

## СЦЕНОГРАФІЯ ЯК ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ ТЕАТРУ МАСОВИХ ВИДОВИЩ

*Аналізуються закономірності просторового рішення театральних видовищ — усього того, що створює його аудіовізуальну значимість.*

**Ключові слова:** *сценографія, сценічний простір, театральний технолог, візуальне сприйняття, архітектоніка, світло-тіньова гра, звуко-музичний лад.*

*Анализируются закономерности пространственного решения театрального зрелища — всего того, что обуславливает его аудиовизуальную значимость.*

**Ключевые слова:** *сценография, сценическое пространство, театральный технолог, визуальное восприятие, архитектоника, свето-теневая игра, звуко-музыкальный строй.*

*Presented an analysis of patterns of spatial resolution of theatrical spectacle — all that makes it audio-visual significance.*

**Key words:** *scenography, stage space, stage technician, visual perception, architectonics, light-shadow play, sound and music system.*

Синтетичне мистецтво театру має велике значення для виховання духовності людини, для розвитку її здатності сприймати твори мистецтва всіх видів і жанрів. Проблема вивчення й збереження традицій у мистецтві має найважливіше значення в контексті підвищення рівня культури суспільства. Розуміння особливостей сценографії, тобто візуального аспекту видовища, розвиває духовні якості особистості, розширює світогляд, підвищує здатність асоціативно мислити. Актуальність цієї статті полягає в тому, що вона належить до досліджень, які аналізують закономірності просторового рішення театру масових видовищ, і присвячена проблемам, рішення яких повинне визначити межі теорії сценографії стосовно названого театру.

Слід зауважити, що в порушенні цієї проблеми недостатньо фундаментальних досліджень, базовою основою яких стали б вітчизняні матеріали, а мистецтвознавство розглядає творчість сценографів усе ж таки як похідну, що стоїть десь на третьому місці після драматурга і режисера з акторами. М. Г. Еткінд пише щодо цього так: «Давно відокремлений, що відбувся і, безсумнівно, який завоював право на художню автономію, цей вид творчості (мається на увазі сценографія — Р. Н.) не може похвалитися — порівняно зі своїми «родичами» в сім'ї мистецтв — хоч якоюсь теорією, він не завжди повертає увагу вчених, теорій тут рівно стільки, скільки художників (переклад — Р. Н.)» [8].

Таким чином, історію і теорію сценографічного мистецтва кожному, хто досліджує проблему, доводиться, по суті, вибудувати самому, і можна лише поспівчувати студентам художньо-театральних факультетів, які відшуковують потрібні матеріали в десятках розрізаних підручників і монографій. Лише в 1997 р. видавництво «Едіторіал УРСС» разом із Державним інститутом мистецтвознавства (Росія) опублікували в світ монографію Віктора Березкіна «Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века» [2]. Це по-справжньому глибоке дослідження, що розглядає історію театральної декорації від зародження (зокрема первісної його форми) до періоду, коли основні принципи сучасного театрального дійства сформувалися в усьому своєму ідейному й естетичному різноманітті. Такої праці в мистецтвознавстві до цього не існувало. Усі більш-менш значні етапи, явища, імена світового театру набули висвітлення в цій монографії, яка презентувала не лише їх опис, а й чітку систематизацію та їх тлумачення, іноді досить оригінальне.

Використовуючи праці теоретиків і практиків (К. С. Станіславського, В. І. Немировича-Данченка, О. Я. Таїрова, В. Е. Мейєрхольда, Є. Б. Вахтангова, Г. Крега, О. Д. Попова, П. Брука — питання щодо становлення науки про просторову образність вистави; В. В. Базанова, Т. І. Бачеліс, В. Й. Березкіна, М. М. Громова, М. М. Куніна, В. В. Листовського, А. А. Міхайлової — питання теорії сценографії; С. Серліо, Н. Субботіні, Й. Фуртенбаха, П. Сонреля, Ф. Краніха, І. В. Ескузовича, А. А. Петрова, Н. П. Извекова — проблеми технічних можливостей сценічного простору в їхньому впливі на театральне видовище), а також на творчість театральних художників Дж. Гасснера, О. Р. Кугеля, О. О. Гвоздева, П. О. Маркова, І. Я. Греміславського, Є. С. Громова, М. Г. Еткінда, С. С. Макульського, М. І. Пожарської, Ю. М. Лотмана, Ф. Я. Сиркіної, М. Є. Костіна — дослідження певних напрямів у розвитку художнього оформлення театрального дійства, у статті здійснена спроба застосувати термін «сценографія» до такого явища як театральне видовище.

**Мета статті** — проаналізувати особливості перетворення сценографічної специфіки в цілісність театрального масового видовища.

Існує декілька тлумачень терміна «сценографія». Один із найпоширеніших таких: «Сценографія — вид художньої творчості, що займається оформленням вистави і створенням її зображально-пластичного образу, який існує в сценічному часі й просторі». У театральному масовому видовищі до мистецтва сценографії належить усе, що оточує актора (декорації), усе, з чим він має справу — грає, діє (це якісь матеріально-речові атрибути) і все, що знаходиться на ньому (костюм, грим, маска, інші елементи

перетворення його зовнішності). При цьому виражальні засоби сценографія може використовувати: по-перше, те, що створено природою, по-друге предмети побуту або виробництва та, по-третє, те, що виникло в результаті творчої діяльності художника (від масок, костюмів, речового реквізиту до живопису, графіки, сценічного простору, світла, динаміки та ін.).

Основи сценографії знаходимо в ритуально-обрядовому театрі як у найдавнішому, доісторичному, так і у фольклорному, що зберігся лише у своїх залишкових формах донині). Уже тоді проявився «генетичний код», подальша реалізація якого визначила основні стадії історичного розвитку мистецтва сценографії від античності до наших днів. У цьому своєрідному «генетичному коді» закладені всі три головні функції, які сценографія здатна виконувати у виставі: персонажна, ігрова та функція позначення місця дії. Персонажна функція припускає введення сценографії в сценічну дію як самостійно значущого матеріально-речового, пластичного, образотворчого або якого-небудь іншого (за засобами втілення) персонажа — рівноправного партнера виконавців, а часто й головної дійової «особи». Ігрова функція — здійснюється за безпосередньої участі сценографії та її окремих елементів (костюм, грим, маска, речові аксесуари) у перетворенні зовнішності актора й у його грі. Функція позначення місця дії полягає в організації середовища, в якому відбуваються всі події вистави.

Сценографія поєднує в собі синкретизм театрального мистецтва, внаслідок чого й можливе синтезування на її основі просторових форм творчості. Вона базується на використанні всієї сукупності матеріалу просторових видів мистецтва, яка розвивається за законами візуального естетичного сприйняття. Водночас сценографічна образність будується й багато в чому визначається досягненнями, рівнем розвитку окремих просторових мистецтв. Театральні художники і режисери у своїх пошуках найчастіше використовують прийоми живопису, графіки, архітектури тощо, орієнтуючись у власній творчості на вже досягнуті успіхи в просторових видах творчості.

Сценографія, будучи одним з визначальних елементів такого складного художнього організму як театр масових видовищ, який синтезує все різноманіття мистецтв, презентує всю повноту просторових видів мистецтва, не будучи зведеною до жодного з них. І для розкриття свого змісту, що виникає разом зі специфічною для нього формою, сценографія використовує колорит живопису, виразність графіки, пластичну завершеність скульптури, геометричну чіткість архітектури.

Значущість художника для театрального видовища завжди мала тенденцію зростати. Отже, розширювалися й завдання, які повинен вирішити художник. Так, художник класицизму запов-

нював сценічний простір «писаними завісами», таким чином, створюючи тло для гри акторів. По-іншому діяв художник натуралістичного театру, він освоював сценічний простір «планувально», пропонуючи, таким чином, акторові можливість взаємодії з декорацією. Художники-символісти початку ХХ ст., орієнтуючись на візуальну значимість видовищно-театрального образу, використовували у своєму ремеслі світло-кольоровий розвиток, що набуло пластичної завершеності. Сучасні театральні художники надали візуальній значимості видовищам суто театральну специфіку, усвідомлену в художній цілісності сценічного дійства. Вони дійшли висновку, що недостатньо професійного виконання кожного окремого компонента театрального видовища (акторських робіт, сценічного оформлення, шумових або світлових ефектів тощо) — необхідне їх органічне поєднання, злиття в єдине ціле. Тоді емоційний вплив зростає, не зводячись до простої суми вражень від кожного компонента, але примножуючи й збагачуючи загальне сприйняття. Цей напрям презентували роботи театру Є. Вахтангова й експерименти В. Мейєрхольда в Росії, А. Аппія і Г. Крега на Заході. Сценічний простір уже сприймається не як порожнеча, а як додатковий засіб виразності. Саме цей факт нової якості творчості художника й дав життя новій назві цієї професії — сценограф [3].

У першій половині ХХ ст. світова сценографія розвивалася під сильним впливом сучасних авангардних художніх напрямів (експресіонізму, кубофутуризму, конструктивізму тощо), що стимулювало, з одного боку, освоєння новітніх форм створення конкретних місць дії, а з іншого — відродження (слідом за Аппія й Крегом) найдавніших, узагальнених.

Протягом майже всього ХХ ст. залишалася життєздатною і плідною традиція стилізації й ретроспективізму — відтворення на сцені культурного середовища минулих історичних епох та художніх культур — як конкретних і реальних місць проживання героїв тієї чи іншої п'єси. В Москві й Ленінграді працювали такі різні майстри, як Ф. Федоровський, П. Вільямс, В. Ходасевич та ін.; із зарубіжних художників цьому напрямку слідували англійці Х. Стевенсон, Р. Уїстлер, С. Мессель, Мотлі, Дж. Пайпер; поляки В. Дашевський, Т. Рошковська, Я. Косинський, О. Аксер, К. Фрич.

Серед різноманіття експериментів другої половини ХХ ст. французький дослідник Д. Бабле в книзі «Театральна декорація» охарактеризував цей процес як калейдоскопічний, що проводився в театрах різних країн, які використовували новітні відкриття повоєнної хвилі пластичного авангарду, і всілякі досягнення техніки й технології (особливо у сфері сценічного освітлення та кінетики). Завдяки цьому можна виділити дві найважливіші

тенденції. Перша характеризується освоєнням сценографією нового змістового рівня, коли створювані художником образи стали зримо втілювати на сцені головні теми та мотиви сюжету постановки. У цій новій якості сценографія ставала найважливішим, а іноді і визначальним персонажем театральної дії, наприклад у постановках Д. Боровського, Д. Лідера, Е. Кочергіна, С. Бархіна, І. Блумбергса, А. Фрейбергса, Г. Гунія та інших художників радянського театру кінця 1960-х — першої половини 1970-х рр., коли ця тенденція досягла своєї кульмінації. А потім основною стала тенденція протилежна характеру, яка проявилася в роботах майстрів насамперед західного театру і посіла провідне місце в театрі кінця ХХ — початку ХХІ ст.

Зумовлений цією тенденцією напрям (його найвидатніші представники — Й. Свобода, В. Мінкс, А. Мантей, Е. Вондер, Дж. Барі, Р. Колтаї) можна назвати словосполученням «сценічний дизайн», зважаючи на те, що таким же словосполученням в англomовній літературі визначаються взагалі всі види оформлення вистави — і декораційні, й ігрові, і персонажні. Головним завданням художника є оформлення простору для сценічної дії і матеріально-речово-світлове забезпечення кожного моменту цієї дії. При цьому у своєму початковому стані простір часто може бути зовсім нейтральним щодо драматургії дії і до стилістики її автора і не містити в собі жодних реальних прикмет часу і місця подій. Якщо ж намагатися уявити картину сучасної світової сценографії в її повному обсязі, то легко виявити, що вона складається з величезної кількості найрізноманітніших індивідуальних художніх рішень. Кожен майстер працює по-своєму й створює найрізноманітніше оформлення сценічної дії — залежно від характеру драматичного або музичного твору і від його режисерського прочитання, що і є методологічною основою системи дієвої сценографії.

Із середини ХХ ст. відбувається збагачення сценічною технікою світового театрально-декораційного мистецтва: використовуються різноманітні фактури «нетрадиційних» матеріалів (рогожі, мотузки, заліза, скла, синтетичних матеріалів), люмінесцентні фарби, колажі, фото- і кінопроекції, складна світлова апаратура (аж до застосування лазерного променя). Частіше використовуються варіанти позасценної декорації і «сцени-арени» (розробку яких у радянському театрі здійснювали ще в кінці 20-х — на початку 30-х рр. Мейерхольд, Л. М. Лисицький і М. П. Охлопков з художниками Я. З. Штоффером, Б. Г. Кноблоком та ін.), організація спектаклів у нетеатральних приміщеннях, під відкритим небом (конструктивістські декорації 1922–1923 рр. Л. Попової, О. Весніна, В. Шестакова та ін.).

У театрально-декораційному мистецтві 50-х рр. спостерігається поєднання конструктивного і живописного начал. У цьому

напрямі діють Майстри: Ареф'єв А. В., Вірсаладзе С. Б., Стенберг Е. Г., Сумбаташвілі Й. Г. У 70-х рр. до них приєднуються художники молодших поколінь: Боровський-Бродський Д. Л., Кочергін Е. С., Левенталь В. Я. — у Росії; Лідер Д. Д., Лисик Є. М. — в Україні; Кочакідзе О. М., Алексі-Месхішвілі Г.В., Малазонія М.В. — у Грузії; Блумберг І.В., Дімітерс Ю.А. — в Латвії; Малінаускайте Я.З., Мазурас В.А. — у Литві; Кюла М.-Л. — в Естонії.

У 70-х рр. місцем пошуків сценічних структур, підпорядкованих внутрішній логіці театрального дійства, що розкривають свої образні можливості на сцені художніх колективів, стає майданчик дії, який є вираженням ідейної концепції драматургії, а його кольорово-пластичне рішення — контекстом сценічної дії. Тісна взаємодія режисера і художника сприяє в другій половині ХХ ст. утворенню постійних «тандемів» — творчих об'єднань режисерів і художників: Б. Брехт і К. Неер, Ж. Вілар і Л. Гішья, Р. Планшон і Р. Алліо, Дж. Стрелер і Л. Даміані, Ю. М. Григорович і С. Б. Вірсаладзе.

Відповідно до теоретичних розробок зі сценографії таких авторів як Базанов В. В., Березкін В. Й., Биков В. Е., Вітрувій М. П., Листовський В. В., Шеповалов В. М. можна виокремити три композиційні рівні видовища: 1) архітектоніка театрального видовища як взаємовідносини мас, що формують сценічний простір; 2) світло театрального видовища як світлоколірна насиченість цього простору; 3) пластика театрального видовища як його пластична заглибленість. Поняття «організація сценічного простору» є важливим моментом у теоретичному опануванні сценографії і відображає взаємозумовленість реального (фізично заданого) й ірреального (художньо-чуттєвого) простору в театрі масового видовища. Реальний сценічний простір визначається характером архітектурного взаємозв'язку сцени і глядацького залу, тобто типом сцени й особливостями, технічною оснащеностю, масштабністю розмірів. Сценічний простір може діафрагмуватися лаштунками й падугою, зменшуватися за глибиною задниками, тобто змінюватися фізично. Ірреальний сценічний простір видовища змінюється завдяки різному співвідношенню його складових мас, світлового стану, колірних відношень, графіки [1].

Світло в театрі масових видовищ: а) сценічне світло, зокрема загальна світлова насиченість спектаклю; б) колірна визначеність вистави; в) світлоколірна взаємодія. Колірна визначеність проявляється в колористичному різноманітті предметного світу «сцени», у кольоровій гамі живописних завіс, у кольорі предметів тощо. Усе це відбивається в понятті «внутрішнє світло сценічних форм», яке відображає виразність і особливість кольорової палітри «сцени». У композиційному ладі колірної визначеності «замкненого світла»

можна виділити три моменти: по-перше, використання в театральному видовищі природної, властивої самому матеріалу кольорової палітри з її фактурними особливостями або ж посилення цих особливостей в образному ладі простору сценічного твору; по-друге, застосування на сцені живописних методів (побудова просторової визначеності за допомогою живописних завіс), які організують візуально значущий вихід за межі фізично замкнутого простору; по-третє, організація за кольором актора, акторських груп як колірних плям, що динамічно розвиваються.

Світло і колір взаємодіють різнопланово: розподіл просторової визначеності форм сцени залежно від поставлених завдань; створення колористичної єдності всього колірного рішення і використання світла і колірних домінант в ігровій стихії сценічного шоу. Просторова визначеність сценічних елементів, що є первинним завданням світлоколірної взаємодії, не замикається лише на логічному її розподілі в просторі, а постійно під час дії варіюється: то насувається на глядача, то нескінченно віддаляється.

Пластика театру масових видовищ виражається в сценічній дії як: а) пластика форм; б) пластика актора, групи акторів, художнього колективу й пластика мізансцен; в) взаємодія акторської пластики з пластикою сценічного простору. Оскільки на «сцені» головна фігура — актор, то все його оточення має стати його «неорганічним тілом», бути супідрядним йому, тому що будь-яка театральна дія є перш за все ритмічним рухом тіла в просторі. Композиція поглибленого опрацювання форм «спектаклю» проявляється як пластика актора і пластика сценічних форм та їхня взаємодія в процесі створення пластичної завершеності.

Сьогодні сценограф — «театральний технолог, театральний архітектор, конструктор та інженер театального дійства» [4]. Суть цього визначення полягає в тому, що вперше у сфері мистецтва ми стикаємося з технічними професіями, пов'язаними з творчим процесом мистецтва, створенням просторової образності сценічного дійства. Це відкриває нові можливості для постановки театральних видовищ. І саме тут необхідний синтез, що не руйнує цілісності театального дійства а, навпаки, створює його неповторність. Театральне дійство завдяки своєму об'ємному матеріалу та динамічній сутності досягається не в статичності, а в динамічності, де кожна спалена в дієвому полум'ї форма породжує незмінно іншу, заздалегідь приречену на смерть для зачаття нової, тому для того, щоб проявити себе, вона потребує глядача зараз же, у момент свого динамічного розкриття, а не після нього. І «тут, як і в інших мистецтвах, глядач сприймає вже готовий витвір мистецтва, але мистецтва, втілений уже в іншій формі — динамічній, а не статистичній (переклад — Р.Н.)» [5]. Видовищність, показ мінливих картин у процесі розвитку



вистави в часі та просторі — «основний момент життя сценічного мистецтва» [6].

Сучасний театр масових видовищ потребує від художника-постановника високої кваліфікації. Людину, що має знання лише у своїй вузькій сфері, не можна вважати професіоналом. Такий «вузький» фахівець, зазвичай, є лише хорошим виконавцем, але не творцем, здатним вникнути в ту чи іншу проблему, прийняти нестандартне рішення [7].

Під час постановки масових видовищ особлива увага приділяється сьогодні використанню системи безекранної інтерактивної відеопроєкції, яка допомагає людині проникати в поле дії спеціального проєктора (PoolSystem), індивідуально впливати на систему. А система, у свою чергу, дозволяє залежно від потреб підібрати необхідні ефекти і способи подання візуальної інформації.

Новими художньо-виражальними засобами є світлові спецефекти, головний серед яких — лазер. Лазери здатні малювати різноманітні зображення, від найпростіших геометричних фігур до всіляких написів і карти у сценічному просторі, на стінах і навіть хмарах.

Помітний вплив мають сучасні світлодіодні екрани. Вони використовуються як елементи оформлення простору, в якому відбувається дія, для показу відеофрагментів шоу.

Привертають увагу мультимедійні шоу як окремий жанр. Мультимедія — варіативна форма спілкування, а у випадку, що розглядається автором статті, — різноманітність виражальних технічних засобів, об'єднаних сценою.

Останнім часом створені спеціальні комп'ютерні програми, які дозволяють моделювати в тривимірному вигляді сценічний простір, декорації, художні колективи, конфігурацію світлового обладнання.

Вищесказане дозволило дійти висновку, що театр масових видовищ здатний запропонувати таке розмаїття форм, рівних якому навряд чи можна знайти в будь-якому іншому виді мистецтва.

У подальшому передбачається дослідити іманентні аспекти: взаємодія режисерів і художників-сценографів, співвідношення метафоричного ряду конкретного художника-сценографа з художньою ситуацією в регіоні (Україні), особливості творчого методу конкретних сценографів та їх вплив на святкову культуру сучасності.

### **Список літератури**

1. Базанов В. В. Основные проблемы использования техники в современном спектакле / В. В. Базанов // Сценическая техника и технология. — 1973. — № 2. — С. 15–18.
2. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: от истоков до середины XX века / В. И. Березкин. — М., 1997. — 544 с.



3. Захаров М. Раскрепощенность / М. Захаров // Художник, сцена : сб. ст. / сост. Е. Б. Ракитина. — М. : Сов. художник, 1978. — 213 с.
4. Листовский В. В. Пути развития сценографической науки / В. В. Листовский // Сценическая техника и технология. — 1977. — №3. — С.46–58.
5. Таиров А. Я. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма / А. Я. Таиров. — М., 1970. — 603 с.
6. Хренов Н. А. Место зрелищных искусств в художественной культуре / Н. А. Хренов // Театр и наука (современные направления в исследовании театра). — М., 1990. — 409 с.
7. Шеповалов В. М. Становление теории сценографии и ее роль в науке о театре / В. М. Шеповалов // Искусство и эстетическая культура : сб. науч. тр. — СПб., 1992. — С. 112–128.
8. Эткинд М. Г. О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве оформления сцены /опыт анализа творческого наследия советской театральной декорации / М. Г. Эткинд // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л. : Наука. 1974. — 299 с.

*Надійшла до редакції 24.04.2012 р.*