

УДК 7.091

Шведова Альона Дмитрівна
Культуролог,
викладач культурологічних дисциплін,
Україна, Київ

МИСТЕЦТВО СЦЕНОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОЇ ГЕНЕЗИ ВИДОВИЩНОСТІ

В статті розглянуто процес формування, розвитку та удосконалення сценографії в різних історичних епохах від драматичних першооснов у ритуально-обрядовому дійстві до технологій сучасної естради. Багатовіковий досвід сценографії прокоментовано в контексті історичного генезису згідно з історично обумовленими умовами існування видовищності. Аналітичний матеріал суттєво проілюстровано.

Ключові слова: сценографія, видовище, дійство, театр, сценічний простір, декорації, постановочна машинерія.

Шведова Алёна Дмитриевна
Культуролог, преподаватель
культурологических дисциплин,
Украина, Киев

ИСКУССТВО СЦЕНОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОГО ГЕНЕЗИСА ЗРЕЛИЩНОСТИ

Аннотация. В статье рассмотрен процесс формирования, развития и совершенствования сценографии в разных исторических эпохах от драматических первооснов в ритуально-обрядовом действе к технологиям современной эстрады. Многовековой опыт сценографии прокомментировано в контексте исторического генезиса соответствии с исторически обусловленными условиями существования зрелищности. Аналитический материал хорошо проиллюстрирован.

Ключевые слова: сценография, зрелище, действо, театр, сценическое пространство, декорации, постановочная машинерия.

Alyona D. Shvedova
Culturologist, Lecturer
in Culturological Disciplines,
Ukraine, Kiev

THE ART OF SCENOGRAPHY IN THE CONTEXT OF HISTORICAL GENESIS ENTERTAINMENT

Abstract. *The article considers the process of formation, development and improvement of scenography in different historical eras from the drama of the basic foundations in ritual action to the technologies of modern music. Centuries-old experience of scenography commented in the context of historical Genesis accordance with the historically determined conditions of existence of entertainment. Analytical material is well illustrated. Key words:*

Keywords: *scenography, spectacle, performance, theatre, stage space, sets, theatrical machinery.*

Для цитування:

Шведова, А. Д. Мистецтво сценографії в контексті історичної генези видовищності // Гуманитарная парадигма. 2017. № 3. С. 37–54.

У царині різноманітних типів видовищних мистецтв поруч із головною метою з кристалізації нових цінностей панує проблема використання багатовікового досвіду сценографії. Як вид художньої творчості, орієнтований на оформлення масового заходу і створення зображально-пластичного образу в умовах сценічного часу та простору сценографія давно стала невід’ємною складовою і одним з визначальних аспектів такого складного художнього організму як культурно-масове видовище. Мистецтво оформлення сценічного простору синтезує в собі все розмаїття просторових видів мистецтв. Завдяки їхнім можливостям художня цілісність та індивідуальність конкретного образу створюється завдяки таким напрямкам роботи над зовнішнім виглядом видовища, як:

1. просторові рішення за законами візуального естетичного сприйняття дійсності;
2. просторовій визначеності середовища засобами декорацій, костюму, гриму, світла;
3. просторова композиція пластичних можливостей акторів;
4. технічні можливості сцени й архітектурна заданість простору [11].

Термін «сценографія» використовується для загального позначення оформлення видовища на рівні всіх сценічних систем, сформованих протягом історії світової культури від її витоків і до сьогодення. Кожна з трьох існуючих систем співвідноситься з певним етапом історичного розвитку видовища як масового явища. І першою, що складалася на початковій стадії формування видовищного мистецтва в античну добу та проіснувала у Європі до епохи Відродження, а на Сході — аж до ХХ століття включно, стала система *ігрової* сценографії. Вона відповідала циклічному характеру існування древніх цивілізацій, східної культури та фольклору всіх народів. Друга система сформувалась в річищі європейського мистецтва театру Нового часу в формах

декоративного оформлення сцени. Ця система відповідала лінійному розвитку західноєвропейської цивілізації у християнські середні віки. Певна односторонність кожної з цих сценографічних систем з часом інтегрується, тому в культурі ХХ століття виникає тенденція до синтезу циклічного та лінійного шляхів та його специфічного відображення прийомами *дієвої* сценографії. Ця система складається протягом ХХ століття, а у другій його половині стає провідною в практиці світового театру.

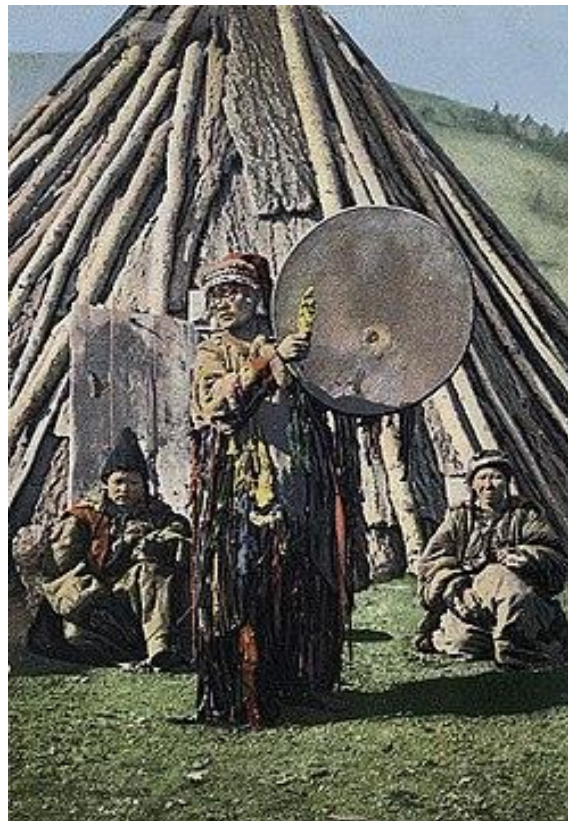
При заглибленні у питання походження мистецтва сценографії виявляється, що задовго до набуття ним своїх специфічних форм носіями певного сценографічного «генетичного коду» стали дійства ритуально-обрядового предтеатру [2, 2011]. У цьому «коді» предсценографії вже були закладені всі головні функції, які сценографія спроможна виконувати у виставі: персонажна (засобами вагомого персонажу), ігрова (за рахунок зовнішніх аксесуарів акторів та їхньої гри) та позначуюча місце дії (структурування середовища) [Там само]. Ритуально-обрядові дійства були сфокусовані на об'єкті, який мав образ вищої сили/божества. Серед таких були різноманітні зображення та фігури (ідоли, тотеми, опудала), тварини та рослини, а також вогонь як символ сонця.



Лубок XIX ст. Святкування Трійці (Зелених свят).

В центрі прикрашене дерево-символ, що походить з давнього культу рослинності.
©Суспільне надбання. https://uk.wikipedia.org/wiki/Зелені_Свята#/media/File:Semik_crop.jpg

Заклинальні обряди риболовлі, полювання, війни, врожаю у народів первинної культури в своїй господарсько-магічній спрямованості були достатньо наочними у драматичному сенсі. На їх основі зросли посправжньому драматичні дійства с розвиненим діалогом та зачатками декоративного оформлення. Форму драматичного дійства мають, наприклад, шаманські ритуали у алтайців: в юрті-«сцені» встановлювалася береза з дев'ятьма зарубками — символами надземних світів. Шаман поступово піднімався по цих зарубках, демонструючи перехід з одного «неба» на інше, та на кожному розігрував особливу сцену. До того ж перед входом до юрти відмежовувався «загін», куди шаман, пантомімічно зображуючи ловлю за закляття жертвовного коня, заганяв його душу [13].



Алтайська шаманка. Початок ХХ століття.

Автор фото Sergei Ivanovich Borisov. © Суспільне надбання.

https://ru.wikipedia.org/wiki/Шаманизм#/media/File:SB_-_Altay_shaman_with_drum.jpg

В деяких розвинених масових дійствах іноді відбувався розподіл ролей: так, в цейлонській церемонії задобрення злих духів («якунатанава») беруть участь персони заклинателя (капорале) та його помічників, що виступають від особи злих духів. Такий прийом язичницьких обрядів надалі переросте в традицію масок у видовищах античного театру різних народів, а пізніше в середньовічному театрі містерій, театрі dell'arte Нового часу, скомороших виставах на Русі, балів-маскарадів тощо.



Кам'яна маска, прекерамічний неоліт.
Музей Біблії та Святої Землі, Париж.

Автор фото [Gruffindor](#). CC BY-SA 3.0
https://ru.wikipedia.org/wiki/Маска#/media/File:Мusee_de_la_bible_et_Terre_Sainte_001.JPG



Маска аборигенів Нової Ірландії.
Етнологічний музей, Берлін.

Автор фото [User:FA2010](#).
©Суспільне надбання.
https://ru.wikipedia.org/wiki/Маски_Тамануа#/media/File:Neuirland_Maske_13_EthnM.jpg



Баута — маска венеціанського карнавалу.

Автор фото [Godromil](#).
©Суспільне надбання.
https://ru.wikipedia.org/wiki/Венеціанська_маска#/media/File:Maschere_veneziane - Ва%С3%B9та.jpg

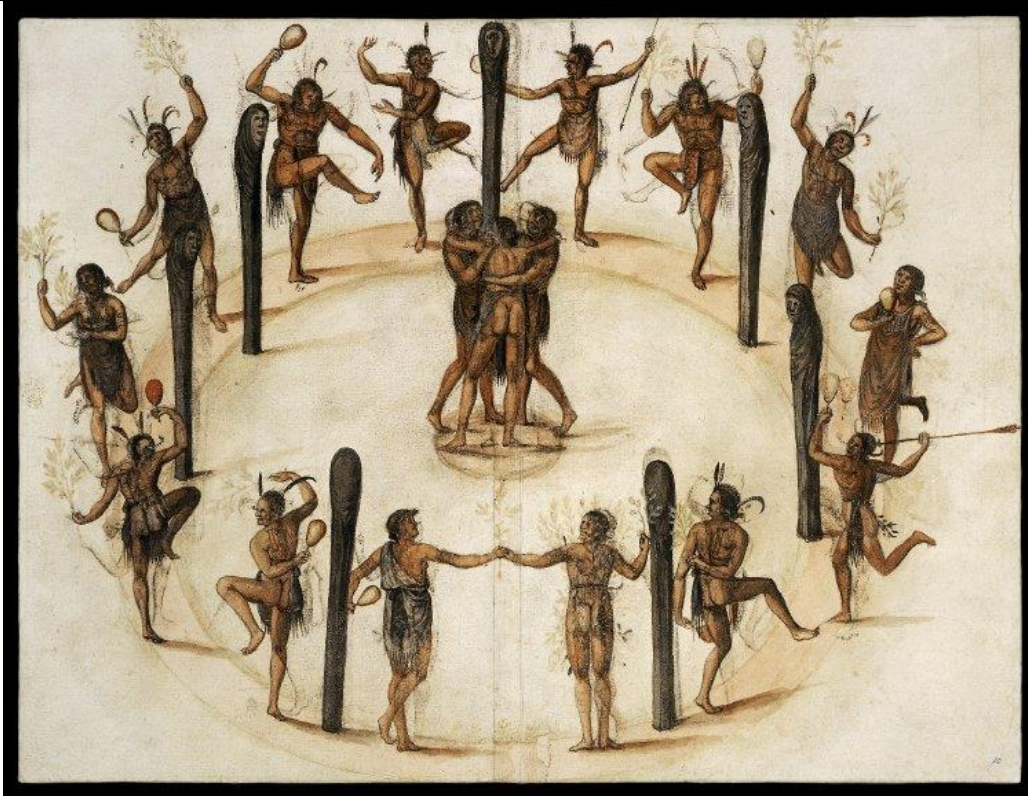


Жіноча маска японського театру Но.

Відбуваються зміни виразу обличчя залежно від куту нахилу маски.

Автор фото [Wmpearl](#). © Суспільне надбання.
https://ru.wikipedia.org/wiki/Но#/media/File:Three_pictures_of_the_same_noh_%27hawk_mask%27_showing_how_the_expression_changes_with_a_tilting_of_the_head.jpg

Сценою (умовно кажучи) для обрядів міг стати будь-який простір, відокремлений від глядачів. Але навіть на ранніх стадіях існування ритуалу простір для нього оформлювався згідно з особливим символічним значенням події — за основу брався або квадрат, що слугував знаком Землі, або коло як символ Сонця.

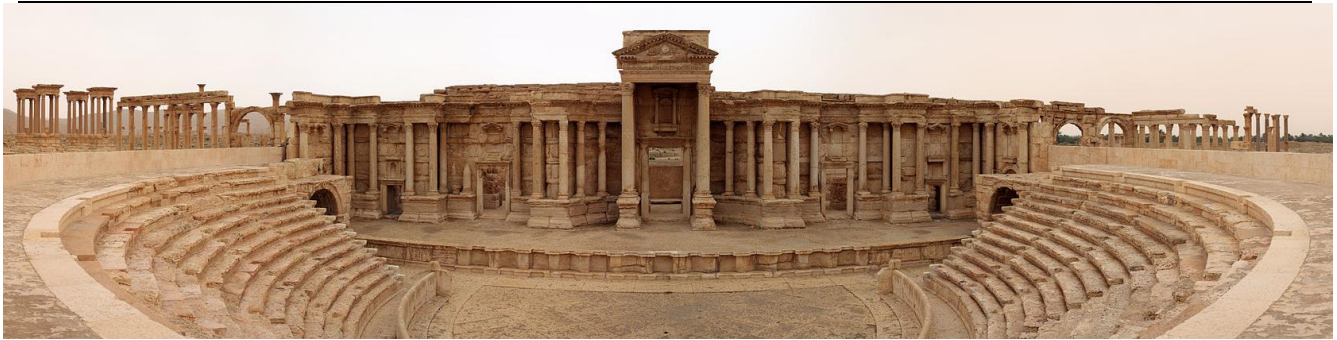


Акварель Джона Уайта (John White, 1540—1593).

Ритуал вогнища індіанців Роанок (1585). Розташування священних тотемів та людей з брязкальцями з тикви по колу навкруги священного центру.

© Суспільне надбання. [http://s30556663155.mirtesen.ru/blog/43208759144/John-White\(1585-1593\).Pervyie-izobrazheniya-korennyih-amerikants](http://s30556663155.mirtesen.ru/blog/43208759144/John-White(1585-1593).Pervyie-izobrazheniya-korennyih-amerikants)

Античний театр як самостійний тип видовищності та вид власне художньої творчості започатковує ігрову систему оформлення вистав (тобто ігрову сценографію). І хоча процес її складання був поступовим, довгий час пов'язаним з ритуальним обрядовим предтеатром та його сценографічними персонажами, типізованими місцями дії як образами світобудови (наприклад, оркестра і проскеніум у давньогрецькій трагедії) [2], проте важливою віхою в процесі формування театру як мистецтва, а не місця сакральних-ритуальних акцій, став його історичний рух від релігійності до світськості [Там само]. Цей «перехід» супроводжувався суттєвими формальними змінами, а саме — появою повноцінної сцени, як місця перебування актора, відокремленого від глядача, що не стає учасником дії, а спостерігає за тим, що відбувається на значно збільшеному майданчику-сцені.



*Римський театр у Пальмірі. II ст. н. е. Панорамний вид сцени театру з боку кавей.
Станом на початок 2017 року суттєво зруйновано терористами
Автор фото © Guillaume Piolle / [CC BY 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/)
[https://ru.wikipedia.org/wiki/Римский_театр_\(Пальмира\)#/media/File:Palmyre_-_th%C3%A9%C3%A2tre_pano.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Римский_театр_(Пальмира)#/media/File:Palmyre_-_th%C3%A9%C3%A2tre_pano.jpg)*

Архітектура античних театрів вражає і сьогодні своїми акустичними, візуальними та механічними умовами, спорудженими для враження глядацької аудиторії. Але сценічне оформлення вистави в античні часи було елементарним: воно складалося з плоских розфарбованих пінаків — дерев'яних чи глиняних дошок-табличок, що вставлялися в пази проскенія. Як декорацію використовували тканини, які більше існували для маскуванню акторів від глядацької зали. Лаконізм в оформленні сцени доволі показовий для античного театру «що не пішов за принципом сценічної ілюстрації місця дії» [7, с. 80]. «Весь комплекс оформлення був підпорядкований загальній емоційній атмосфері вистави, зображальному відтворенню характеру (природи) дії, а не зображенню місця дії» [Там само]. При динамізмі просторових змін перебування персонажів в тестах давньогрецьких п'єс (наприклад, «Медея», «Мир» Арістофана), їхнє оформлення у виставах «завжди здійснювалося за симультанним (одночасним, одноразовим) принципом — єдиний образний простір на всю виставу» [Там само].

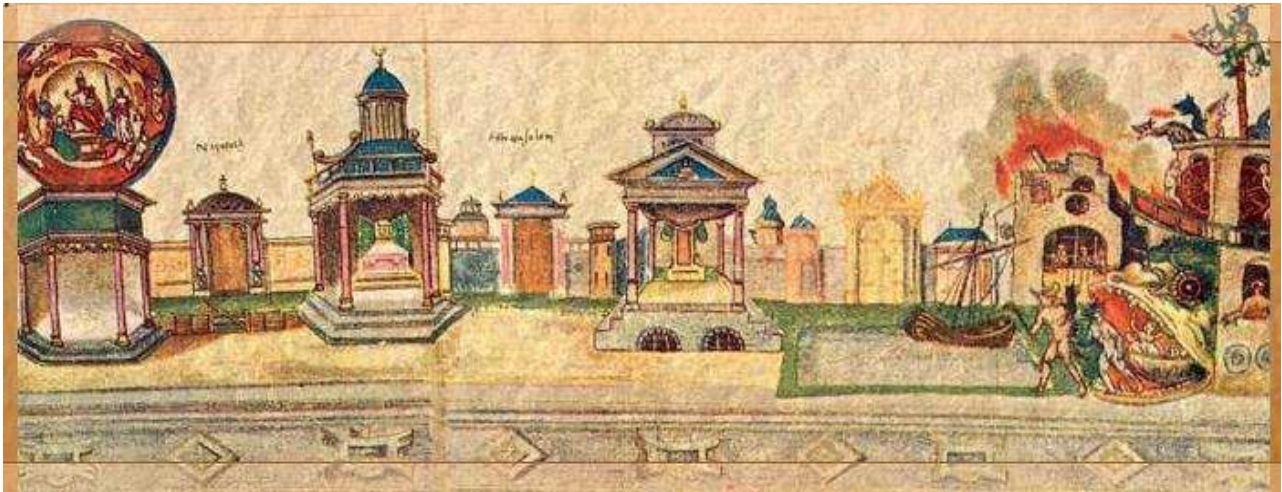


*Мармуровий рельєф (пінака) з Пірея. Зображенням Діоніса (лежить) та акторів (стоять) з масками та тимпанами у руках. Національний археологічний музей, Афіни
Автор фото [Marsyas](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marsyas.jpg). [CC BY-SA 2.5](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/).*

[https://ru.wikipedia.org/wiki/Національний_археологический_музей_\(Афины\)#/media/File:NAMA_Bacchantes.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Національний_археологический_музей_(Афины)#/media/File:NAMA_Bacchantes.jpg)

По мірі історичного руху від театру релігійно-міфологічного до світського, тобто від Античності до епохи Відродження, відбувалося зростання й ігрової сценографії. У Середньовічну добу у всіх сферах життя головну роль займала церква, тому у сфері видовищних масових заходів панувала літургія — церковна служба з розігруванням сцен з Євангелія (наприклад, до Різдвяного циклу літургій входили епізоди побиття немовлят, хода волхвів, поклоніння Ісусу-немовляті тощо). Сценографії як окремого виду мистецтва в цей час не існувало, вона виявлялася у внутрішньому та зовнішньому оздобленні церков та храмів. Також поступово у літургійні дійства вводилися костюми. Основними жанрами вистав, що згодом вийшли зі стін церкви на паперть (зовнішнє церковне крильце перед внутрішнім притвором храму), були містерія (вистави на релігійні сюжети), міраклі (з дивом у фабулі) та мораліте (алегоричні драми повчальної спрямованості). Саме з розвитком цих жанрів пов'язано не лише збагачення тематичного діапазону вистав, а ще й накопичення нового сценічного досвіду. Так, містерії розвивали технічне оздоблення місця дії, чим підготували основу для ренесансної драми. Для вистав мораліте як жанру, що міцно пов'язаний з символіко-алегоричним сприйняттям світу, особливим чином організовувався простір сцени — вона виявлялася свого роду моделлю світу, своєрідну логіку мала також побудова образів — актори матеріалізували абстрактні поняття, які «олюднювалися» за допомогою конкретної деталізації. Тому персонажі-резонери мораліте мали при собі таблички з означенням тих чи інших чеснот, та вдягали одяг, що асоціювався з ролями-чеснотами.

Більше того, організація містерії, міраклю та мораліте оздоблювалася все більш складними постановочними ефектами, тому навіть з'явилися інструкції до їх влаштування, щось на кшталт «режисерських» настанов. В таких виставах для масового глядача використовувався симультанний принцип оформлення — нерухомі декорації, встановлені на сцені в певній послідовності, одночасно показують різні місця дії: від раю до пекла. Перехід виконавця від однієї декорації до іншої означав зміну місця дії. Існувало три типи оформлення вистави: *рухомий* — на педжентах (двоповерхових балаганах), де на нижньому ярусі актори перевдягалися, а на верхньому відбувалося сценічне дійство; *кільцевий* (за принципом амфітеатру) — глядачі зосереджувались в центрі, а навколо актори на повозках відображали сценки; *бесідковий* — на одному помості розташовувались в одну лінію статичні фронтально розгорнути до глядача бесідки з акторами, що відтворювали різні сцени дійства, а глядачі вільно проходили між ними. Останній тип організації містеріального дійства був найбільш удосконаленим й тому поширений.



Декорації містерії в Валансьєні. Мініатюра Гібера Кайо, 1547. © Суспільне надбання.

У літургії, що вийшла за межі церкви у вигляді містерії, почали з'являтися особливі виконавці — жонглери та гістріони, які виступали як придворні «дурні». Вони були вбрані в яскраві костюми та капелюхи, використовували музичні інструменти та дзвіночки й активно користувалися гримом [8]. «Дурень був активним, дієвим персонажем містерії. Він уособлював своїми діями и гостротами народний гумор, їдку посмішку. Іншу роль грав у містерії біс — він сам завжди був об'єктом насміхань. <...>

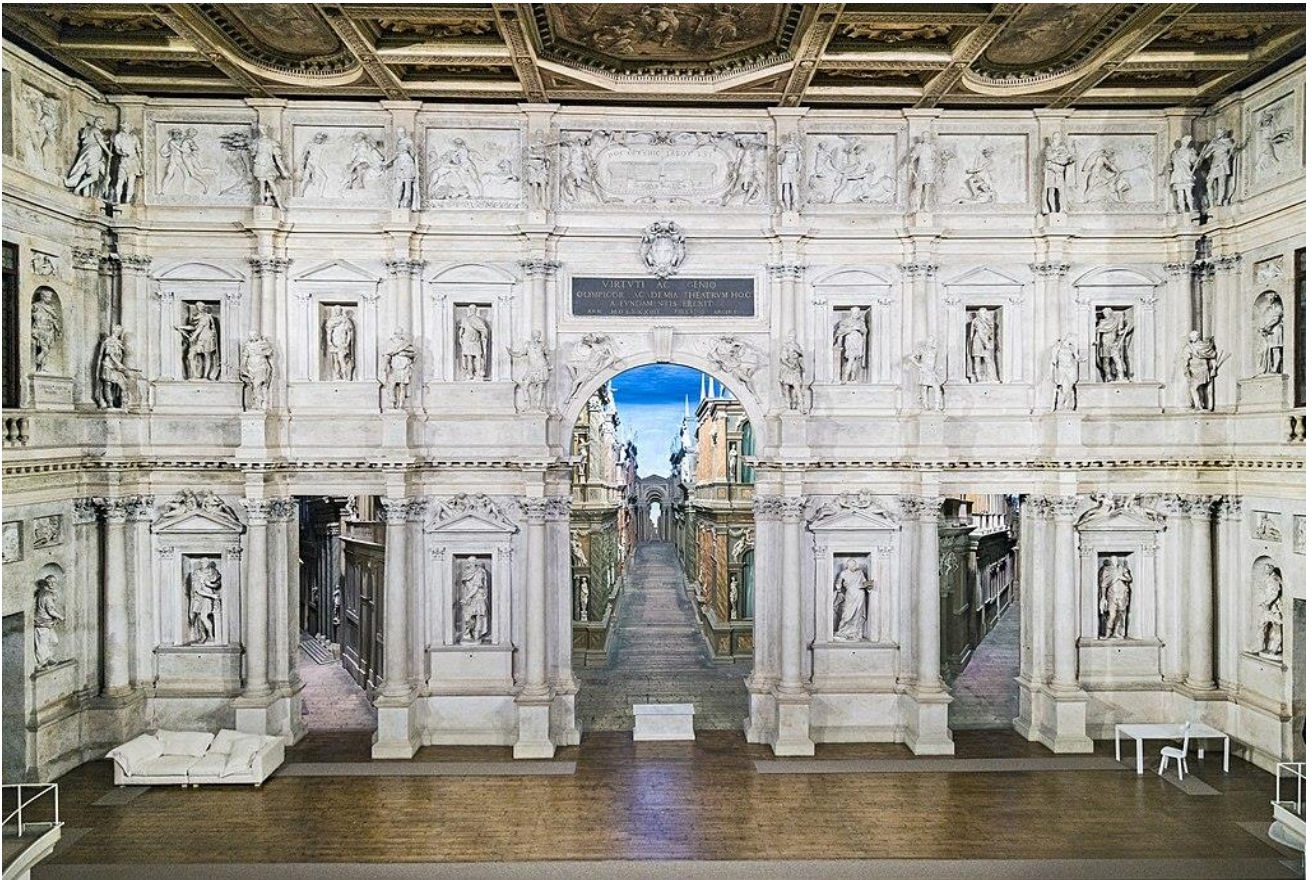
Дві комічні фігури містерії — дурень та біс — визначали у подальшому розвитку театру маски двох коміків — шахрая та простака; це яскраво буде помітно в образах двох слуг італійської комедії масок» [6].

Система оформлення вистав на основі гри акторів та маніпулюванні з елементами сценографії досягла своєї кульмінації в епоху Відродження. Але наприкінці ренесансної доби ця система зміниться декораційною сценографією — системою створення образу місця дії. Декораційне мистецтво як особлива система оформлення вистав народилося в італійському придворному театрі кінця XV–XVI століть у вигляді декораційної перспективи. На таких декораціях зображали площі та будівлі ідеального міста або ідеальний сільський пейзаж. Автором однієї з перших декораційних перспектив в храмовому будівництві був великий зодчий Донато Браманте (1444–1514).

А у театрі доби Відродження перспективні декорації з'являються, за всіма ознаками, лише на початку XVI століття. А найвищим досягненням

¹ «На єдиной площадке слева направо находятся: 1) зал с верхним помещением для музыкантов; 2) рай на возвышении, над залом; 3) город Назарет в виде ворот, перед которыми виден забор с калиткой; 4) храм; 5) город Иерусалим (в виде ворот); 6) дворец с находящейся внизу темницей; 7) дом епископов в виде башни на задней стене; 8) золотые ворота; 9) чистилище в виде тюрьмы; 10) ад в виде раскрытой пасти дракона и расположенной над нею башни с платформами; 11) море — бассейн с плавающим по нему корабликом» [6].

перспективних декорацій цього часу є декорації театру «Олімпіко» у Віченце (1580) архітектора Андреа Палладіо.



*Перспективне зображення вулиць міста у декораціях театру «Олімпіко» у Віченце.
Автор фото Didier Descouens. CC BY-SA 4.0
[https://ru.wikipedia.org/wiki/Олимпико#/media/File:Interior_of_Teatro_Olimpico_\(Vicenza\)_scena_.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Олимпико#/media/File:Interior_of_Teatro_Olimpico_(Vicenza)_scena_.jpg)*

Справді революційним для декоративної сценографії було започаткування статичного театру та використання в нім сцени-коробки (у XV–XVI столітті в Італії): «Італійські архітектори доби Відродження (Браманте, Серліо та інші), які в цей час домінують у процесі новонародження професіонального театру, винайшли так званий „театр-коробку“ — сучасну, накриту дахом будівлю класичного театру з добре обладнаною сценою (кулісна система). Але античний архітектурний принцип було збережено: коло, поділене на два рівних простори — залу для глядачів та сцену» [7, с. 80]. Але крім архітектурного видовищного простору театру «не меншим відкриттям була можливість утворення на сцені ілюзорного простору вистави за рахунок оформлення сцени та вбрання акторів, а також за рахунок особливого мізансценування. Професіональний античний театр повною мірою засвоїв образну роль сценічного середовища і виробив розвинену культуру його художнього вирішення за рахунок декорацій, костюмів та гриму, масок, ігрового реквізиту, сценічної машинерії (екіклеми, «махіна»,

періакти)» [Там само]. Так, театр «Глобус», в якому працював В. Шекспір, мав форму восьмиграннику, трапецеїдальну сцену, фундамент якої видався у глядацький зал». Функціональний простір було поділено на три частини: просценіум — передня частина сцени; задня — відділена двома колонами, що утримували солом'яну кривлю; верхня — балкон над задньою сценою. Завершала цю складну конструкцію невелика башточка, на якій під час вистави вивішувався прапор. Сцена зазвичай прикрашалася килимами та циновками, а завіса залежно від жанру (комедії чи трагедії) була блакитною або чорною.

В епоху Бароко, яке домінувало в XVII столітті, мистецтво декорації простору стало середовищем, що оточує їх з усіх боків і створеним в усьому об'ємі простору сцени-коробки. Одночасно істотно збагатилися самі місця дії: їхня типологія розширилися від підводних царства до небесних сфер, а людина виявлялася хоч і невід'ємною, але крихтою цього світу.

Наступні століття еволюція декораційного мистецтва тісно пов'язана з процесом освоєння і технічного оснащення сценічного простору всередині театру. І однією з типових рис декорацій XVII століття стала їх динамічність і мінливість: на сцені (і на «землі», і під «водою», і в «небесах») відбувалося безліч подій-метаморфоз та перетворень. Спочатку миттєві технічні зміни одних картин іншими проводилися за допомогою теларієв — розташованих по краям сцени тригранних обертових призм, обтягнутих полотном з зображенням. Потім були винайдені кулісні механізми і ціла система театральних машин. Так в театрі Фарнезе у Пармі (Італія) архітектор Д.-Б. Алеотті зробив наступний крок в справі удосконалення перспективних декорацій: мальовниче оформлений задник сцени, що складав єдине ціле з боковими декораціями. Цим нововведенням Алеотті замінив об'ємні та статичні теларії. До того ж ці пласкі куліси, займали мало місця и були розсувними, могли ставитися один за одним у будь якій кількості.

Таким чином, перехід від теларійної сцени к кулісній значно збільшив кількість змін декорацій, тому кулісна декорація затвердилась у театрі XVII століття, де панувала обстановочна опера, що потребувала систематичних та стрімких змін декорацій.

У межах технічного оснащення сценічного простору великий розвиток мала театральна-постановочна техніка — так звана машинерія. Ще з часів античного театру був розповсюджений прийом «польоту» як технізоване оформлення появи божества з небес («Deus ex machina»). А потім театральна-постановочна техніка стала сприйматися як самодостатня, яка не тільки являє спосіб предметної презентації, а й оздоблює виставу. Мистецтво посилення театральної ілюзії удосконалював німецьким архітектором та театральним декоратором Йозефом Фуртенбахом (1591–1667). Його розробки

перспективної завіси, техніки освітлення сцени, влаштування помосту сцени, системи бутафорії та сценічних ефектів [4, с. 16–18] вплинули на розвиток сценічної техніки XVII століття.



- 1, 2, 3, 4 — хмари для появи ангела з допоміжними пристроями;
5, 6 — хмари, що піднімаються;
7 — райські хмари;
8 — трон фараону;
9 — хвилі:
а) нерухома,
б) рухома,
в) обертова;
10 — хвиля, що піднімається;
11 — гора Синайська;
12 — кит, що пливе;
13 — корабель у морі;
14 — масляні лампи:
а), б) пригвинчені,
в), г) стоячі,
д) лампа-парасолька.

Театральні машини Й. Фуртенбаха в м. Ульме з книги «Мужне дзеркало мистецтва», 1663. © Суспільне надбання.

Ще одним здобутком театральної машинерії стала обертова сцена.

Перебудова сцени породила необхідність перебудови архітектури театру в цілому. Головною метою було створення театру, який містив би найбільшу кількість глядачів, та можливість використовувати його з господарською метою. Так з'явилася ідея багатоярусного театру. Цей принцип збережено й до сьогодні, і як у давні часи так і зараз однієї з вагомих залишається проблема звучання слова актора в досить великому приміщенні. Сьогодні поширено використання апаратури для ретрансляції та посилення звуку, але перевага віддається живому звуку. Тому акустика приміщення для вистав (концертів, шоу тощо) й дотепер вважається головним критерієм якості приміщення театру.

Найбільше поширення театральна архітектура здобула у Венеції [6].

В епоху Класицизму декорація була єдина і не змінна і слугувала фоном для акторської гри. Сценографія стала горизонтальною, на зміну барочній вертикальній. Дія стала більш інтер'єрною. Знову динамічними декорації стали у добу Романтизму. Одним з головних об'єктів сценічного втілення в цей час виявилися стани природи, найчастіше катастрофічні. А коли ці страшні стихії відігравали свої сценічні «ролі», перед глядачами відкривалися ліричні пейзажі, скелястий гірський, чи річковий, озерний, морський або найчастіше нічний — з місяцем, що визирав з тривожних рваних хмар. При цьому природа в усіх її проявах втілювалася художниками не шляхом зображення її на площині театального задника, а за допомогою суто сценічної машинерії, світла, руху і різних інших прийомів «пожвавлення» всього тривимірного обсягу простору сцени і його перетворення. Романтичні декоратори перетворили сцену в світ відкритий, нічим не обмежений, здатний вмістити в себе все різноманіття місць дії. У цьому відношенні взірцем для них був Шекспір, — на нього вони спиралися в боротьбі проти класицистичного канону єдності місця і часу.

Суттєві зміни насамперед у характер декораційних зображень внесли художники-декоратори ХІХ століття. Ними були створені хоча й ідеалізовані (як під час класицизму), але ніби реальні мотиви (як у добу Просвітництва) із прагнення до правдоподібності і природності. В Росії найвідомішим став декоратор Андрей Адамович (Андреас Леонгард) Роллер — як найкрупніший художник романтичного напрямку на багатьох ескізах (більше ніж к 200 спектаклям) якого відточена робота з переднім та заднім планами сцени, з освітленням простору та предметів, їх розташуванням [василькова, с. 27–28], що є свідомством «прекрасного знання А. А. Роллером особливостей і конструктивних форм зображеної архітектури та вміння перетворити ці знання у простір сцени» [Там само, с. 28].



*Ескіз декорації А. Роллера до опери «Ундіна» (1846).
[Див.: 2]*

Чималим новаторством театрального-декоративного мистецтва останньої треті XIX століття був Карл Федорович Вальц — «талановитий декоратор, який прекрасно володів секретами перспективного живопису; інженер-конструктор, що винайшов і розрахував складніші сценічні машини та пристрої та втілював їх на практиці; хімік-піротехнік, який створив театральні ефекти, що вражали сучасників, та використовував широкий спектр виразних засобів від свічок до електрики, запровадження якого на сцені він сам всіляко сприяв; машиніст, що блискуче знав можливості сценічної коробки від колосників до трюму й, нарешті, автор балетних лібрето, за якими були поставлені спектаклі, які залишили яркий слід в історії російського балету» [12, с. 34].

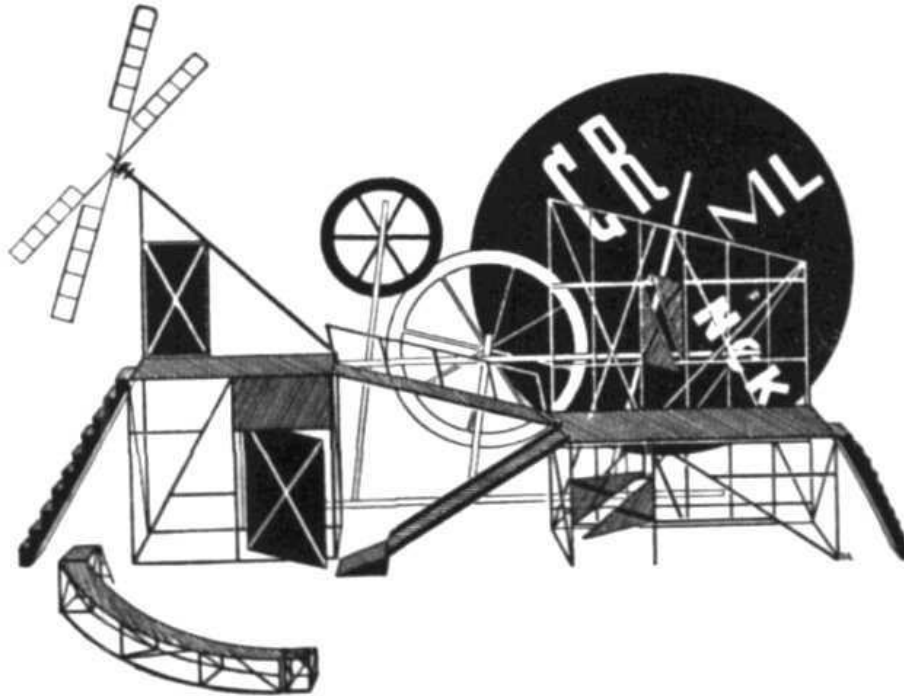


*К. Вальц. Декорації до балету Л. Деліба «Коппелія». Зображення селянських осель і пейзажу. 1905.
[Див.: 12]*

Згодом прийшла пора натуралізму, де місцем дії була сучасна дійсність. На сцені відтворювався як би «виріз з життя», як абсолютно реальна обстановка існування героя п'єси. У театрі XX століття на сцені почали втілювати розгорнуті історичні події, що потребувало значних декорацій як в дусі романтизованого їх зображенні, так і натуралістичними.

Значно збагатили сценічне оздоблення майстри російського театру початку XX століття найвищою візуальною видовищністю. Станіславський

прагнув максимально наблизити до реальної життєвої обстановці: Мейєрхольд — до архітектурного втілення ідеї позапортальної, максимально висунутої в глядацький зал сцени, поєднаної з відсутністю куліс, задників, регулюванням центра сцени освітленням та затемненням її країв [10, с. 44];



*Сценічна конструкція до вистави «Великодушний рогоносець» у постановці В. Мейєрхольда, 1922. Художник-постановник Любов Попова (1889–1924). ©Суспільне надбання.
https://ru.wikipedia.org/wiki/Великолепный_рогоносец#/media/File:MeyerholdCuckoldStagePlan.jpg*

Таїров працював над пластичної розробкою підлоги сцени, створення пластичного образу, проти справжніх речей і матеріалів. Останній як і Мейєрхольд із своєю біомеханікою (акторською системою рухів на сценічному майданчику) наголошував на органічному поєднанні відчуття руху та звуку, слова. Зброєю актора слугували й декорації з костюмом. Так, в спектаклі «Жирофле-Жирофля» Таїров «навмисно бешкетував: він виявляв свою режисерську майстерність, будуючи мізансцени колами, спіралями, використовуючи сцену в висоту або розташовуючи акторів відверто лінійно перед глядацьким залом. В усіх випадках мізансцени обумовлювались життєрадісною музикою Лекока, що закликала саме до швидкого темпу, який диктував спектаклю його нестримний темперамент и радісний сміх, а порою й ліризм» [9, с. 12].

При цьому парадигма сценічних прийомів у ХХ столітті була настільки багатоаспектною, що навіть прихильники суто реалістичної лінії відтворення життя засобами мистецтва не завжди цим обмежувався, якщо того потребував

сценічний матеріал. Наприклад, Станіславським для постановки спектаклю «Синій птах» у 1908 році самим режисером здійснена концепція дивних костюмів акторів у досить «алегоричній» формі. Тиск художнього матеріалу символічної п'єси М. Метерлінка обумовлює пошук найспецифічніших форм, силуетів, аксесуарів у костюмування акторів. Доказом того є не лише фантазії Станіславського на початку ХХ століття, а й сучасні — на початку ХХІ століття — театральні винаходи, осучаснені майстрами-костюмерами. Так, в оновленому Драматичному театрі імені К. С. Станіславського, сьогодні Електротеатрі «Станіславський», у 2015 році відбулася нова презентація спектаклю «Синій птах» в постановці Бориса Юхананова. Тепер дія відбувалася протягом трьох днів: по задумці режисера казка складається з трьох частин, «кожна з яких має свій настрій, свою сценографію та свої оригінальні костюми, котрих в загальному обсязі більше 350» [5]. Художник по костюмам Анастасія Нефьодова актора, що виконує роль диявола, поставила на пружинні ходулi, для ролі Радості сконструювала костюм в стилістиці театру, лаконізм якого контрастує з об'ємною перукою та фонтаном благих енергій, що виходять з її маківки, реконструювала довоєнну ялинкову іграшку «Біла Радість», в якій повністю уміщається актор.

Генеза костюму помітна при порівнянні задумок, матеріалів, з яких виконано сучасні костюми, та з синтезу культур, що обумовили силуети та фасони, технічне оздоблення й аксесуари, які додано для збільшення візуального ефекту від персонажа. Так, актор в ролі вогню «виходить з припічку и починає свій танок в традиції японського театру Но. Багато розшитий костюм Вогню не заважає артисту приймати вигадливі пози» [5]. А вигляд Цукру «складається з шматочків рафінаду и льодяників. На голові у нього — корона з кристалів цукру» [Там само]. Для виконавця ролі Ночі в сучасній постановці обрано єгипетський костюм, який «нагадує нам про загадки пірамід, обрядах поховання та небезпечних гробницях фараонів» [Там само].

Мистецтво сценографії яскраво виражене в театральних виставах минулого у культурі Новітнього часу повертаються до попередніх здобутій та додає більш сучасний технологічний вигляд не тільки в театрі, а й в концертах і фестивалях. Найяскравіше технологічний прорив у декораційному мистецтві помітно саме в концертах, де сценічний простір використовується повністю, а виконавець може спуститись на сцену з гори, сидячи на місяці, чи, навпаки, піднятися з підлоги, оскільки є сцена-ліфт та рухоме коло. Також концертний майданчик роблять різноманітних форм, щоб глядачі могли в різних сторін бачити виконавця, а він, в свою чергу, міг максимально взаємодіяти із глядачем. На сцені будуються цілі піраміди та замки, використовуються різні

світові та звукові прийоми. Величезні екрани візуально збільшують сцену та ще більше вражають глядача, але потребують високого рівень від виконавця.

Отже досить вірно вказано, що «від античних пошуків образу вистави рукою подати до сучасних систем сценографії з широким використанням архітектурних новацій, фактурних та світлових засобів створення драматичної атмосфери» [7, с. 80]. Більше того, значно раніше формування видовищ як соціокультурного феномену людства найдавніші дійства господарсько-магічної спрямованості мали свою так би мовити драматургію і свої засоби зображення та впливу на оточуючих. «Генетичний код» сценографії, що був притаманний ще міфологічним обрядам та народним «ігрищам», магічним та обрядовим ритуалам, частково трансформувався в балагане, циркове, театральне номеру та атракціони. Дійство, що з рухом до світського характеру існування, відмежовується від оточення і все більше розшаровується на окремі групи учасників: виконавців (більш-менш професійних) та глядачів. Для враження останніх людство вигадало багато візуальних-просторових, звукових, світлових, пластичних, декоративно-технічних та інших прийомів, в системі яких довгий шлях генеза попередніх здобутків та надсучасних технологій.

Література

1. Базанов, В. В. Техника и технология сцены. М: Искусство, 1976. 260 с.
2. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра: от истоков до середины XX века. Т. 1 М., 2011. 536 с.
3. Василькова, М. Готические мотивы в творчестве театрального декоратора А. А. Роллера // *Muscus*. 2010. № 5. С. 26–32.
4. Гвоздев, А. А. Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже XVI–XVII веков // *О театре: сб. статей*. Л. : Наука (Временник отдела истории и теории театра), 1929. Вып. III. С. 14–21.
5. Двенадцать невероятных костюмов «Синей птицы» электротeatра «Станиславский» // *Bigpicture*. 2015. 16 июля. URL: <http://bigpicture.ru/?p=659928&relap>
6. История западноевропейского театра : в 4 т. / Общ. ред. С. С. Мокульский. М. : Искусство, 1956.
7. Кісін, В. Б. Режисура як мистецтво та професія. К.: Науково-освітній центр «АЕЛС-технологія», 1998. 104 с.
8. Макаров, С. М. От старинных развлечений к зрелищным искусствам: в дебрях позорищ, потех и развлечений. 2016. 206 с.
9. Марков, П. О Таирове // Таиров А. Я. О театре / Ком. Ю. А. Головащенко и др. М.: ВТО, 1970. С. 9–42.

-
10. Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938 / Сост. и коммент. Т. В. Ланиной. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2000. 655 с.
 11. Проскуряков, В. И., Ярема, Д. Р. Сценографія як головна складова архітектури театру // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць вузів художньо-будівельного профілю України і Росії. Харків: ХДАДМ, 2008. № 1. С. 245–248.
 12. Родионов, Д. В. Оформление Карлом Вальцем балета «Коппелия» в московском Большом театре в постановке Александра Горского (1905) // Кафедра. № 4. С. 34–38.
 13. Харузина, В. И. Примитивные формы драматического искусства // Этнография. 1928. № 1. С. 36–41.
 14. Хренов, Н. А. Место зрелищных искусств в художественной культуре // Театр и наука (современные направления в исследовании театра). М., 1990. 409 с.
 15. Шеповалов, В. М. Становление теории сценографии и её роль в науке о театре // Искусство и эстетическая культура : сб. науч. тр. СПб., 1992. С. 112–128.

~