринті» за п'єсою В. Винниченка «Пригвожені», «Сни Крістіана» за твором Г. Х. Андерсена «Олле Лукойе» та «Калігула» А. Камю.

В одній виставі Т. Медвідь могла використувати сценографічні персонажі як одного, так і декількох типологічних рядів, які сприймалися глядачем як на емоційному, так і на інтелектуальному рівнях.

Отже, використовуючи увесь арсенал засобів виразності третьої системи оформлення вистав — образотворчої режисури, Тетяна Медвідь створювала оригінальні, не схожі візуальні образи, які ставали активними, дієвими сценографічними персонажами, носіями ідеї та філософії вистави.



Іл. 1. Т. Медвідь. «Гедда Габлер» Г. Ібсена. Фото макета вистави. Архів музею театру «Березіль», 1993 р.



Іл. 2. Т. Медвідь. «В лабіринті» за п'єсою В. Винниченка «Пригвожені». Фото макета вистави. Архів музею театру «Березіль», 1996 р.



Іл. 3. Т. Медвідь. «Сни Крістіана» за твором Г. Х. Андерсена «Олле Лукойе». Фото макета вистави. Архів музею театру «Березіль», 1995 р.



Іл. 4. Т. Медвідь. «Калігула» А. Камю. Фото макета вистави. Архів автора, 1997 р.

Список посилань

- Аничев, О. (2013). Выстраданные декорации Татьяны Медведь. *Время*. Харьков.
- Березкин, В. (2006). *Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. Истоки и начала*. Москва: КомКнига.
- Величко, Ю. (1998, 14 жовтня). Під знаком Покрови. *Вечірній Харків*.
- Горбенко, А. (1979). Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка. *Мистецтво*. Київ.
- Киктева, Т. (1993, 19 мая). Знакомьтесь: Гедда Габлер. *Время*. Харьков.
- Коробов, Д. (1997, 3–9 січня). Ловец бабочек и тиран. *Грані*, 1053.
- Коробов, Д. (1995, 21 октября). Дом художника за дверью с колокольчиком. *Событие*.
- Коробов, Д. (1997, 18 января). ...А по части художественного оформления — дружное «Ах!». *Событие*. Харьков.
- Коробов, Д. (1996, 28 января). Гроши и доллары «Трёхгрошовки». *Событие*. Харьков.
- Марамзина, К. (1999, 11 февраля). Не сотвори себе Тартюфа. *Время*.
- Седунова, О. (1998, 14 жовтня). Её пространство сцены. *Архів музею Харківського державного академічного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка*.

- Седунова, О. (1997). Йонеско «Макбет». *Art line*, 3. Київ.
- Філатов, А. (2008, 10 октября). Мастер сценичных метафор. *Харьковская цивилизация*, 41.
- Філіпенко, Л. (1997, жовтень). На вершині під високим небом. «Український театр», 2. Київ.
- Филипенко, Л. (1995, 9 декабря). Куда ведут ступени, за которыми не рождается туман? *Время*.
- Хомайко, Ю. (1997, 29 марта). От Курбаса — в XXI век. *Вечерний Харьков*.
- Чепалов, О. (1995). У нас знову все гаразд. *Український театр*. (С. 8–10). Київ.
- Чепалов, О. (1989). Ностальгія за достеменністю. *Український театр*, 3, 16. Київ.
- Чепалов, О. (1989, 18 червня). Майстер образної сценографії. *Соціалістична Харківщина*. Харків.
- Чепалов, О. (1988). Граматика любові, або Він та вона у дзеркалі сцени. *Український театр*, 4, 9–12. Київ.
- References**
- Anichev O. (2013). Tetiana Medvid's stage scenery achieved through suffering. *Vremya*. Kharkiv. [In Russian].
- Berezkin V. (2006). *The art of scenography of the world theater. Artist's Theater. Origins and beginnings*. Moscow: KomKniga. [In Russian].
- Velychko Y. (1998, October 14). Under the sign of the Intercession. *Vechirniy Kharkiv*. [In Ukrainian].
- Gorbenko A. (1979). Kharkiv Taras Shevchenko Theater. *Mystetstvo*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Kikteva T. (1993, May 19). Meet: Hedda Gabler. *Vremia*. Kharkiv. [In Russian].
- Korobov D. (1997, January 3–9). Butterfly hunter and tyrant. *Hrani*, 1053. [In Russian].
- Korobov D. (1995, October 21). The artist's house behind the door with a bell. *Sobytie*. [In Russian].
- Korobov D. (1997, January 18). ...And in terms of setting — a friendly “Ah!”. *Sobytie*. Kharkiv. [In Russian].
- Korobov D. (1996, January 28). Money and dollars “Threepenny”. *Sobytie*. Kharkiv [In Russian].
- Maramzina K. (1999, February 11). Do not create Tartuffe for yourself. *Vremia*. [In Russian].
- Sedunova O. (1998, October 14). Her stage space. Archive of the museum of the Taras Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre. [In Russian].
- Sedunova O. (1997). Ionesco “Macbeth”. *Art line*, 3. Kyiv. [In Ukrainian].
- Filatov A. (2008, October 10). Master of stage metaphors. *Kharkovskaia tsivilizatsiia*, 41. [In Russian].
- Filipenko L. (1997, October). At the top under the high sky. “*Ukrainskyi teatr*”, 2. Kyiv. [In Ukrainian].
- Filipenko L. (1995, December 9). Where do the steps lead, behind which no fog is born? *Vremia*. [In Russian].
- Khomaiko Y. (1997, March 29). From Kurbas — in the XXI century. *Vechernii Kharkiv*. [In Russian].
- Chepalov O. (1995). We are fine again. *Ukrainskyi teatr*. (p. 8–10). Kyiv. [In Ukrainian].
- Chepalov O. (1989). Nostalgia for authenticity. *Ukrainskyi teatr*, 3, 16. Kyiv. [In Ukrainian].
- Chepalov O. (1989, June 18). Master of figurative scenography. *Sotsialistychna Kharkivshchyna*. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Chepalov O. (1988). Grammar of love, or He and she in the mirror of the stage. *Ukrainskyi teatr*, 4, 9–12. Kyiv. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 02.10.2020