

совместные научные, учебно-методические, культурные и социальные мероприятия, направленные на объединение всех членов общества; обеспечением академической добросовестности путем ее процедурного и институционального оформления и повышения информированности и осведомленности всех участников образовательного процесса.

Ключевые слова: культура качества образования, академическая добросовестность, корпоративная культура, ценности современного университета.

УДК 130.2:[7.035.7:7.045](4)

Т. К. Огнева, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
Ognevatk@ukr.net

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНОГРАФІЇ ХХ СТОЛІТТЯ

Здійснено аналіз умов і чинників розвитку мистецтва театру і сценографії як його складової протягом ХХ століття в Україні. Рівень сценографії в Україні 20–30-х років не лише відповідав еталонам світового мистецтва, а й вивершував його вартісні орієнтації, давав ключ для розуміння мистецьких пошуків і знахідок у світових масштабах. Українські сценографи, ґрунтуючись у власній творчості на новітніх естетичних програмах, пропонували самостійні художньо-образні рішення вистав. Серед сценографів-новаторів того часу відзначаємо спадок А. Петрицького, В. Меллера та О. Хвостенка-Хвостова. Затверджений за вказівкою комуністичної партії стиль "соцреалізм" вплинув на розвиток української культури: у театральному мистецтві, і зокрема сценографії, спостерігаємо поступовий відхід від художньо-образної організації сценічного простору в бік реалістичного візуального ряду, що позначав місце дії п'єси. Незважаючи на шалений ідеологічний тиск, деякі вистави у тодішній Україні можемо навести у приклад як такі, що мали художньо-образне сценографічне рішення. Чільне місце серед не менш обдарованих художників сцени посідає Данило Лідер. Поряд з його творчими досягненнями цінуємо внесок у розвиток українського мистецтва – створення власної школи і теоретично-практичні студії для українських сценографів. Художньо-образні рішення Д. Лідера вирізняються масштабністю зіставлень та глобальністю проблематики – відштовхуючись від драматургічних текстів, митець прагне віднайти художньо-образне рішення споконвічного і планетарного значення. Завдяки прагненню висловити своє бачення місця сценографії у мистецтві театру випускники театральної майстерні Данила Лідера фактично змінюють та візуалізують у власних проєктах нові принципи формування художньо-образного оформлення кону. На зламі 1980–1990-х років у культурі України відбуваються кардинальні зміни – країна отримує Незалежність і творчу свободу. Для виконання завдань візуалізації художньо-образної організації сценічного простору використовується принцип універсалізму, що передбачає використання розмаїття деталей, пластичних характеристик матеріалів, нових технічних можливостей для метафорично-символічного втілення ідеї вистави. Масштабне, монументальне пластичне втілення основної ідеї художника-сценографа співіснує із деталізованим оформленням кону або навіть із порожнім простором сцени. Цей період характерний взаємозбагаченням та духовним зростанням митців-сценографів, що формують художньо-образне оформлення сценічного простору та глядачів, здатних сприймати й перейматися метафорично-символічною сферою пластично-просторових координат вистави.

Ключові слова: сценографія, вистава, художній образ, український театр.

Постановка проблеми. Художньо-образна природа української сценографії характеризується принципом тягlostі та спадкоємності у творчості художників кону протягом ХХ століття. Еволюція сценографії в Україні є невіддільною від історичних подій. У 20–30-ті роки спостерігаємо небувале піднесення в українській культурі та, зокрема, у мистецтві оформлення сценічного простору. Українські сценографи демонструють новаторські, надзвичайно сміливі, складні конструктивно й насичені символами й метафорами художньо-образні рішення театральних вистав. Протягом існування Радянського союзу єдиним дозволеним стилем творчості був соціалістичний реалізм, що гальмувало розвиток українського театру та сценографії зокрема, та вже з 60-х років ХХ століття можемо наводити поодинокі приклади художньо-образних сценографічних рішень. З плином часу виникає школа Данила Лідера, і випускники його театральної майстерні створюють варіанти власного художньо-образного бачення сценічного оформлення. Незалежність, що її отримує Україна у 1991 році, відкриває для митців нові можливості виявлення індивідуальної духовно-інтелектуальної програми, чим користаються сценографи наприкінці ХХ століття.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед дослідників проблематики художньо-образних рішень в оформленні сценічного простору варто назвати вчених Т. Бачеліс, Д. Горбачова, Н. Корнієнко, А. Михайлову, М. Френкеля. Українську сценографію ХХ століття у монографіях та дисертаціях розглядали, крім вищезначених, Л. Боровська, А. Драк, В. Заболотна, Н. Єрмакова, Н. Канішина, О. Ковальчук, З. Кучеренко, О. Резнік, Н. Руденко-Краєвська, О. Роготченко, С. Триколенко, В. Фіалко.

Мета статті. Проаналізувати особливості української сценографії ХХ століття у контексті художньо-образного формування сценічного простору вистави.

Виклад основного матеріалу дослідження. Антропоцентрична система бачення доби Ренесансу, озброєна науковим світоглядом, запропонувала мистецький закон перспективи. Пряма перспектива передбачала зображення навколишнього світу максимально наближеним до такого, яким бачить його людське око. Живопис набуває тілесного об'єму, предмети композиційно розташовані відповідно – той, що знаходиться далі, має менший розмір за об'єкт ближчий. Як зазначає Т. Бачеліс: "Пряма перспектива була нерухомою та принципово суб'єктивною точкою зору" [2, с. 181]. Додамо, що рама, обов'язкова для станкової картини, виокремлювала волею маляра саме ту частину, що її він пропонував сприйняти глядачеві.

Такою ж замкненою, "перспективною" декорацією прагнули надати можливість театральному глядачеві зосередити сприйняття на логіці, рівновазі та чіткому ритмові тексту як за доби італійської придворної "вченої комедії", так і за часи французького класицизму. Умовне тло вистави було сформовано таким чином, щоби щодо акторської гри та сценічної дії залишатися нейтральним, вибудовуючи простір, у межах якого велася діалогічна та розвивалася сценічна дія.

Етьєн Суріо вважав, що протягом розвитку мистецтва театру відбувається змагання двох просторових систем у сценографії – куба та сфери. Перша подає світ драматургії цілісно, обираючи певний фрагмент, один з боків такого "куба" прибирають, відкриваючи глядачеві те, що є всередині, причому глядачі й куб містяться у

фронтальних взаємовідносинах. У сферичній же просторовій системі "знаходять її динамічний центр, її серце, місце, де подія висловлює себе максимально патетично [...] Простір відкритий та вільний [...] з'єднує акторів та глядачів [...] Декорації обмежуються тим, що є необхідним у певний момент акторові й що у цю мить має привернути увагу глядачів" [2, с. 203].

На відміну від ренесансного та класицистичного просторового рішення, театр Англії доби Шекспіра пропонував інші принципи. Обладнання такого театру не повторювало ані античні, ані багатоярусні ренесансні споруди, ані середньовічні містерії на майданах. Кін у тогочасному англійському театрі перетворювався на те чи інше місце дії не зміною декорацій, а уявою глядачів та акторів за допомогою написів, що позначали певні місця та об'єкти.

Як один з внутрішніх елементів формування художньої цілісності просторово-часових мистецтв, яким є театр, варто виокремити принцип повтору-повернення, не менш значущим є елемент декораційний. Ренесансний тип, так звана "сцена-скринька" й "позасценічна декорація", як вважає А. Михайлова, можуть бути прикладами невід'ємності сценографії у загальному художньому рішенні певної вистави. Як зазначав Й. Свобода, чеський сценограф, розмаїття можливостей художника-декоратора може оперувати і кінетичною декорацією. "Кінетична декорація [...] це динамічне середовище, спроможне змінюватися й висловлювати зміну стосунків, почуття, настрою [...] Вона має інтегруватися у інші засоби виразності вистави й брати участь у створенні сукупного результату, що сприймає глядач" [Цит. за: 21, с. 146].

Сценограф має працювати за мистецькими законами театру, де відбивається його амбівалентність – перетин часу й простору. "Оформлення вистави виконує інтерпретаційну функцію, що властива театру як мистецтву виконавчому. Перекладаючи словесний текст у реальне кольорово-пластичне середовище, воно дає об'єктивне буття у формах театру й водночас наповнює суб'єктивністю за законами виконання [...] Художник театру [...] творить наочну цілісність, яка змінюється, але стверджує у кожний момент вистави свою стабільність. Використовуючи різноманітні форми повторів-повернень, він нагадує глядачеві про висхідну точку розвитку, його початок, який включає і свій результат" [Цит. за: 21, с. 208]. Відповідно, у свідомості глядача формується низка вражень, причому наступні, пізніші, співвідносяться з попередніми, що їх було сприйнято.

Отже, цілісність художньо-образного рішення вистави неможлива без пластично-кольорового оформлення. "Якщо на сцені щось є тільки самим собою, якщо воно не є одночасно чимось іншим – воно не образне [...] Розгортання протилежностей, формування напруженого поля між ними, згортання їх у певну єдність, сповнену напруги, – такою є сутність мистецтва театру" [Цит. за: 21, с. 205].

Еволюція сценографії в Україні є невід'ємною від історичного перебігу подій. Роки революції та громадянської війни зруйнували звичні уявлення про театральне мистецтво й народили мистецтво нове. Європейські новації у царині театру виявлялися на теренах України уже на початку століття – у прагненнях символістів. Але революційні зрушення все-таки припадають на період 20–30-х років двадцятого століття. Саме тоді заявляє про себе "Молодий театр" під проводом Л. Курбаса, невдовзі трансформуючись у славнозвісний "Березіль", пожевляє й переймається новаторськими тенденціями театральне життя Харкова та інших українських міст.

У дусі модерністських рухів розвивалося художнє життя України, а сценографія йшла не просто паралельним курсом з європейськими та російськими здобутками, а частіше перевершувала їх. Як зазначає Н. Канішина: "Рівень сценографії не лише відповідав еталонам світового мистецтва, а й вивершував його вартісні орієнтації, давав ключ для розуміння мистецьких пошуків і знахідок у світових масштабах. Обдарування О. Екстер, В. Меллера, М. Андрієнка-Нечитайла, А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова виходило за межі звичної художньої однозначності у бік багатомірної лексики, яка синтезувала поняття руху, форми і стимулювала активність сприйняття. Українські сценографи були і зачинателями нових художніх рухів, і продовжувачами цих змін. У їхній особі маємо лідерів національного авангардизму, який не відмежовувався від загальноєвропейських мистецьких течій і напрямів, а активно прилучався до передових естетичних надбань" [13, с. 15].

До імен митців, що їх називає Н. Канішина, можна додати багатьох, що творчо інтерпретували новаторські сценографічні ідеї: Е. Штейнберг, І. Ільїн, В. Бобрицький, Б. Косарев, Г. Цапок, В. Єрмілов, М. Симашкевич, В. Шкляев, М. Драк та багато інших.

Українські митці та критики пильно стежили за новаторськими пошуками у Європі та США, літературні журнали та часописи 20–30-х років рясніли статтями про досягнення архітектури та мистецтва за кордоном. Прикладом можуть слугувати статті з "Нового мистецтва", "Нової генерації" та "Радянського театру", у яких йдеться про новини у формуванні приміщення театру та роль митця-сценографа у створенні вистави: у статті, поданій у номері 10 "Нової генерації", йдеться про ідею "симультанного" театру та її втілення у проєкті польських архітекторів для будівництва нового театру у Варшаві. Такі можливості формування внутрішнього простору театральної споруди цікавили не тільки польських, а й українських архітекторів. Скажімо, театр у Катеринославі (Дніпропетровську) за проєктом В. Штернберга або статті А. Петрицького про внутрішнє обладнання театру відповідали тодішнім новаторським тенденціям.

Стаття Г. Руді у журналі "Нове мистецтво" передає прагнення українських сценографів сформувати "нове обличчя" тодішньої театральної вистави, що полягати-ме у трьох типах – експресіоністичному, архітектурному та конструктивному.

Серед багатьох сценографів-новаторів, що працювали в українських театрах, ми хочемо виокремити творчий доробок А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова та В. Меллера як приклад художньо-образних рішень сценічного оформлення вистави.

Одним із видатних українських сценографів був Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов, чия творчість позначилася на розвитку театрального життя України початку ХХ століття.

Першою значною роботою О. В. Хвостенка-Хвостова була "Містерія-буфф" В. Маяковського, що її поставлено було у Героїчному театрі у Харкові 1921 року. Дослідник життя і творчості українського сценографа-новатора А. Драк зазначає: "За ремаркою автора місце дії "Містерії" – Всесвіт. Але сцена Героїчного театру була малою, технічні можливості – обмежені. Довелося використати частину залу для глядачів, бокові ложі. В центрі куполом підносились верхівка земної кулі, на якій виділялися дві назви: Москва і Харків. З обох боків на сцену спускалися східці. Фоном цієї конструкції були різнобарвні площини, які утворювали фантасмагоричну картину космосу – рух сяючих небесних тіл. В третій дії на сцені були одночасно зображені пекло, рай і земля обітована. Емоційно виразною була за-

віса вистави – різнокольорові абстрактні площини, в стрімкому ритмі спрямовані вгору, у безкрайність. Над завісою гасло: "Хто був ніщо – сьогодні все!" [9, с. 14].

Загальне пафосне звучання декорації сполучалося у виставі з яскраво сатиричними елементами. Таке переплетіння жанрів відповідало характеру п'єси, її образному строю, в якому органічно поєдналися елементи героїчного, епічного та сатиричного, й формувало художньо-образне сценічне рішення.

У тому ж театрі О. Хвостенко-Хвостов робив сценографію до вистав Л. Андреева "Цар-голод" і Ж. Ромена "Армія у місті". Вірогідно, рішення були неординарними, тому що критика зазначала залежність художника від декадентської драматургії та невідповідність завданням радянського мистецтва.

У декораційних роботах 20-х років сценограф застосовує різноманітні засоби оформлення кону – конструкцію, живопис, тканини, рухомий станок, транспарант, кінопроекцію, світло, фотомонтаж тощо. Треба відзначити, що майстер не зупинявся на певних, вже перевірених, прийомах сценічної виразності: кожна вистава мала властиве тільки їй рішення, що дозволяє нам стверджувати наявність художньо-образного бачення декоративного оформлення. Творча співпраця з режисером Б. Глаголіним дозволила О. Хвостенку-Хвостову продовжити пошуки авангардних форм у сценографії. Так, у постановці "Лілюлі" за п'єсою Р. Роллана "сценографія якнайповніше відповідала новій режисурі Глаголіна з її циркізацією сценічної дії, введенням елементів циркового реманенту" [37, с. 11].

Продовження співпраці з Б. Глаголіним над виставами "Хобо" й "Моб" продемонструвало можливості О. Хвостенка-Хвостова виявити себе й у конструктивізмі, де оформлення сцени, крім функціональності, мало й образне рішення, підсилюючи емоційний вплив на глядача. Важливе значення надавалося ритмові ліній, колористиці, введеному декоративних площин.

"У постановці опери Д. Россіні "Севільський цирульник" (Харків, 1926 р.) режисер Й. Лапицький прагнув відродити принципи італійської опери-буфф. Виходячи з режисерського рішення Хвостенко-Хвостов створює ефектне декоративне тло для веселої вистави в душі італійської комедії масок. На тлі чорного оксамиту він встановлював барвисті ігрові майданчики, балкони, обертові ширми та стилізовані меблі; і все це на очах у глядача рухалось, кружляло, утворюючи різні декоративні комбінації. Організуючою деталлю всієї компанії був великий віялоподібний тент, що здіймався над сценою. У фіналі таке ж іспанське віяло розгорталось з підлоги, утворюючи своєрідну завісу, а жива група дійових осіб, одягнених у гротескові костюми, з маленьких віял складала слова – "до побачення".

Як відзначала тогочасна критика, "режисер і художник спритним монтуванням утворюють сценічний ера-лаш [...] і в мертвих речах як би символізують психологічну заплутаність комедії, і кінець кінцем комізм, динаміка дії збільшуються, а трюки перетворюються в помічників виконавця" [9, с. 16].

"Опера Россіні, – писав інший рецензент, – яка в минулому так часто була жертвою рутини, тепер якось помолодшала, засяяла динамікою й запалала творчим вогнем. І постановник Лапицький, і художник Хвостов, виявивши велику винахідливість і тонку майстерність, зробили учасниками розгортання дії не тільки авторів, але й ...декорації. "Севільський цирульник" – оригінальний та сміливий задумом і міцний за втіленням спектакль" [9, с. 17].

У Київському театрі опери та балету О. Хвостенко-Хвостов здійснив кілька сценографічних постанов, найці-

кавішими з яких є опера Б. Лятошинського "Золотий обруч" (1931 р.) та балет Р. Глієра "Червоний мак" (1929 р.). Опера "Беркути" ("Золотий обруч") була вирішена митцем з використанням поворотного кола та конструкції, що, змінюючись, утворювала щораз інший рельєф місцевості. Балет "Червоний мак" було оформлено також в умовному, дещо конструктивістському дусі.

Отже, спадщина О. Хвостенка-Хвостова 20–30-х років свідчить про новаторські тенденції українського театрального мистецтва того часу та розмаїття художньо-образних прийомів національної сценографії.

Серед найталановитіших сценографів України початку ХХ століття виокремлюється постать Анатолія Галaktionовича Петрицького.

У статті Василя Хмурого "Анатоль Петрицький" подано огляд українського мистецтва живопису та сценографії початку ХХ століття. Торкаючись історії української сценографії, В. Хмурий пише, що у дореволюційному театрі використовували "найпровінційальнішого взірця куліси або падури з мальованим задником, писані в натуралістичній манері (екстер'єри), чи ті ж куліси, розписані т. зв. українським орнаментом (інтер'єри). Єдина сценічна функція такої декорації полягала в тім, щоб не треба було пояснювати, де саме точиться дія – на вулиці, чи в хаті, своєю суттю отой славнозвісний етнографізм (не побутовість), у яким наш театр (коли вірити тому-ж таки Антоновичеві) перевищував того часу навіть Майнінгенців" [36, с. 149].

Революційним зрушенням в українській сценографії вважає В. Хмурий працю А. Петрицького у "Молодому Театрі".

Для театру цей період творчості Петрицького знаменний тим, що, починаючи з нього, в український театр приходив художник, "не виконавець авторських ремарок і навіть не стилізатор під етнографію, чи етнографії під модернізм, а художник-співтворець режисера, органічно потрібний елемент спектакля. Його місія поки-що руїнича, деструктивна, як і самого театру, він ще не творить чогось по театральному нового, але він уже взяв курс, щоб створити початок тому розвиткові декоративного майстерства, що ним сьогодні наш театр може пишатися" [36, с. 150].

Марко Терещенко у спогадах про творчість Анатолія Петрицького зазначає, що під час роботи у "Молодому Театрі" художник виявився для трупи справжнім скарбом: мало хто з малярів мав таку вигадку, як він. Якщо у театрі не було матеріалу для декорацій, Петрицький жартома казав: "Дайте мені відро й мітлу, і я вам оформлю спектакль". Незабутньою для самовидців залишилося оформлення "Царя Едіпа" Софокла у виконанні сценографа.

"...З мішковини робилося все. За задумом художника вона перетворювалась на оксамит чи ще на якусь небачену тканину. Так Петрицький створив чудове оформлення спектаклю, яке було надзвичайно лаконічне, гостре за емоційним впливом на глядача. На маленькій сцені Петрицький скомпонував різнокольорові тканини і колони у такому співвідношенні, що усе оформлення вже своєю композицією вводило глядача в атмосферу софоклівської трагедії.

Особливо впадала в очі червоно-багряна завіса, від хору, – сцена благання народу. Ми, актори, любили це оформлення. При всій умовності воно розбухувало нашу творчу фантазію, викликало емоції, що відповідали художній правді сценічної дії..." [1, с. 25], – згадує Марко Терещенко.

Здатність А. Петрицького переводити побутові сцени у план образних узагальнень втілювалася і в інших виставах "Молодого Театру", наприклад "Затоп-

лений дзвін" Г. Гауптмана (постановка Г. Юри). У тих декораціях було співставлення двох світів – поетичного (з ельфами, фавнами та чарівною дівчиною Раутенделяйн) та побутово-міщанського, якому опирається головний герой п'єси.

Захоплення балетом у Анатолія Петрицького виявилось саме у Москві, де балетмейстери К. Голейзовський, А. Лукін, М. Мордкін експериментували у царині танцю. До переїзду у Москву художник співпрацював з М. Мордкіним у Києві, пізніше, у Москві, – з К. Голейзовським, створюючи шкідливі для "Ексцентричних танків". Д. Горбачов зазначає: "Те, що зробив художник за три роки перебування у Москві, можна назвати оновленням балетних стрій. Стрій стає органічною часткою злету... Звільняючи театр від дрібниць та беззмістовних деталей, Петрицький прагнув захопити основний ритм цієї епохи, сконцентрувати її стиль у короткій та активній формулі, виявити основний стрижень, що визначає її специфіку. Таке завдання вимагало не розірвати з традиціями, а контактувати з ними" [6, с. 37].

Плідна співпраця з московськими режисерами й балетмейстерами сформувала основні риси обдарування сценографа – сміливі рішення, стислість виразних засобів, асоціативність як невід'ємна частина декоративного оформлення. Зазначимо, що, переймаючись модним на той час новаторським рухом – конструктивізмом, – А. Петрицький не буде його сліпим adeptом, а виокремить певні тенденції, що їх буде синтезовано з неконструктивістськими.

Використання принципів конструктивізму було справою новаторською, і російські та українські художники й режисери активно взялися до цієї програми. На думку В. Хмурого, конструктивізм для театру був таким самим рушієм убик ускладненого світосприйняття митців, як для живопису кубізм, футуризм або супрематизм. "Перша заслуга Анатолія Петрицького, – не тільки перед нашим театром, а перед конструктивізмом, – що він усвідомив природу конструктивізму й зумів знайти свою методику для прищеплення його тим театрам, де йому випало пережити реформацію українського театру" [36, с. 153–154].

Конструктивізм у творчості А. Петрицького набуває певного колориту й барвистості, що вигідно вирізняє сценічні рішення художника. У виставі "Вій" 1924 року, створеній за Гоголем–Кропивницьким–Вишнею, А. Петрицький задіяв принципи компромісного конструктивізму – станки й пов'язаний з ними монтаж кольорових площ в барвах стрій надавали виставі емоційного наповнення. Художник з усіх трьох авторів драматургічного матеріалу взяв тон, найближчий до Гоголя, з відповідниками: романтика – барви, іронія – гротескна характеристика персонажів у формах стрій і гримі, композиція – принцип конструкції, запроваджений в основу оформлення. Виразно позначилось дбайливе ставлення художника до виконавців – конструкція ставила актора майже на авансцені, хоча і була в цілому побудована вшир та висоту і мінімально в глибину сцени.

Вистава "Вій" була поставлена Г. Юрою. Сюжет М. Гоголя було перероблено на тодішній час О. Вишнею, додано кілька інтермедій, пародійність стала основним стрижнем драматургічного матеріалу. Динаміку сюжету та швидку зміну епізодів мала підкреслити сценографія. А. Петрицький запропонував просте конструктивне рішення – прямокутний, на ширину сцени, каркас з двох ярусів, на якому монтувалися деталі оформлення. Шинок позначався вивіскою, що до неї було приторочено пляшку й чарку; над торговельною яткою висів транспарант "Риба". Все разом це позначало ринок.

"Оформлення було мобільним. Одне швидко змінювалося на інше, таке ж спрощене й виразне. Стіна хати, брама, тин – сцена "Хутір". Поміст для інтермедій створювався на сцені так же миттєво, як і зникав. Серед цих умовних зображень не видавався чужим кіноекран, що з'являвся на другому ярусі конструктивної установки. Іноді він слугував тлом для веселих інтермедій. А потрібний він був для демонстрації плівки з польотом відьми верхи на Хомі. Бурсак сідлав відьму з атеїстичним вигуком "Геть, геть ченців" й верхи на нечистій силі летів на Марс" [6, с. 56]. Марс поставав перед глядачами у вигляді смішних роботів, оточених емблемами, схожими на попереджувальні знаки; роботи, під коментарі Хоми Брута, висвітлювали прожектором то ту, то іншу частину глядацької зали.

Отже, як зазначає Д. Горбачов, у цьому сценографічному рішенні сценічний простір українського театру набуває висоти, збагачується сходами, пересувними станками; використовується і глядацька зала. Завдяючи неординарному оформленню вистави А. Петрицького формується художньо-образне сценографічне рішення, що дозволяє уповні розкрити багаторівневий драматургічний матеріал.

Значним внеском у формування художньо-образної стилістики А. Петрицького була його співпраця з оперними театрами України.

Оформлення опери "Князь Ігор", поставленої восени 1926 року в Одеській державній опері, було своєрідним іспитом для художника. Він обрав конструктивний принцип, використовуючи архітектурні форми князівської України та насичуючи барвами елементи декорацій та стрій.

Художньо-образне рішення вистави "Тарас Бульба" свідчило про майстерність сценографа – він використав протиставлення двох світоглядів: козацтва й польської шляхти. Підкреслена простота й легкість оформлення сцен у світлиці Тараса Бульби та серед дерев'яно-солоняних куренів Запоріжжя протиставлена важким, ускладненим конструкціям косяку та покоїв Марії.

У 1928 році режисер з Праги Луї Лабер ставив у Харківській держопері "Турандот" Пуччіні. Декоративне оформлення доручили А. Петрицькому, який використав рухливу конструкцію на радіусі кону, що складалася з кількох сотень частин. У другому акті опери принцеса сиділа у високо розташованому кріслі, а тлом були віяла, що розкривалися та складалися.

"Як чарівно підкреслено у цих мотивах чорний китайський лак, казкове золото Сходу й зловісний пурпур; стрій хору то зливалися з тлом чорних віял, то розквітали на ньому з невірогідною пишнотою" [6, с. 70]. А стрій було контрастно зроблено двома кольорами спереду та ззаду – чорний та червоний, наприклад; тому, коли фігура поверталася, колористика всієї мізансцени змінювалася миттєво. Також у сценічну установку було вмонтовано на ґратах велику кількість електросвітильників таким чином, що цей об'єкт міг функціонувати як ширма. Відбиваючі поверхні обабіч радіусу викликали неочікувані світло-колеристичні ефекти. Як підкреслює Д. Горбачов: "Російських конструктивістів називали "романтиками інженерії". Українському художникові більше личить ім'я "інженера романтики"" [6, с. 70].

У виставі "Турандот" були й гумористичні декоративні рішення – зокрема, принцеса ставила питання претендентам на шлюб, а поруч неї з'являлося табло з відповідною цифрою – 1, 2, 3, на кшталт учнівської олімпіади.

Отже, теоретичне підґрунтя було використане митцем уповні. В плані ще більшого заглиблення в конструктивні принципи стоять роботи Петрицького з

1926 року в Театрі ім. Франка – оформлення до п'єс "Пухкий пиріг" Б. Ромашова й "Мандат" М. Ермана. І це зайвий доказ того, що художник в кожному завданні виходив з передумов реальності його здійснення. У цьому разі конструктивності оформлення вимагав сам драматургічний матеріал – обидві комедії написані в новій драматургічній манері, і художник тут міг продемонструвати власне бачення художньо-образного оформлення вистави у відповідності до новаторського режисерського рішення Б. Глаголіна.

Художньо-образне рішення опери "Сорочинський ярмарок" Мусоргського, що її поставлено у Харківському оперному театрі, вражало. Коли злітала завеса, глядач бачив простір, заллятий білим, – ярмаркові ятки, біле полотно по радіусу. Дзеркало зобразило річку, у якій відбивався візок із героями опери; кожний персонаж виокремлювався певною колористичною гамою, що розкривала його характер. Кін повертався, демонструючи невибагливі макети шинку, хати, кузні – з дерева, що підкреслювало типовість матеріалу старої селянської України.

Таким чином, у творчості сценографа природно злилися конструктивізм та образотворчість, рух та новий живопис.

1926 року для Державної опери в Харкові Петрицький зробив оформлення балету "Корсар", позначене найхарактернішою для нього манерою поєднувати конструктивізм з декоративністю.

Тому митцеві здалося доцільним продемонструвати принцип конструктивності в оформленні "Корсара", в організації місця танку, в "обрамленні" середини сцени станками, драбинками й сюжетно-асоціативними атрибутами для композицій балетмейстера, в переділлі цієї площини тими чи тими сюжетно-асоціативними атрибутами, в асоціативності форми сценічної коробки при найзручнішому показі й підкресленні малюнку танцю. Художник дає рухомі декоративні полотна (море, хмари), а замість колони – тільки проєкцію її, щоб дати відповідний матеріал для глядацької фантазії.

Д. Горбачов підкреслює, що у балеті "Корсар" А. Петрицький використовує нетрадиційну просторову систему вистави та неповторну, притаманну тільки йому ритміку кольорових мас та простих геометричних фігур. Сценограф не драпірував коробку кону лаштунками та запонами, наполягаючи на тому, що театр – гра, видовище, а не "відбиток життя". Декорація балету "Корсар" складалася з площин різної форми та кольору, що їх було підчеплено до стелі кону, легкі сходи дозволяли танцівникам використовувати і другий ярус декорації.

Валентина Дуленко, видатна українська балерина, працювала у Харківському оперному театрі разом з Анатолієм Петрицьким. Ось як вона описує останню, 7-му картину балету: "...Безкрая морська далечинь, оповита нічною млою. Далеко в морі то підноситься на гребні хвиль, то поринає в прірву стихії самотній корабель. Потужні пориви шаленого вітру рвуть вітрила на зламаний махті. Яскраві промені світла – чи то місяця, що на мить з'являється з-за хмар, чи далекого маяка – виривають із сірої мли людей, що марно метушаться на палубі у пошуках порятунку. Вони гинуть, викинуті штормом за борт. А корабель продовжує плисти, гнаний вітром і хвилями, – самотній, беззахисний у бурхливому морі.

Вона була короткою, ця картина. Але з самого початку й до кінця вона йшла під бурхливі оплески глядачів. Ці аплодисменти неподільно належали художникові Петрицькому..." [1, с. 43].

Анатолію Петрицькому вдалося навіть конструктивізму надати різнобарв'я та емоційності, досконало синтезувати просторово-часові характеристики теат-

рального мистецтва, формуючи художньо-образне рішення вистави.

Творчий тандем Вадима Меллера із Лесем Курбасом дає приклад збігу у розумінні природи театрального мистецтва.

"Обов'язком художника, що дотримувався принципу "перетворення", було створення узагальненого пластично-зорового образу вистави" [18, с. 41]. У вирішенні вистави Е. Толлера "Газ" (1922 р.) Меллер створив багатоповерхову конструкцію, на майданчиках якої на різних рівнях одночасно могла паралельно розвиватися дія. "Одяг" сцени був відсутній, на задній кам'яній стіні великими літерами було написано назву вистави. В центрі майданчика – широкий, оббитий металом стовп, що нагадував уламок вентиляційної труби. Фрагмент речі давав натяк на звичні предмети, проте навіть введення речових елементів (кран, форми – на задньому плані) не конкретизувало місця дії, а було покликане лише символічно декларувати середовище.

Великі пандуси, що сходилися до центру, "злам" підлоги сцени мали передати напруженість дії, загостреність конфлікту. Експресію та динамізм вистави підкреслювали широкі промені світла від прожекторів. "Окремі епізоди відбувалися вгорі на станках та на нижньому планшеті сцени. Переміщення акторів з одного ярусу в інший здійснювалося з допомогою тросів, що спускали чи підіймали їх з башти на авансцену. Відверто театральні прийоми підсилювалися введенням кінематографічних епізодів. Але й сам екран, на який вони проєктувалися, правив за декорацію – у сцені відплиття пароплава асоціювався з вітрилом" [18, с. 46].

Неординарне художньо-образне рішення окремих епізодів пропонує Меллер у виставі "Мікадо" за А. Саліваном. Примхливі пагоди й імператорські палаці, що, як іграшкові будиночки, склалися з різнокольорових яскравих кубиків, хороводи легковагих ліхтарів – все створювало атмосферу жартівливої веселої гри. "Як і годиться в казці, на сцені відбувалися різні чудеса. Художник з простого епізоду відбуття Мікадо з рідних місць робив захоплююче видовище: поступово при зміні освітлення на очах глядача зменшувався в розмірі палац, ніби залишаючись далеко позаду від крокуючого мандрівника. Не вдаючись до етнографізму, Меллер створив умовні стилізовані японські й китайські костюми, що повністю відповідали жанрові вистави. Декоративне поєднання червоного з зеленим, синім і чорним, оздоблення з бронзи переконливо свідчили про живописний талант художника. Колір у нього відіграє роль збуджувача певного настрою, у цьому разі – іронічного ставлення до зображуваного" [18, с. 53].

Неперевршений приклад художньо-образного рішення вистави – "Диктатура" за п'єсою І. Микитенка у постановці Л. Курбаса. Наприклад, навіть сільські хатки набувають персоніфікації – коли на них, як на кийки, спираються у своїй бесіді куркулі, вони правлять за символ влади й одночасно нагадують собачі будки, перетворюючи їх власників на псів.

"Коли треба було передати, що чутки про наступні хлібозаготівлі схвилювали село, макети хаток "заметушилися" і "зібралися на нараду". Так було передано подію метафорично" [18, с. 56]. Ось що писав про сценографію В. Меллера до цієї вистави Кость Буревій: "Проблема театральності художника ще й досі не розв'язана. Художник в театрі або забуває актора або конкурує з режисером, а частіше дає важкі й мертві конструкції, що абсолютно не пасують до вічно живого театрального мистецтва. А Меллер... Меллер – ідеальний театральний художник: він сам грає й пособляє режисеру та акторам, його оформлення міцно пов'язане з режисерською

ідеєю, його конструкції пособляють акторові грати. Нам надзвичайно подобалося, що Крушельницький міг узяти Меллерову хатку на курячих ніжках і покласти собі в голову. Нічого театральнішого над це ми ніколи не бачили в театральних конструкціях!" [5, с. 548].

Л. Болобан, в свою чергу, відзначає доцільність сценографічного рішення вистави "Диктатура" у театрі "Березіль": "...Виявлялася потреба зробити надзвичайно рухливий кін. Рухливішої і складнішої системи різних трамплінів, що рухається по горизонтальній лінії та вертикальній, по-правді сказати, нам ще не довелося бачити. Але проте більшої упорядкованості й виконання вузького цілевого призначення також рідко довелося зустрічати. Все оформлення вистави, (художник Вадим Меллер), декоративні, речеві та світляні його елементи, підпорядковані одному завданню і самою послідовною зміною виконують рухливий малюнок п'єси, вони самі ніби з'єднують, як цементом, окремі цеглини – безліч дрібних сцен, з яких складається тепер вистава" [3, с. 52].

Як зазначає у своїй книзі "Розстріляне Відродження" Ю. Лаврінченко, триумват автор, режисера і художника створив незабутню виставу "Народний Малахій". "Це був стиль новий, український, самобутній, необароковий, з українськими національними традиціями і первнями, дистильованими крізь усі наймодерніші засоби, позначений активістичною єдністю чуттєвої стихії, спонтанності і найгострішого інтелектуалізму... Геніяльно зроблена перша дія, по-бароковому поєднуючи в цільній системі трагізм і комізм, лірику і гротеск, одвічність і розпад – одною чарівною явою розгорнула перед глядачем вікову містечково-хуторську Україну... Столиця соціалістичної республіки, оформлена конструктивістичними коробками і стінами канцелярії Раднаркому, божевільні, міської вулиці і борделю – ніби ріже страшним контрастом супроти українського соняшникового затишку першого акту" [19, с. 896], – пише Ю. Лаврінченко.

Про єдність задуму та цілісність його втілення згадає і Ю. Смолич у статті "Українські драматичні театри у сезоні 1927–1928 рр.". Змішення мистецьких планів – гротеск, експресивність, шарж, побутовізм – досягає напроцуд цілісного ефекту, конденсуючи у кожному з цих варіантів його найяскравіші риси. "Цілому спектаклю дано точність і "мелодійність" точності, якій може позаридити точність математичних вимірів і найталановитіша музична симфонія. Крім того, вистава і справді музична – це симфонія з руху, мови та інтонацій" [30, с. 156].

Неперевершено було представлено на сцені "Сон Малахія" – "Курбас і Меллер у кульмінації створили на сцені грандіозну "реформаторську машину", з різноманітних знарядь праці – плуга, рала, важелів, шестерень, тракторних коліс та вітрякових крил тощо. Туди почергово закладали сучасників Малахія, яких він планував "реформувати". Машина починала працювати, важелі, колеса й крила обертались, скреготали, з надр механізму ішли хмари диму й мари. Наспів "Милість мира" Дегтярьова змішувався з "Інтернаціоналом", жайворонки – з дзвонами. Машина перетворювала сучасників Малахія у "відібраний матеріал" для комунізму – вони вилітали з неї ангелоподібними істотами з рожевими крильцями й серцями на спинах і летіли [...] у вимріяну Малахієм "голубюю даль". [...] Насичена барвіста гама блакитних кіл з яскравожовтими центрами розбігалася по заднику (світлові ефекти), натомість виникали метелики, лінії, трикутники, фантастичні картини малахієвого "завтра". Злий гротеск малахіанської реформи людства [...] Курбас і Меллер подавали у сюрреалістичному ключі..." [17, с. 291].

Отже, творчість В. Меллера у 20–30-х роках двадцятого століття є прикладом художньо-образного сценічного оформлення вистави та максимально плідної інтерпретації європейських новаторських течій на ґрунті українського театального мистецтва.

Таким чином, можемо упевнено стверджувати, що сценографія українського театру 20–30-х років минулого століття була позначена максимальним прагненням митців створити цілісне рішення театральної вистави. Приклади неординарних знахідок у царині еволюції сценічного простору свідчать про необхідність мистецької, художньо-образної інтерпретації драматургічного матеріалу. Характерною рисою сценографії в Україні початку ХХ століття була безперервність традиції, національне забарвлення, яке органічно синтезувалося з екстратораторськими пошуками.

Всього через три роки виходить стаття Б. Сушицького "Нові завдання художника на театрі", яка відбиває зміни у пріоритетах для театру в цілому та для сценографії зокрема. Поступовий відхід від суцільного новаторства у бік реалістичного відтворення місця дії свідчить про перемогу ідеологічно вірного шляху для мистецтва театру – соціалістичного світобачення.

"...Коли художник пройнятий діалектично-матеріалістичним методом, тобто, коли його світогляд є світогляд пролетаріяту, то, показуючи своє ставлення до твору, він тим самим вже подає філософське тлумачення постави.

Робота художника, починаючи із шкідів і кінчаючи макетом, мусить переходити через виробничі наради, худполітради театрів, а перед тим, як реалізується на кону – мусить перейти обговорення всього театального колективу.

Ми вже маємо окремі спроби художників виявляти філософію постави. Одною з перших ластівок на цьому фронті була робота художника В. Меллера над "Диктатурою" (театр "Березіль").

Проте ця спроба була невдала. Режисер постави Л. Курбас схибив у виявленні основної ідеї п'єси, а разом із ним схибив і художник. Оформлення виявляло філософію, але філософію ворожу, непролетарську. Блискуче розв'язання завдання не цілком повно доходило до глядача. Це ще раз стверджує, що правдиве висвітлення ідеї на базі марксо-ленінського світогляду є основне завдання театального художника на сьогодні. На цю основну лінію треба скерувати роботу театральних майстрів. Хто піде з нами, а хто проти нас – покаже найближче майбутнє" [32, с. 10–11].

Зазначимо, що у 1931 році, коли було надруковано вищенаведену статтю, вже можна побачити тенденційність автора, у подальші ж роки радянської влади про об'єктивну мистецьку критику було надовго забуто.

Як зазначає О. Роготченко у розділі "Театр 1930–1950-х рр. очима художника і глядача" з монографії "Соціалістичний реалізм і тоталітаризм", залежність театру (а також і художників) від державної ідеології вплинула на творчий шлях багатьох митців. Продовжили працювати у сценографії вищезгадані А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов та В. Меллер.

О. Хвостенко-Хвостов основні сценографічні рішення здійснював у театрі опери і балету, а принцип формування художнього образу вистави змінився. Від конструктивних, рухливих декорацій він відмовляється на користь живописного принципу, збагаченого об'ємно-просторовими архітектурними та декоративними деталями. Вдалим сценографічним рішенням було оформлення вистави "Продана наречена" Б. Сметани (1937, Київ, режисер В. Мандій): "...Під час роботи над "Проданою нареченою" в Київському оперному театрі пос-

тановники були відряджені до Чехії, де художник зробив серію етюдів і замальовок у чеських селах, вивчав побут, народні костюми. Сценографу у декораціях вдалося передати легку комедійність, мажорний настрій твору Б. Сметани. Контури декорацій були легкі та кантиленні, співучі; були відсутні різкі кольорові контрасти, панували сонячні відтінки жовтих тонів. Етнографічна обґрунтованість, документальний, але не описовий історизм, глибоке проникнення в характер музики принесли цій роботі успіх" [27, с. 389].

З 1936 року А. Петрицький також зосередився на роботі сценографа у Київському театрі опери та балету, там було здійснено, як зазначає О. Роготченко, у 1937 р. одну з етапних робіт довоєнного періоду – оформлення опери М. Лисенка "Тарас Бульба" (реж. І. Ланицький). Художник у декораційне середовище ввів краєвиди-панорами: "Січ", "Київський Поділ", "Облога Дубно". Костюми та зброя козаків, жіночі костюми, побутові речі були створені на реальній історичній основі. "Зоровий образ вистави загалом мав емоційно піднесений характер, тон вистави був героїко-романтичного звучання" [27, с. 389].

Після закінчення Другої світової війни стан театрів був невтішний – від нестачі приміщень до неможливості знайти не тільки матеріали для постановки, а і продукти харчування, тому вистави у репертуарі українських театрів з'являлися далеко не високоякісні. "Саме в цей час театр став ареною великодержавної боротьби із "космополітизмом" і "націоналізмом", "низькопоклонством". Відгомін цієї каламутної хвилі можна було прочитати вже в кінці 1950-х рр., у добу хрущовської "відлиги", в академічному (українському!) виданні, затвердженому на найвищому рівні та редактованому М. Йосипенком і Ю. Костюком у стінах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського – "Український драматичний театр. Т. II. Радянський період" (К., 1959), де всі події театрального життя розглядаються під кутом зору постановки ЦК КПУ "Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР" від 1946 р." [27, с. 415].

В. Меллер після закінчення Другої світової війни повернувся у Київ, як і А. Петрицький та О. Хвостенко-Хвостов, але його творчий доробок післявоєнного періоду належить драматичному театрові, зокрема Театру ім. Івана Франка. На думку О. Роготченка, сценографія вистави "Вишневі сад" А. Чехова, що її було здійснено у 1946 році, продемонструвала бажання В. Меллера відмовитися від традиційних прийомів оформлення цієї п'єси і скористатися засобами виразності живопису та книжкової графіки. "Подібно до функції бордюру на титульній сторінці книги або багетної декорованої рами сцену облямовувала по всьому периметру порталу драпіровка з канделябрами та запаленими свічками. Між глядачем і театральним середовищем утворювалася умовна межа. Подані тонко, поетично і адекватно до стилю твору прикмети та деталі епохи, коли руйнувалися "новими руськими" початку ХХ ст. старі дворянські гнізда, загострювали зоровий образ вистави, де у фіналі чути стук сокири, що рубає стовбури старого вишневого саду" [27, с. 416].

У 1959 р. відбулася постановка "Короля Ліра" в Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка, режисер В. Оглоблін, сценографія В. Меллера. Як зазначає О. Роготченко, художник майстерно поєднав елементи умовно-конструктивного вирішення із живописно-об'ємним принципом побудови зорового образу. "В сценічному середовищі були сміливо застосовані контрастні монтажні стики, де масивні стіни замку зіставлені з ланцюговими мостами, фактур-

но обіграними дерев'яними переходами, звіриними шкурами навколо трону. Емблема лапи на червоному тлі – королівський герб – була однією із образних лейтмотивів вистави. Художник і режисер винесли цю емблему і в прем'єрну афішу "Короля Ліра". Синтез умовного і конкретного допомагав досягти більш гострої характеристики місця дії" [27, с. 416]. Отже, спадщина В. Меллера, А. Петрицького та О. Хвостенко-Хвостова напередодні та після Другої світової війни не вирізняється новаторськими, неординарними сценічними рішеннями, що пояснюється об'єктивними причинами.

Перемога у Другій світовій війні позбавила Радянський союз від нацистської навали, але репресії та винищення інтелігенції тривали. Як зазначає В. Заболотна: "Інтелектуалів винищували вже не стільки розстрілами і каторгою, скільки закриттям цілих наукових напрямів, культивуванням псевдонауки, "моральним гвалтуванням", залякуванням, приниженням, зняттям з роботи, виключенням з інститутів, проробками на відкритих і закритих партзборах, доведенням до самогубств та інфарктів" [11, с. 538]. Підвалини єдиного дозволеного на теренах Радянського союзу стилю – соцреалізму – довгий час впливали на естетичні засади творчості у всіх галузях мистецтва. Не було виключенням і мистецтво театральне – регламентований, ідеологічно витриманий репертуар, єдина дозволена теорія, що її застосовували на практиці усі без виключення театральні колективи – теорія Станіславського, звісно, і сценографічні рішення були радше ілюстративними, аніж художньо-образними. Як зазначає В. Заболотна: "З відстані в півстоліття здається, що вся керуюча політика партії та Міністерства культури середини ХХ ст. була спрямована на те, щоб гасити яскраві таланти, тримати український театр на короткому ретязі, не давати йому посправжньому розвиватися вглиб і вище, не допускати "випередження" ним російського театру. Видатним акторам не давали грати великі ролі, не дозволялося виставляти трагедії і психологічно тонкі драми, обмежувалася вибір зарубіжної драматургії, зменшувалася кількість українських театрів (закривалися театри пересувні і районні), митці залякувалися "космополітизмом" і "буржуазним націоналізмом", їм ставили на карб співробітництво з Курбасом, роботу під час окупації, з критичних статей робилися оргвисновки щодо практиків театру, за природою вразливі митці зіштовхувалися лобами – руйнівні закулісні інтриги часто провокувалися керівними органами" [11, с. 548].

Попри всі заборони та залякування, можна навести приклади непереборної мужності українських молодих митців. Ось що пише у монографії "Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії" О. Ковальчук: "Наприкінці 1950-х рр. фактично студентами М. Крушельницького у Києві було засновано Клуб Творчої Молоді. Все почалося зі зборів представників театральних інститутів та учнів консерваторії: всі мали бажання поновити різдвяні й новорічні звичаї, вертепні вистави та щедрування. Початок вдався, виникло зацікавлення і бажання продовжувати, об'єднувати однодумців, до Клубу потягнулася молодь, і не тільки гуманітарних спеціальностей (літератори, режисери-актори, музиканти, художники, етнографи-фольклористи). Велика група художників прийшла із Аллою Горською" [15, с. 84].

Надзвичайний за значущістю внесок у розвиток української культури зробив Лесь Танюк. Саме його творчий та науковий доробок, спогоди, щоденники є невичерпним джерелом для сучасної української культурології. В. Заболотна відзначає, що "...Танюк починав в КТМ роботу над п'єсою М. Куліша "Отак загинув Гуска". Та не сталося. Поїхав з тим задумом до Львова, тала-

новита художниця Алла Горська зробила виразні, образні декорації в стилі Вадима Меллера, що працював з Курбасом. Вистава за участю колишнього курбасівця Даміана Козачковського та видатних актрис Лесі Кривицької і Надії Доценко була на випуску, генеральні репетиції дивилось львівське студентство, і раптом її закрили навіть без офіційного перегляду. Клуб Творчої Молоді врешті-решт ліквідували, до чого активно доклали руки секретар ЦК КПУ Андрій Скаба із заступником Юрієм Кондуфором, з мистецького "генералітету" художник Олександр Лопухов та артистка Наталя Ужвій, яка вбачала в діяльності театру при клубі загрозу авторитету театру ім. І. Франка, що котився у творчу кризу. Молодих поетів, художників і публіцистів, членів клубу, кого налякано, кого заарештовано. Художницю Аллу Горську, яка була, по суті, душею КТМ, в кінці 1970 р. вбито" [11, с. 556].

Незважаючи на шалений ідеологічний тиск, деякі вистави у тодішній Україні можемо навести у приклад як такі, що мали художньо-образне сценографічне рішення. Важливу роль у формуванні інших, неілюстративних або суто декораційних, елементів сценічного оформлення відіграла можливість спілкування молодих художників, чий шлях нерозривно буде пов'язано із мистецтвом театру, із Майстрами українського авангарду. "Духовний міст, перекинутий митцями з 1960-х у революційні 1920-ті над прірвою театральньо-бутафорського реалізму 1940-х – 1950-х, повернув до життя цілі пласти "розстріляної" і "загратованої" культури, що являла собою органічний сплав європейського мистецтва і національної традиції. Це й стало визначальним фактором формування творчих індивідуальностей цілої плеяди самобутніх українських сценографів, які так яскраво заявили про себе у 1970–1980-ті" [4, с. 28].

Так, у 1957 році Київський театр ім. Франка бере до постановки п'єсу "Кров'ю серця" за повістю О. Бойченка "Молодість". Інсценізацію було зроблено молодими режисерами П. Пасекою та М. Кабачок, які запросили до співпраці такого ж молодого сценографа Д. Боровського. На думку О. Ковальчук, "запропонована ним метафора – образ українського села – складалася з плетених тинів (горизонталь) і колодязного лелеки (вертикаль), розташованих на обертовому колі. Під час дії "село крутилося, між тинами, немов по дво-рах, бігали люди" [...] Пластичне рішення вистави не обмежувалось введенням ритмічних тем. Молодий художник грав сміливо і з азартом. У одній із дії він відтворить на сценічному майданчику сірий простір залізничного депо, накладаючи на нього скляно-світлову решітку вікна, на півколо підлоги поставить паровоз. Розташований під невеликим кутом, цей діагонально-висхідний нахил включав до дії асоціативний ряд. У фіналі художник матеріалізував тюлеву фату, про яку мріяла героїня. Сцену вкривало 30 метрів легкої білосніжної тканини "від землі до неба" [...] Вбита бандитською кулею наречена падала, тягнучи за собою вертикаль сліпучої білизни, що сягала аж колосників. Метри тканини злітали униз і ховали її. Це було пронизливо, набуваючи звучання справжньої високої трагедії" [15, с. 83]. О. Коваленко стверджує, що це художньо-образне рішення Д. Боровського викликало активний спротив М. Крушельницького, який наполягав на традиційній для тодішньої української сценографії квітучій яблуневій гілці.

Така позиція М. Крушельницького дивує – саме він фактично став ініціатором створення Клубу Творчої Молоді у Києві, співпрацював із Лесем Курбасом. "Ні-якої окремої школи Крушельницького не існує, – пояснював режисер своїм студентам у Київському театра-

льному інституті, – є розстріляна школа Леся Курбаса, а ми всі його учні, кожен в силу своїх можливостей, намагаємось її продовжити чи інтерпретувати. Це суто національна школа українського сценічного мистецтва, від знання перших вертепних вистав та народних ігрищ – через спонтанні досягнення й практичні втілення корифеїв українського театру – до цілісної системи, яка розуміє театр як школу образного перетворення дійсності, як повернення українського мистецтва до лона світових культур – через осягнення знищених певними умовами резервів. Це школа протистояння тій уніфікації, яка панувала й панує в радянському театрі" [15, с. 84]. Ці слова М. Крушельницький промовляв до студентів, але як тодішній керівник Театру ім. І. Франка він мав триматися загальноновизначеного соцреалістичного стилю у всіх мистецьких проявах, і, звісно – у сценічному оформленні кону.

Такий приклад свідчить про надскладну і несприятливу атмосферу для новаторських художніх рішень в українській сценографії того часу. Зазначимо, що подальші сценографічні пошуки Д. Боровського сприятимуть поступовому розвитку художньо-образних рішень вистав на кону українського театру.

Характеристику традиційно-дозволеного оформлення вистави наводить В. Заболотна, цитуючи уривок із статті Є. Старинкевич, надрукованої у 1958 році. У статті йдеться про постановку п'єси М. Зарудного "Веселка", що її було узятю до репертуару у 1958 році Театром ім. Івана Франка у Києві (сценографія Д. Боровського) та театром у Вінниці (сценографія К. Вітавського): "...Чи можна в цьому аляповатому заднику з ядуcho-зеленими деревами і небесно-блакитною річкою, в цих важезних муляжах, що обтяжують гілля яблунь, в цій пересолоджені-місячній ночі (сцена пісень і танців у саду) – бачити реалізм і характер українського пейзажа? Думається, що театр у даному випадку спрощено зрозумів своє завдання, не виявив достатнього смаку і почуття міри. Наскільки більш виразна обстановка обійстя Косяка в театрі ім. Франка: хирляве безлисте дерево стирчить тут, засвідчуючи ту тюремну атмосферу, котра панує за височенними стінами. Так же пропадає тут і всяка жива душа, якщо вчасно не вирветься зірки" [11, с. 559].

Особливе місце серед художників сцени, чий творчий доробок рясніє художньо-образними рішеннями вистав, належить Миру Кипріяну. Як стверджує О. Шпакович, якій вдалося скористатися особистим архівом митця, "чорний екран сцени, який художник першим почав застосовувати в повоєнній українській сценографії, був наповнений різними за тональністю вертикальними прямокутними площинами задника та куліс, які динамічно переформовували простір під час дії вистави. Для глядача це був абсолютно новий досвід, який допомагав відірватись від реальності буття та зануритись у світ надреальний, філософський" [38, с. 236]. М. Кипріян практично одразу у власному баченні декоративного оформлення кону сформував принцип "лаконічної" сценографії, відмовившись від важких штучних архітектурних елементів та розписаних живописних полотен.

Філософська п'єса на космічну тематику О. Левади "Фауст і смерть" була взята до репертуару Львівського державного ордена Трудового Червоного Прапора українського драматичного театру ім. М. Заньковецької у 1960 році. Режисер Б. Тягну та М. Кипріян продемонстрували глядачеві фантастичний вимір театральної вистави. Сценічне рішення художника можемо сміливо звати художньо-образним, а принцип функціонування сценічного оформлення – "дієвою" декорацією. "Худож-

ник використав мотив спіралі для конструктивної побудови сценографії, й цей вираз її пластичного рішення завихрює простір за вертикаллю вгору, стає траєкторією польоту міжзоряного корабля, орбітою з безмежності людських можливостей" [38, с. 237]. Треба зазначити, що костюм робота Механтропа – одного з персонажів п'єси, був схожий на скафандр, у якому пізніше Ю. Гагарін полетить у космос. Нових декоративних прийомів вистачало – ось що згадує сам Мирон Кипріян: "Коли ми приїхали на декаду українського мистецтва до Москви, там усі були приголомшені. Адже у виставі було залучено нечувані на тоді речі: я вигадав таку собі кібернетичну машину з величезним екраном, на якому проєктувалася смерть Ярослава – як він гинув" [38, с. 237].

У Києві М. Кипріян співпрацював із режисером О. Барсеганом, продовжуючи спільну творчу роботу, розпочату у Львові. Разом вони працюють у київському ТЮГу і у 1964 році демонструють київській публіці "Молоду гвардію" А. Фадєєва, сценографія якої вирізнялася єдиним художньо-образним монументальним рішенням. Саме у ТЮГу вперше у Києві було взято до репертуару "Ромео та Джульєтта" Шекспіра у 1965 році. Як вважає О. Шпакович, художник ніби відмовляється від власної "сольної партії" та звільняє сцену для режисера й акторів, але у моменти найвищих емоційних зльотів його присутність стає помітною. Так, наприклад, в епізоді смерті Меркуціо, одночасно з його пронизливим передсмертним криком, велика червона тканина падає з колосників і, огортаючи смертельно поранене тіло, починає наче стискати та душити його. Таке загальне мінімалістичне рішення оформлення кону свідчить про художньо-образну природу бачення сценографом самої сутності трагедії кохання Ромео та Джульєтти – простору і чистоти почуття [38, с. 239].

На наш погляд, львівські театри 60-х років могли похвалитися багатшим репертуаром у порівнянні із театрами центру України. Зокрема, у 1967 році Сергій Данченко та Мирон Кипріян беруться за постановку "Маклени Граси" М. Куліша. "Робота М. Кипріяна в "Маклені Грасі" заслуговує найвищої оцінки. Конструктивно оформлення вирішено таким чином, що дія на сцені розвивається не паралельно, а як би одночасно – нагорі і в підвалі. Теми "верху" і "низу", "панів" і "злиднів" переплітаються, як в складному музичному творі. Тому з першої ж сцени спектакль починає звучати поліфонічно та об'ємно" [38, с. 241].

На думку О. Шпакович, у виставі було чимало естетичних новацій, які на той час були відкриттями для української сцени: строї акторів не відповідали сюжету, були суголосними тогочасній моді 60-х років – такий прийом М. Кипріян застосовував і в інших виставах. "Велике дерево, що проростає з лівої частини планшету сцени, балкончик, на якому повинна з'являтися Анеля, висить у повітрі на ланцюгах, а посередині сцени конструкція-розріз триповерхового будинку – вибудованого завихореною по вертикалі спіраллю. Кручені сходи, що тягнуться через усю споруду, нагадували залізне павутиння. Герої вистави опинялися у цьому лабіринті немов за ґратами" [38, с. 241]. На відміну від багатьох сценографів, що працювали у львівських театрах у дусі традиційного соцреалістичного ілюстративно-декоративного стилю, М. Кипріян якщо і вводив побутові елементи в оформлення сцени, то це було ретельно вписано у єдину концепцію загального художньо-образного сценографічного рішення.

Отже, підкреслимо, що українська сценографія у 50-х – 60-х роках загалом відповідала засадничим принципам стилю соцреалізм, тобто оформлення кону було або перевантажено побутовими предметами та

умеблюванням, або намальовані сільські вулиці, річки, типові краєвиди, гілки квітучої яблуні мали описовий характер. Декорація функціонально тільки ілюструвала та фіксувала місце дії. Шаблонними прийомами користувалися більшість художників сцени, але траплялися і художньо-образні сценографічні рішення, що вибивалися із загальної звичної практики.

Як зазначає В. Фіалко, у наступний період – 70–80-ті роки – процес становлення сценографії у масштабах українського театрального мистецтва ґрунтувався на схожих із попереднім часом стандартах. "Творчу поживу для художніх пошуків в останню чергу продукувала сучасна драматургія. Найкращі твори закордонних, у тому числі і російських, авторів аж до середини 1980-х лише іноді пробивалися на сцену театрів України. Натомість п'єси О. Коломійця, М. Зарудного та твори літераторів "другого ешелону" – І. Рачади, О. Левади, В. Канівця, В. Фольварочного, Ю. Бедзика, Ю. Мокрієва та ін. – буквально заповнили театральні підмостки. Що, в свою чергу, унеможлиблювало розвиток будь-яких сучасних естетичних систем" [34, с. 608].

Важливо, що репертуар українських театрів суворо регламентувався, обов'язковими були вистави до найважливіших у Радянському союзі дат – річниці Жовтневої революції, перемоги у Великій Вітчизняній війні тощо. Тому вистави, сповнені героїкою, звитягами під час історичних подій, мали почесне місце у репертуарі кожного театру в Україні. "Проте, особливе місце в цьому переліку посідала драматургія, що продовжувала традиційну для української сцени романтичну лінію [...] Сформувався певний ідейно-естетичний канон сценічного втілення героїчного, епіко-романтичного спектаклю. Критично переосмислювалися його окремі складові, основні ж параметри залишалися незмінними, забезпечуючи створення сценічних міфологем, що інтерпретувалися як "багатоспекторне і багаторівневе уявлення про світ і людину". Проте, слід відзначити, що наприкінці 1950-х рр. та у першій половині 1960-х рр. саме робота над епіко-романтичними виставами давала змогу шукати образи поза побутовим сценічним мисленням. Умовно-символічні форми сценічної лексики часто були єдиною альтернативою натуралістично-побутовим структурам" [34, с. 608–609].

З плином часу змінюються основні критерії у вирішенні сценічного оформлення – замість нагромадження предметного світу і побутовізму з описовістю з'являється стриманість, натяки на конструктивні декорації, увага до художніх деталей. "Поза тим, вже у середині 1960-х рр. стало очевидним, що з театру до театру, з вистави у виставу переходять нетипичні конструкції, напівгоризонти і екрани, на які проєктувалися різні сюжети; все частіше почали лунати застороги, що в бажанні "сконструювати так званий новий сучасний стиль ховається небезпека підміни одних театральних естетичних нормативів іншими, старих канонів – новими". Десятиліття потому застарілі естетичні канони продовжували панувати на сцені" [34, с. 610]. За свідченням В. Фіалка, художньо-образне рішення тої чи іншої вистави ґрунтувалося на "єдиній метафоричній установці", тобто акцентували в оформленні вистави певну центральну деталь. Додамо, що частіше ця деталь все ж таки була ілюстративною – за власною функцією, і розвитку протягом вистави таке сценічне оформлення не набувало.

Варто навести приклад типового сценічного оформлення, що його подає В. Фіалко: "Красномовний приклад – епізод з "Думи про тебе", коли у бою з фашистами поранений один з героїв п'єси М. Стельмаха: "Пластичний етюд, насичений гострим драматизмом, йде на музиці, – пише дослідник В. Гайдабура про творчість В. Грипича –

...У хвилину перемоги над безпорадністю тіла, коли Богдан – Кропивницький вперше стає на широко розставлені ноги, на екрані, що знаходиться за спиною виконавців (улюблена деталь вистав В. Грипича), вимальовується – немов це образ матері сливає в пам'яті солдата – жінка з рушником на витягнутих руках... Уособлення благословення Батьківщини... Через певний час Ярина поособливному висвітлюється цим самим ритуальним жестом. Турботливо і величаво вона накриває рушником короваї хліба, випечені для партизанів. Це вузлові точки вистави. В них сконцентрована її поетична енергія, ідейний пафос". Така "сконденсована поетична енергія" стане не лише "візитною карткою" режисури В. Грипича, але й основою так званого "поетичного стилю" цілому ряду постановок" [34, с. 612].

Отже, помітні зрушення вбік художньо-образних сценічних рішень спостерігаються протягом 70-х років в українському театральному мистецтві, і, безперечно, чільне місце серед не менш обдарованих художників сцени посідає Данило Лідер. Поруч з його творчими досягненнями цінуємо внесок в розвиток українського мистецтва – створення власної школи і теоретично-мистецтвостудії для українських сценографів.

Поява митця у Києві припадає на початок 60-х років, невдовзі його запрошують у Театр імені Івана Франка головним художником. Першою виставою в оформленні Д. Лідера стала п'єса О. Корнійчука "Сторінка щоденника", що її у 1965 році узяв до постановки С. Лизогуб. Сценографічне рішення, запропоноване художником, вражало незвичністю – дія відбувалася на природі, біля Дніпра – тож, Д. Лідер створив на кону безмежно далечинь піщаних кіс, серед яких було розташовано баржу, човни та стовп високовольтної електропередачі. Сам автор сценічного рішення пізніше пояснював, що саме спонукало його віднайти такий образ вистави. "...Я вирішив Дніпро у тому вигляді, в якому він вже тоді був. ...Я не побоюся сказати цього слова, – трагічно знищили Дніпро каскадами електростанцій. І для мене це було трагічне явище; проїхав Дніпром до Херсона, повернувся назад, і з того часу я біля Дніпра майже не буваю... І в мене з'явився привід зобразити Дніпро правдиво, таким, яким він був: безбережжя, десь кілометрів за 20 берег. Вода і коси. Але коси не живі, а мертві коси. Геометричні. Зелені – ніякої! Є лише вивернуті пні. А в центрі стоїть оця наша улюблена електропередача, високовольтна. Стовпи із дротами, що вдерлися до глядацької зали. Мені цього вторгнення не дозволили. Дроти повинні були тягнутися через зал на гальорку...", – розповідав Д. Лідер розмові з автором та режисером телепередачі "Гонка за Лідером" В. Маниловим [39, с. 46]. Тому художньо-образне рішення цієї вистави примушувало глядача не тільки слідувати за розвитком сюжету, а і підсвідомо перейматися безжальним втручанням людини у природне навколишнє середовище.

У п'єсі "Коли мертві оживають" Івана Рачади, малообдарованого драматурга (справжнє прізвище якого Зайцев, генерал-лейтенант інженерних військ), йдеться про війну, трагедії та звитяги страшних часів. У постановці О. Барсеяна 1968 року із сценографічним рішенням Д. Лідера слабенька драматургія набула певної цілісності – художньо-образна природа задуму сценографа підказала фактуру матеріалу для оформлення кону. Як зазначає О. Ковальчук, художник звертається до металу і формує сценічну скриню саме з металевих пластин, додаючи майстерно розроблену палітру освітлення.

Як стверджують українські театрознавці, які досліджують творчість Данила Лідера, його сценографія вирізнялася "дієвістю" та наявністю конфлікту. "Психофі-

зичний простір сцени, вважав Лідер, має бути насиченим художньою енергетикою, як навколишній світ фізичним єством. Так народилася його знаменита і в жодній засаді непозичена теорія конфліктності середовища сцени – осердя його методу визволення енергії протилежних значень. Прозріння Данила Лідера завжди сягали самої суті проблеми, що поставала з обставин драми, а тому ніколи не залежали від рівня п'єси, яка була вихідним плацдармом акту його мислення й пізнання. А вже тільки тому його світоглядне й естетичне тлумачення теми знаходило собі художню форму, "розкладаючись" на явища-антагоністи. Їхній непримиренний конфлікт – це важливо пам'ятати – здійснюється у свідомості глядача і ніде більше" [29, с. 9].

Отже, зазначимо, що художньо-образні рішення Д. Лідера вирізняються масштабністю зіставлень та глобальністю проблематики – відштовхуючись від драматургічних текстів, митець прагне віднайти художньо-образне рішення споконвічного і планетарного значення.

Нагадаємо, що період 60–70-х років для українського театального мистецтва був надзвичайно несприятливий для творчих пошуків. Як вважає В. Заболотна, "недолугою в більшості своїй сучасною драматургією живився і захлинявся тоді український театр. Скажімо, у 1965 р. з 350-ти випущених в Україні прем'єр 204 були п'єсами радянських драматургів. Рівня Рачади" [11, с. 565].

Відповідно, художньо-образні варіанти сценографічного втілення примітивних п'єс не віталися. Але таке ставлення у театральному колі та серед чиновників від культури не впливало на стійку позицію Д. Лідера у мистецтві. У бесіді із О. Клековкіним митець сказав: "Що таке сценографія? Сценографія – особистісна, дійова розвідка в навколишні проблеми буття, це вживання в проблемні категорії буття на рівні космосу та побуту одночасно. Це спосіб композиційного мислення, властивий розумній істоті. Спосіб освоєння та перебування світу. Там, де виникає монтажний ряд, де людина співвідноситься зі Всесвітом, там виникає і сценографія" [7, с. 27]. Тому рівень пропонуваного митцем варіантів сценічного оформлення далеко перевершував тогочасну українську драматургію і, на превеликий жаль, частогусто режисерські постановки.

У 1970 році відбулися прем'єри народної драми М. Зарудного "Вірність" одразу у кількох українських театрах, зокрема у Театрі ім. Івана Франка, режисер – В. Лизогуб, сценографія – Д. Лідера. Як вважає В. Фіалко: "Сценографія, запропонована Д. Лідером, безперечно, належить до явищ театального процесу. Як і цілий ряд інших його робіт, вона визначає перспективу не тільки сценографії, але й оновлення естетики театру в цілому. ...Максимально відкритий простір сцени. Могутні пласти землі, нагромаджені один над одним, утворювали величезну піраміду. Пошматованість, здібленість цих пластів і хиткість позбавлених реальної опори маленьких макетів хат, млинів, церков провокували відчуття неспокою, напружували сценічну атмосферу. Соціальні потрясіння, що зруйнували звичний спосіб життя, його традиційний уклад, позначилися і в душах, і в свідомості людей. У їхній психології були порушені базові мотивації і серед них – ставлення до землі. Заявивши в образі розірваної землі тему розмежування людей (соціально-епічний план), художник розробляє її на наступному – соціально-психологічному рівні" [34, с. 618]. Матеріалізація співставлення людини та землі відбувалася за допомогою гострих кілків, що їх було встромлено у пласти землі, функціонально вони протягом розвитку сюжету то провалювалися у землю, то загрозливо підносилися, а у кульмінаційній масовій

сцені бунту перетворилися на зброю боротьби. Отже, художньо-образна програма, запропонована художником, свідчила про підкреслений візуальний конфлікт – горизонтальні чорні напластування землі та білі вертикальні кілки. Такий варіант оформлення кону одразу підштовхував глядача до включення в атмосферу неспокою, ворожнечі між людьми різних верств села й спонукав на підсвідомому рівні занурюватися у вир подій, пропонуваніх у п'єсі.

Не менш яскравим прикладом втілення програми Д. Лідера ("Важливе не місце дії, а що відбувається в кожному акті драматургії. Навколо "що", а не "де", треба зосереджувати свою увагу" та "Сценографія починається з почуття конфлікту") буде робота над виставою О. Левади "Здрастуй, Прип'ять!" у 1974 році, режисура С. Сміяна. П'єсу, сюжет якої оповідає про звияги будівничих на Чорнобильській АЕС, Д. Лідер побачив як непримиренний конфлікт природи та урбанізованої людини – квітучий сад було перекрито для глядача металевими риштуваннями, конструкціями, і тільки час від часу за допомогою освітлення пробивалася природа – сад – крізь безжальний метал і дроти. Як писав сам митець про антагонізм образів – образ квітучого саду та образ будівництва – "образ – котрий виникає з того, що на сцені повнокровне і явне життя кожного образотворчого шару. Образ – що "спалахує" у зіткненнях цих пластів, що народжується і живе в моменти крайньої напруги кожного пласти, коли їхня взаємодія максимальна, загрожує вибухом. Металева риштування та квітучі яблуні існують одночасно; точніше, обидва ці образи – частина одного образу, котрий ніби коливається між двома своїми граничними іпостасями. І не тільки коливається, а живе – тому що в основі своїй виражає споконвічні протиріччя: природа і творіння людських рук, поезія і розрахунок..." [20, с. 195].

Та, мабуть, наймасштабнішим за глибиною задуму і втілення стало сценічне рішення Д. Лідера до постановки п'єси І. Кочерги "Ярослав Мудрий" у 1971 році, що її режисером був Б. Мешкіс. Як відзначає О. Ковальчук: "Дві стихії співіснують та трагічно протиставлені у сценічному просторі – фрескове середовище, яке обіймає увесь простір, та металева конструкція навпроти нього. Перше відтворює фрески Софії, але на відміну від свого історичного прототипу, з його врівноваженістю, красою та гармонією, тут все не на місці, все трохи зсунуто, зміщене, розкидане. Софіти у виставі будуть вихоплювати благословенний образ Оранти, стурбовані погляди святих, вказуючі персти... але багато що залишиться у дематеріалізованому стані, у стані народження, очікування. Фресковий хаос, невітлена, неусвідомлена гармонія, яка болісно народжувалася тоді, за часів Ярослава і продовжує народжуватися у сьогодні. Паралельно фресковому середовищу постають конструкції (будівельні, реставраційні, або за нагодою, площадки для вбивства). Вони унаочнюють ідею жорсткої металевої раціональності. Два образні мотиви існують в нерозривній єдності" [14, с. 43].

На думку багатьох дослідників спадщини Д. Лідера, таке сценічне рішення вистави "Ярослав Мудрий" започаткувало процес розвитку так званої "дієвої сценографії" та "великий стиль" в оформленні вистав. Художньо-образне рішення, запропоноване Д. Лідером, відкривало глядачеві нові обрії у можливостях сприймати унаочнене, матеріальне оформлення кону крізь призму глибинних сенсів та метафоричність, долучало до розмислів про вічні питання життя і смерті.

Прикро, але треба наголосити на неможливості адекватного режисерського та акторського втілення масштабних за задумом і завершених за майстерніс-

тю елементів сценічного оформлення Данила Лідера протягом його роботи у Театрі ім. Івана Франка у 70-х роках. У 1975 році він залишить місце головного художника театру й працюватиме як сценограф у інших містах України та Росії.

Створений у 1973 році макет для вистави В. Шекспіра "Макбет" не сприйняли у Театрі ім. Івана Франка, але через два роки режисер Хмельницького музично-драматичного театру ім. Петровського Валентина Булатова запропонувала Данилу Лідеру співпрацю. Це був творчий експеримент – єдине сценографічне рішення для двох вистав: "Кар'єра Артура Уї" Б. Брехта та "Макбет" В. Шекспіра. Ось як описує оформлення сцени "Кар'єри Артура Уї", прем'єра якої відбулася у 1975 році, М. Френкель: "Головне рішення – вулиця, перехрестя історії, ...зовні – парадна і урочиста... та за зовнішньою чистотою та глянцем ховаються трагедії та виразки несправедливої дійсності..." [35, с.33].

Металеві частини вулиці із каналізаційними люками ховають бандитів і злодіїв, при нагоді люки використовують як стільці, вони імітують стіл та миску, у сцені на цвинтарі – віко труни. З дірок висуюються голови з плечима, що їх підсвічують знизу блакитним світлом на тлі вертикально стоячих люків, створюється враження надгробків.

Для вистави "Макбет" (1977 рік) художник також використовує систему люків, залишаючи і перехрестя. "На кону, – продовжує Френкель, – якісь купини з ганчір'я, брудного, болотного кольору, ніби зіткані з трясини, мотузок... Купини оживають, перетворюючись на відьом, що злітають угору на власних довгих хвостах-спідницях" [35, с.34] Люк буде мискою, у якій Макбети змивають кров з рук, з нього ж з'явиться голова Банко-привида. Хвості-спідниці відьом то перетворюються на колони зали – коли вони сидять високо на гойдалці, то стають шатрами на полі битви. Фактура спідниці – залутана сітка. У неї потрапляє леді Макбет, цими ж спідницями відьми накривають труп Макбета, перетворюючи його на гнило-зелену брудну купину.

Отже, відзначимо, що Д. Лідером тоді було створено універсальну модель оформлення кону: художньо-образне рішення полягало конструктивно у подібних структурах та елементах і водночас підкреслювало в обох виставах самостійну головну ідею.

Наступні кілька років Данило Лідер буде керівником театральної майстерні Київського художнього інституту (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), де сформувалася "школа Лідера", але вимушена перерва у викладацькій діяльності тривала з 1980-го до 1990 років. Ось про що свідчить О. Ковальчук: "Художник намагався вводити в учбові плани нові підходи підготовки майбутніх сценографів, але нерідко зіткнувся із протидією чиновників навчального закладу. Їх не влаштували його творча розкріпаність, наявне бажання реформувати зашкарублість соціалістичних програм [...] система його позбулася. Д. Лідер не зупинявся, його творчий "штаб" було перенесено: протягом 1970-80-х років сценограф вів лабораторні заняття при Українському театральному товаристві (далі – УТТ). Дві лабораторії – художників і режисерів, сценограф об'єднав в єдину – Лабораторію художників і режисерів, тому що з самого початку планував (точніше, мріяв) сприяти заснуванню майбутніх творчих об'єднань, котрі, в ідеальному майбутньому, могли привести до створення справжніх творчих союзів" [15, с. 181].

Саме у ті роки прилучалися до творчої майстерні Д. Лідера його учні – майбутні талановиті сценографи, чий доробок буде розглянуто нижче у контексті художньо-образної системи сценічного оформлення. Серед

них – А. Александрович-Дочевський, Л. Безпальча, Н. Гомон, В. Карашевський, С. Каштелянчук, М. Левитська, С. Маслобойщиков, Т. Медвідь, І. Несміянов, І. Нірод, В. Риданих, Н. Рудюк, Л. Чернова та інші. Ольга Островерх вважає, що за структурою школа Лідера водночас нагадувала античну філософську школу, де за бесідами шукалися і знаходилися істини, та середньовічний ремісничий цех, у якому майстер з рук в руки передає підмайстрам робочі навички. Учнів Лідера вкрай важко звести у площині певної усталеної естетичної програми. "Проте коли йдеться про принципи аналізу, про здатність до перетворення та особливу метафоричність мислення, безперечно, йдеться про школу. Школу, в основу якої лягла методологія творчого, образного мислення [...] Лідер завжди твердив і наполягав на тому, що образне мислення треба тренувати – трансформувати реальність у творчій уяві, бачити сутність речей за їхньою зовнішньою оболонкою. Для розвитку цієї навички Лідер розробив та записав справжній образний тренаж. Він адресував його театральним художникам, хоча насправді це тренаж для будь-кого, для кого творче, перетворююче мислення є важливою компонентою діяльності. "Образність у мистецтві зароджується від співставлення двох несхожих понять або явищ, у результаті чого ми отримуємо "третє поняття про світ", що досі не існувало [...]. Згідно з Лідером, "верхній шар" роботи театрального (і будь-якого) художника зводиться до пошуку тих явищ, фактур, форм, наслідком зіткнення яких стане народження образу" [25, с. 64–65].

Завдяки завзяттю, прагненню висловити власне бачення місця сценографії у мистецтві театру випускники театральної майстерні Данила Лідера фактично змінюють та візуалізують у власних проєктах нові принципи формування художньо-образного оформлення кону. На думку О. Ковальчук, "покоління молоді, чий професіоналізм з самого початку був досить високим, органічно сприймало й підтримувало запропонований попередниками високий сценографічний рівень. Проте у створюванні своєрідних мистецьких програм молоді художники здатні були виявити справжній нігілізм, звертаючись, насамперед, до власного досвіду, інтелекту, інтуїції, пропонуючи, нерідко, оригінальні сценографічні ідеї" [23, с. 789].

Учитель згадував про процес навчання таке: "Я намагався не заважати розвитку їхніх індивідуальностей. Адже у мистецтві важлива лише індивідуальність... Критика завжди намагається підстроюватися під загальні тенденції – періоди, товариства, але я не беру цього до уваги – для мене є тільки особистість. Як особистість розвивається і сягає свого апогею, так виникає ще один вид мистецтва. Закінчується він із смертю особистості. Було таке мистецтво, і немає більше" [8, с. 19].

Варто розглянути значний внесок у розвиток української сценографії теоретика і практика Михайла Френкеля. У Київському театрі юного глядача з 1964 року з'являється режисер О. Барсеґян, театр стає місцем творчих пошуків молодих режисерів та сценографів. Михайло Френкель потрапляє на посаду головного художника за рекомендацією Д. Лідера. Варто зазначити, у ТЮГу молоді митці могли відчувати певну свободу – театр для малечі, контроль керівних органів був трохи слабшим, але все ж вистава "Маленький принц" (режисер В. Судьїн, сценографія М. Френкеля) відбулася тільки тричі, її було знято з репертуару, як свідчить В. Фіалко: "За надзвичайний песимізм, формалізм і модернізм" (1968 рік).

Прикладом художньо-образного рішення оформлення кону є вистава за повістю В. Тендрякова "Весняна Мадонна", що її режисером був В. Пацунов, а сцено-

графом – М. Френкель. Прагнучи передати почуття та внутрішні монологи головного героя – підлітка Дюшки, його мрії, закоханість, дорослішання й поетичну складову драматургічного матеріалу, було вирішено художником зтягнути скриню кону чорною тканиною, а на цьому тлі розташувати заготовлені для сплаву стоси зрізаних беріз. "Переміщуючись у просторі, вони утворюють стіни школи, квартири, вулиці містечка. Разом з тим, ажурна композиція з дерев'яних зрізів робить штабелі на диво легкими, невагомими і надає їм якихось загадкових обрисів. Розвиваючи заявлену лінію поетично перетвореного образу внутрішнього світу героя, з глибини сцени на крихітному острівці випливала береза в сріблястій павутині і золочена рама, а в ній – хлопчишко... В експозиції вистави відразу було зауважено наявність двох світів – сфери внутрішнього "я" героя і довкілля – та принцип контрасту, як принцип побудови вистави загалом" [34, с. 677].

Таке художньо-образне рішення дозволяло глядачеві зчитувати сценічне багатоголосся дій та потаємних думок персонажів, водночас сприймаючи акценти, що їх пропонували автори вистави.

Отже, наприкінці 70-х – на початку 80-х років плеяда молодих митців змінює естетичну програму в українській сценографії, що привело до тектонічних зрушень у майбутньому українського театру. Як вважає В. Фіалко, у період певної стабілізації та удосконалення знайденого художником стверджували новаторство як естетичну норму, змінювали функціонування та візуалізацію просторово-часових структур, шукали нові образні ресурси фактур предметно-речового світу й повертали значущість сценічного живопису. Приклади художньо-образних рішень оформлення кону, що їх ми розглянули, свідчать про стійку тенденцію до співавторства режисера та художника вистави. Художник апелює "до різних культурних просторів, наповнюючи образність вистави асоціативними зв'язками, використовуючи і стихію народних видовищ, і побутову відповідність психологічного театру. Сценографію вибудовували за законами мистецької логіки, інтуїції, образних прозрінь, і вона розкривала власну сутність лише процесуально, у ході вистави, взаємодіючи з актором-персонажем. Змінювалася не лише роль, а й сутність подання образу у виставі, значно ускладнювалася його внутрішня структура" [15, с. 696].

Молоді митці вважали за необхідне повернути оформленню сценічного простору роль у створенні художнього образу вистави, яку було відібрано протягом існування панівної ідеології та естетики соцреалізму. Поодинокі приклади умовної, дієвої, метафоричної декоративності, що ми розглядали у період 60–80-х років в українському мистецтві театру, знаходять масштабну підтримку серед нових художників сцени. "Художник у сучасному театрі – це творча індивідуальність із власним ставленням до світу і життя. Це – людина, яка любить колір, фактуру, вмєє перетворювати простір. Він володіє власним творчим потенціалом, художнім смаком... Він здатен до перетворювання – цього феномена сценічного мистецтва, коли в глибині власної творчої пам'яті він вишукує ті думки, почуття і образи, які потім починають домінувати в цій роботі і на основі яких він створює новий для нього, цілісний художній світ, який розкриває в образах ідею драматурга... Постійні зустрічі митця в роботі з новими темами, новими ідеями, соціальними верствами суспільства, звичаями, архітектурними стилями вимагають від нього глибокої освіти і внутрішньої культури" [16, с. 696].

Прикладами переосмислення учнями Д. Лідера ґрунтовних засад його творчого кредо: у мистецтві важли-

ва лише індивідуальність, – стають художньо-образні рішення оформлення сценічного простору, що демонструватиме кожний на власний кшталт.

Так, скажімо, надзвичайно оригінальним було художнє рішення Лариси Безпальчої для вистави Київського ТЮГу у 1981 році за Р. Кіплінгом "Кицька, що гуляла сама по собі". Сцена була оформлена за допомогою різнокольорових вовняних клубків: "Пасма різнобарвної вовни, клубки кольорових ниток ставали непрохідними джунглями, водночас створюючи атмосферу затишку і домашнього тепла. Ліс Л. Безпальчої, олюднений і водночас таємничий, заворожував глядачів, вабив їх у свої казкові нетрі. Кольорова гама костюмів персонажів гармонійно поєднувалася зі сценічним простором, вони здавалися продовженням ліан, гілок, коренів. Запропонований сценографічний образ сприяв усвідомленню основної ідеї – протистояння та єднання людини з "природою, дикого світу джунглів і домашнього світу людей" [33, с. 287].

Художньо-образні сценічні рішення Володимира Карашевського варті уваги – іще навчаючись на останньому курсі Художнього інституту у майстерні Д. Лідера, молодий художник сцени у 1978 році отримав пропозицію оформлення вистави, що її режисером був В. Малахов, за п'єсою С. Шальтяніса і Л. Яцинявічуса "Казка про Моніку" на кону театру ім. Лесі Українки. Як пише С. Сулименко, у сценічному рішенні художника домінував принцип використання – обігрування – одного предмета у різних варіаціях залежно від того, що відбувається на кону. Сам сценограф пояснював, що прагнув так званої "бездекораційності", тобто використовував звичайні предмети, те, що існує у кімнаті, на кухні, на вулиці, перетворюючи їх на різні за функцією деталі. Два стани – буденний та святковий – змінювали сценічне існування певного предмета. Конструктивно кін було оформлено за допомогою металевих рейок, що рухалися: "Ці універсальні, прикрашені гірляндами рейки перебувають у русі, відтворюючи той чи інший образ. У сцені вокзалу рейки "проїжджають" одна повз другу, немов поїзди; розгойдуючись, утворюють човен, на якому плывуть закохані..." [31, с. 23].

Також напрочуд мінімалістськи (за кількістю конструктивних деталей), але метафорично за глибинним змістом та асоціаціями формує простір кону В. Карашевський у виставі "Балада про веселих жайворонків" за Т. Ян у Львівському ТЮГу (режисер А. Куниця, 1984). "У виставі, – пише С. Сулименко, – художнього оформлення як такого, здавалося б, немає. До двох паралельних рейок підвішено великий чотирикутний шмат полотна. Є ще широка, на зразок великого корита, посудина з водою. І ще є дія. Полотно, яке певним чином постійно освітлюється, перебуває в русі, грає, живе... Ворухнулися рейки – перед нами багатостраждальне, понівечене, у воронках від вибухів мінне поле, по якому обережно рухаються сапери, адже їхня перша помилка – завжди остання. Полотно потрапило у воду – на ґрунті з'явилися холодні темні калюжі. У нього безліч функцій, бо воно, власне, об'єднує все алегорією..." [31, с. 25].

Художньо-образне рішення п'єси В. Розова "Вічно живі" сценограф Ірина Нірод пропонує глядачеві через конфліктне сполучення буденних речей та фактур. На думку В. Фіалка, вир війни спотворює усе довкола, вивертає звичні предмети, що оточують людину, з контексту природного існування. Саме цей образ – понівеченого людського побуту – уособлював зруйновані людські долі та надавав масштабності і трагізму.

"Еволюція творчих пошуків І. Нірод віддзеркалює одну з провідних тенденцій розвитку сценографії

80-х років – художники почали відходити від концептуальної метафоричності зорових структур. Як і раніше, опікуючись збагаченням асоціативного ряду вистави, вони перейшли "від глобальності сценічних концепцій до почуттєвої, "рукотворної", а не умоглядної відчуженості предметного світу, з розрідженої атмосфери гірських висот думки в інші, але по-своєму такі ж безмежні простори людської теплоти й одухотворених реальній побуту, від макрокосмосу вселенських ідей у мікркосмос людини". Добуваючи образну енергію зі сценічного життя предметно-речового світу спектаклю, І. Нірод водночас постійно та різноманітно використовувала увесь діапазон виражальних можливостей театрального живопису" [33, с. 283].

Художник сцени Ігор Несміянов створив сценографію до вистави "Настасія Філіпівна" (інсценізація В. Розова за твором Ф. Достоєвського) для Театру на Лівому березі у 1982 році. Художньо-образне рішення формувало для глядача простір, що змінює власне призначення: зала суду, помешкання Іволгіних тощо сконцентровано на прямокутному майданчику, де було встановлено поміст, що перетворюється на ешафот, та вигорджено дерев'яними баясинами місця підсудного, свідків, судді. Глядачі розташовувалися таким чином, як у залі суду розташовують свідків, й тільки асоціативний ряд перетворення простору примушував у власній уяві окреслювати місце, де відбувалася та чи інша сцена.

Вісімдесяті роки для української сценографії були часом пізнання і втілення, долученням до зарубіжних та вітчизняних видатних рішень оформлення кону. Як зазначає О. Ковальчук, протягом попереднього десятиліття зв'язки між людиною та світом сягають більш психологічних глибин, стають різноманітними. Тенденція залучати до постанов у театрі нову драматургію стає все виразнішою, але часто – густо головний герой перестає бути центром вистави, тоді образну енергію починає за нього випромінювати простір. Саме простір вбирає в себе глибокі філософські категорії, ставить складні запитання, апелює до різних культурних епох. Художники починають створювати дивовижні сценічні простори, які, на перший погляд, ідентичні тільки тому, що вони складаються не за законами логіки, а за законами драматургічних зв'язків.

Знамениті гасла "перебудови", "прискорення", "гласності" не могли не зачіпати театральне життя на теренах Радянського союзу і, відповідно, в Україні. Певне розквічення, подув свободи сприяє активним пошукам митців у всіх галузях творчості, практика постановок театральних вистав на невеличких сценах або навіть у фойє вивільняє задіяних у такому творі від надмірного пафосу та неприродно голосної інтонації. Такі вистави надавали можливість виявити власний потенціал молодим режисерам та сценографам. Саме з таких практик народжуються численні театри-студії. На думку Н. Єрмакової, "найвища точка розвитку студійного руху та народження нових мистецьких колективів припадає на середину 80-х років, коли у столиці в один сезон працювало більше 60 театрів, а згодом – постали і регулярні фестивалі театрів-студій. Можна сміливо твердити, що інтерес нових поколінь українських глядачів до окремих спектаклів саме тоді змінюється інтересом до театральності життя... Постійним виглядає стійке тяжіння до "карнавалізації" театральної практики, створення специфічних "резервацій", в яких до центру уваги публіки потрапляв сам театральний процес. Таку можливість закладання "території творчої свободи", що опосередковано відбивала громадський підйом на межі 1980-х – 1990-х рр., зреалізовували численні фестивалі, єднаючи митців і публіку, розви-

ваючи принципи театральності свята як вияву ідеї нової театральності" [23, с. 789].

Отже, на зламі 1980–1990-х років у культурі України відбуваються кардинальні зміни – країна отримує Незалежність і творчу свободу. Процес вивільнення мистецтва загалом і театрального зокрема зрушив та невпинно розвивався у бік позбавлення від диктату світоглядних принципів та естетичних систем, що визначали шляхи розвитку мистецтва попередніх років. Як зазначив О. Резнік: "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" [26, с. 97].

Візуалізація художньо-образного рішення вистави із використанням дієвих предметних елементів оформлення кону предствалена творчим доробком Тетяни Медвідь. На думку Н. Руденко-Краєвської, "особливе місце в її творчості посідали предметні, архітектурні та фактурні атрибути, які протягом дії вистави ставали візуальними дійовими особами" [28, с. 112].

Так, скажімо, у сценографічному рішенні п'єси "Гедда Габлер" Г. Ібсена, що її поставив у 1993 р. режисер І. Борис на кону Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка "Березіль", сцена у першій дії заллята світлом, що випромінює умеблювання, строї акторів та конструкція величезного каміну посередині композиції – усі атрибути сліпучо-білого кольору. Від каміну догори тягнулися переплетені білі мотузки, прикрашені білими квітами. З розвитком дії, коли стосунки героїв драми перестають бути безхмарними, "чорні коси химерного плетіння з'являлися угорі і, як струмочки всепрймаючого бруду, поволі, протягом усієї другої дії, заповнювали простір. У фіналі чорне плетиво мотузок з чорними квітами повністю накривало камінь, білі меблі та, ніби кубло змій, розповзалось по білому полову. Актори протягом дії змінювали костюми, спочатку на сірі, а у фіналі на чорні. Глядач розумів – зрада, хіть і брехня зруйнували подвір'я щастя" [28, с. 113].

Не менш виразним було сценічне художньо-образне рішення вистави "В лабіринті" за п'єсою В. Винниченка "Пригвождені", яку поставлено у 1996 році в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка "Березіль" режисером М. Яремківим. На думку Н. Руденко-Краєвської, пластична тема архітектурних елементів – колон – слугує сценографу за потреби зміни атмосфери вистави та посилення емоційного впливу на глядача. Так, у вищезгаданій постановці "у просторі сцени, на колі, яке оберталось, 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... кожна грань оформлено 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" [28, с. 114].

Творчість Андрія Александровича-Дочевського у 90-х роках дає приклади художньо-образних рішень вистав, як-от "Король Лір" В. Шекспіра, що її режисером був С. Данченко у 1997 році. Як згадує сценограф, "простір коробки був абсолютно відкритим з оголеною театральною машинерією. Добудовані технократичні деталі: галерея праворуч і ліворуч, тильна іржава сторона утворювали умовний пакагуз. Інтермедійною завісою служила мапа Євразії XIII століття в тому незвіданому вигляді, в якому її уявляли собі сучасники. Таким чином знищувалося відчуття часу – минуле та сучасне одночасно. Король Лір (Богдан Ступка) на початку вистави мечем розсікав мапу на шматки, кидаючи їх своїм дочкам, в які вони куталися як в одяг. За розірваною мапою з'являвся проржавілий пакагуз – королівство. У момент бурі іржава стіна розліталася в різні боки, оголюючи піщану пустелю. Безліч етюдів з піском: посилення голови короля, фонтани з піску, тощо, говорили про марність буття" [24]. Сама атмосфера вистави – трагігротеск, як сформулював письменник В. Мельниченко, – потребувала сучасного, як на ті роки, й водночас позачасового сценічного рішення.

Іще приклад активізації ролі візуально-дійового компонента сценічного оформлення знаходимо у сценографії А. Александровича-Дочевського до вистави "Каїна" Дж. Байрона, яку поставив у Львівському театрі "Воскресіння" режисер Я. Федоришин у 1993 році. "Велика металева ферма утворювала в плані величезний лабіринт. До ферми було причеплено мішковину і прядив'яні канати, пофарбовані в колір червоної глини. Ферма на підвісах то злітала вгору, перетворюючись в скелі, то зникала за порталом, показуючи глядачеві тільки кінці обірваної тканини, що нагадували сталактити печери царства тіней, то опускалася вниз, що створювало піднесення з жертвниками, або лягала на планшет сцени, стаючи лабіринтом, по якому Люцифер водив Каїна. Після вбивства Авеля Люцифер кидав в руки Каїна велику матерчату ляльку. Замість обличчя в ляльки була золота посмертна маска. Лялька ніби приростала до Каїна, стаючи вічною ношею. Контрастом до умовної фактури мішковини-глини було справжнє морське каміння" [24].

На думку В. Фіалка, у сценічному прочитанні режисера Станіслава Мойсеева і художника Сергія Маслобойщикова "Дон Жуана" Ж. Б. Мольєра (Київський молодий театр, 1997) саме витікання "пилу часів" – білого порошку зі старовинного гобелену-муру – створює змістовний і образний коментар подіям, що розгортатимуться на сцені. Як тільки герої вистави торкатимуться меморіального надгробку з ледь помітним написом "Дон Жуан", їхні одяг, волосся, обличчя, руки вкриватимуться білим шаром пилу. Виникатимуть різноманітні асоціації, однак жодна з них не буде пов'язана з життєстверджуючими сенсами людського буття. Від кожного дотику до гобелену-стіни повітря вистави ніби наповнюватиметься флюїдами змертвілих почуттів, слів, що втратили свій сенс, вихолощеної сутності людських відносин.

Прикладом художньо-образного сценічного рішення сценографі Олени Богатирьової є вистава "І сказав Б..." за О. Шипенком у постановці В. Більченка у 1991 р. Приміщення Молодого театру – кін і навіть глядацьку залу – було трансформовано: широкий поміст навпіл перерізав глядацьку залу і сам утворювався з двох – відкритого і напівзакритого – майданчиків. На

кону було збудовано станок-сцену, таким чином створено можливість використання симультанних мізансцен. "Гра просторових змістів додатково ускладнювалася тим, що кожний окремих епізод, варіант сюжетного модуля, міг мати цілком різні стильові ознаки, вирішуватися у різних стильових моделях." [10, с.6] Вражав фінал вистави – остання сцена була вирішена як карнавальна, галаслива, жвава хода усіх персонажів, здавалося, виставу закінчено. Але через паузу завеса знову здіймалася і глядач бачив залплатий зелено-чорним освітленням кін, яким "просто на глядача, повільною церемоніальною ходою, у повній тиші рухалися дві химерні постаті, огорнуті жакливими і, водночас, прекрасними блискучо-прозорими тканинами. Два грандіозні поліетилєнові кокони, що у них сконцентровано уся незбагненність життя, таємниця нашого приходу у цей світ, і залишення його були пластичним знаком несподіваного постскриптуму, що сприймався як головний модуль-коментар" [10, с. 7].

Отже, вищенаведені приклади художньо-образних сценічних рішень належать творчому доробку українських сценографів, які або вчилися у Данила Лідера, або були причетними до занять у його лабораторній майстерні.

Характеризуючи українську сценографію 90-х років, можемо відзначити повноправну функцію оформлення сценічного простору як важливої складової у формуванні художньо-образного рішення вистави. Динамічність та акцентуація візуально-просторового оформлення, прагнення митця-сценографа продемонструвати розвиток художнього образу протягом вистави торує шлях подальшим експериментам, що їх будуть пропонувати українські сценографи у XXI столітті.

"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" [26, с. 97].

Наприкінці XX століття у мистецтві сценографії остаточно стверджується паритетна роль художника поряд із режисером у формуванні художньо-образного рішення вистави. Митці звертаються до різноманітних художніх прийомів у прагненні втілення символічного підтексту та філософського змісту драматургічного матеріалу за допомогою збагачення палітри виражальних і технічних засобів. Образна система сценографії об'єднує розмаїті елементи, візуальні і пластичні характеристики матеріалів для метафоризації дії. Масштабне, монументальне пластичне втілення основної ідеї художника-сценографа співіснує із деталізованим оформленням кону або навіть із порожнім простором сцени. Сценографія – єдиний пластичний образ, який може не змінюватися протягом усієї вистави, але нести в собі всі дієві течії п'єси, а може активно та функціонально реформуватися. Така декорація вимагала і від глядача нового досвіду для розуміння ускладнених метафор, тому наприкінці XX століття спостерігаємо взаємозбагачення та духовне зростання митців-сценографів, що формують художньо-образне рішення

вистави, та глядачів, здатних сприймати й перейматися метафорично-символічною сферою пластично-просторових координат вистави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анатолій Петрицький. Спогади про художника / А. Петрицький. – К.: Мистецтво, 1981. – 112 с.
2. Бачелис Т. Еволюція сценичного пространства / Т. Бачелис // Западное искусство. XX век. – М.: Наука, 1978. – С. 148 – 212.
3. Болобан Л. Подвійна перемога / Л. Болобан // Радянський театр. – 1931. – № 3–5. – С. 48 – 55.
4. Боровська Л. Мирон Киприян / Л. Боровська // Український театр. – 1994. – № 2. – С. 28 – 32.
5. Буревій К. Шекспір чи Куліш? / К. Буревій // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників: Документи.: Балтимор–Торонто, Смолоскип, 1989. – 1026 с.
6. Горбачев Д. Анатолій Галактионович Петрицький / Д. Горбачев. – М.: Советский художник, 1971. – 162с.
7. Данило Лідер: Людина та її простір / Д. Лідер // Український театр, 1995, № 1. – С. 26 – 29.
8. Данило Лідер: Людина та її простір / Д. Лідер // Український театр. – 1995. – № 4. – С. 19 – 21.
9. Драк А. Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов / А. Драк. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – 45 [16] с.
10. Єрмакова Н. Знак можливості / Н. Єрмакова // Український театр. – 1999. – № 1–2. – С. 5 – 9.
11. Заболотна В. Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр 40–60-х років XX століття / В. Заболотна // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 533–586.
12. Игнатович Г. Про future / Г. Игнатович // Лесь Курбас. Статті і воспоминання о Лесе Курбасе. – М.: Искусство, 1987. – 463 с.
13. Канишина Н. Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини XX століття. Автореф. дис. канд. наук. / Н. Канишина – К., 1999. – 21 с.
14. Ковальчук О. Давид Боровський, Данило Лідер: Пошуки пластики сценічного простору у сценографії / О. Ковальчук // Художня культура. Актуальні проблеми. – 2009, №6, С.29 – 45.
15. Ковальчук О. Сценографічна практика у просторі XX століття: київські реалії / О. Ковальчук. – Київ.: Видавництво "ФЕНІКС", 2019. – 272 с.
16. Ковальчук О. Художники українського театру 1950-х – 1980-х років: образні пошуки у часовому контексті / О. Ковальчук // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 695–786.
17. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – К.: Факт, 1998. – 468с.
18. Кучеренко З. Вадим Меллер / З. Кучеренко. – К.: Мистецтво, 1975. – 82 с.
19. Лаврінєнко Ю. Розстріляне Відродження / Ю. Лаврінєнко. – К.: Просвіта, 2001. – 794 с..
20. Лідер Д. Размышления художника // Д. Лідер // Советские художники театра и кино' 79. – М.: Советский художник, 1981. – С. 203–206. Цит. за: Фіалко В. "Пластична драматургія" Данила Лідера // Науковий вісник КНУТК. 2017, вип. 21. – С.63 – 68.
21. Михайлова А. Образ спектакля / А. Михайлова. – М.: Искусство, 1978. –247с.
22. Михайлова А., Кречетова Р. Давид Боровский / А. Михайлова, Р. Кречетова. – М.: Артист. Режиссер. Театр. 2002. – 270с.
23. Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. К.: Інтертехнологія, 2006. – 1053с.
24. Овчаренко Е. Приховані міфи [Електронний ресурс] / Е. Овчаренко. – Режим доступу: <https://i.ua.tv/culture/14891-prukhovani-vyotyku-mifu>
25. Островерх О. Щеплення Лідером, або Досвід конфліктного монтажу / О. Островерх // Антиквар. – 2017. – № 5–6 (102). – С. 60–65.
26. Резнік О. Л. Досвід театралізації дійства: зміна функціонального поля сценографії України в кінці XX століття / О. Л. Резнік // Вісник ХДАДМ. – 2014. – № 2. – С.94 – 97.
27. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / О. Роготченко. К.: Феникс, 2007. – 608 с.
28. Руденко-Краєвська Н. Сценографічні персонажі Тетяни Медвідь / Н. Руденко-Краєвська // Культура України. – 2021. – Вип. 71. – С.111 – 118.
29. Саква О. Соляріс Данила Лідера / О. Саква // Антиквар. – 2017. – № 5–6 (102). – С. 8–18.
30. Смолич Ю. Українські драматичні театри у сезоні 1927-28 року / Ю. Смолич // Життя і революція, 1928. – № IX. – С.146 – 158.
31. Сулименко С. Формування особистості / С. Сулименко // Український театр. – 1985. – № 3. – С. 23 – 26.
32. Сушицький Б. Нові завдання художника на театрі / Б. Сушицький // Радянський театр. – 1931. – № 19–20. – С. 10–11.
33. Фіалко В. "Нова хвиля" сценографів українського театру 80-х років XX століття / В. Фіалко // Мистецтвознавчі записки. – 2014, №26.- С. 277 – 287.
34. Фіалко В. Український театр 1970-х – 1980-х років: режисерсько-сценографічні пошуки // В. Фіалко // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 607–694.

35. Френкель М. Современная сценография / М. Френкель. – К.: Мистецтво, – 1980, – 30 с.
36. Хмурий В. Анатоль Петрицький / В. Хмурий // Життя і революція. – 1928. – № 3. – С. 141 – 160.
37. Чечик В. Театрально-декораційне мистецтво Харкова: Авангардні пошуки 1910 – 1920 років. Автореф. дис. канд. Наук / В. Чечик. – Х., 2006. – С. 20.
38. Шпакович О. Сценографічна діяльність М. Кіпріяна в 60-х роках ХХ ст. / О. Шпакович // Народознавчі зошити. – 2020. – № 1 (151). – С. 233 – 244.
39. Манилов В. Гонки за Лідером / В. Манилов // Кіно – Театр, 1995, №2. – С. 44 – 48.

REFERENCES

- Anatoliy Petrytsky, (1981). *Spogadi pro hudojnika. [Memories of the artist]*. Kyiv, Mystectvo.
- Bachelis, T. (1978). Evolyutsiya stenicheskogo prostranstva ot Antuana do Krega [Evolution of the stage space from Antoine to Craig]. In *Zapadnoe iskusstvo XX veka [Western art of XX century]*, pp. 148-212. Moscow, Nauka Publ.
- Boloban, L. (1931). Podvijna peremoga [Double victory]. *Radjansky teatr.*, №3-5, pp.48 – 55.
- Borovska, L. (1994). Myron Kiprijan [Myron Kyprian]. *Ukrainsky teatr.*, №2, pp.28 – 32
- Burevij, K. (1989). Shekspir chi Kulish? [Shakespeare or Kulish?]. In *Les' Kurbas u teatral'nij dijalnosti, v ocinkah suchasnykh: Dokumenti [Les Kurbas. Collection of works on the theatre, essays by his contemporaries. Documents]*. Baltimor – Toronto, Smolokip.
- Gorbachov, D. (1971). *Anatolij Galaktionovych Petritskij [Anatoly Galaktionovych Petritsky]*. M. Sovetskij Hudognik.
- Danylo, Lider (1995). Ljudina ta її prostir [Man and his Space]. *Ukrainsky teatr*, № 1, pp.26 – 29.
- Danylo, Lider (1995). Ljudina ta її prostir [Man and his Space]. *Ukrainsky teatr*, № 4, pp.19 – 21.
- Drak, A. (1962). *Oleksandr Vensaminovych Hvostenko – Hvostov [Alexander Veniaminovich Khvostenko-Khvostov]*. Kyiv, Derjagavne vidovnitctvo obrazotvorchoho mystectva I muzichnoji literature URSR.
- Jermakova, N. (1999). Znak moglivosti [A sign of opportunity] *Ukrainsky teatr*, № 1–2, pp. 5 – 9.
- Zabolotna, V. (2006). Teatralna Ukraina v poludenj viku:ukrainskij dramatičnij teatr 40 – 60h rokiv XX stolittja [Theatrical Ukraine at Noon: Ukrainian Drama Theater of the 1940s and 1960s]. In *Narisi z istorii teatral'nogo mystectva Ukraini [Outlines of theatrical history in Ukraine XX century]*, pp.533 – 586. Kyiv, Intertehnologija.
- Ignatovych, G. (1987). Pro future. In *Lesj Kurbas. Statji I vospominanja o Lese Kurbase*. Moscow, Iskusstvo.
- Kanishina, N. (1999). *Hudojgno – estetični zasady ukrainskogo avangardnogo myatectva pershoi tretini XX stolittja [Artistic and aesthetic principles of Ukrainian avant-garde art of the first third of the twentieth century]*. Avtoreferat dis.kand.nauk. Kyiv.
- Kovaljchuk, O. (2009). David Borovsky, Danylo Lider: Poshuki plastiki scenichnogo prostoru u scenografii [David Borovsky, Danilo Leader: Search for the plasticity of stage space in scenography]. *Hudognja kultura. Aktualni problemy*, №6, pp.29 – 45.
- Kovaljchuk, O. (2019). *Scenografichna praktika u prostori XX stolittja:kyivskiji realii [The practice of scenography in the 20th century space:Kyiv realities]*. Kyiv, Fenix.
- Kovaljchuk, O. (2006). Hudogniki ukrainskogo teatru 1950h – 1980h rokiv:obrazni poshuki u chasovomu konteksti [Artists of the Ukrainian theater of the 1950s – 1980s: figurative searches in a temporal context]. In *Narisi z istorii teatral'nogo mystectva Ukraini.[Outlines of theatrical history in Ukraine XX century]*, pp. 695–786. Kyiv, Intertehnologija.

- Kornienko, N. (1998). *Lesj Kurbas: repeticija majbutnjogo [Les' Kurbas:The Rehearsal of the Future]*. Kyiv, Fact.
- Kucherenko, Z. (1975). *Vadim Meller [Vadim Meller]*. Kyiv, Mystectvo.
- Lavrinenko, U. (2001). *Rozstriljane Vidrognennja [Shot Revival]*. Kyiv, Prosvita.
- Lider, D. (1981) Razmishlenija hudognika [Reflections of an artist]. In *Fialko V. Plastichna dramaturgija Danila Lidera. Naukovij visnik KNUTh*, 2017, № 21, pp.63 – 68.
- Mihajlova, A. (1978). *Obraz spektaklja [Image of the Play]*. Moscow, Iskusstvo.
- Mihajlova, A. Krechetova, R. (2002). *David Borovsky*. Moscow.
- Narisi z istorii teatral'nogo mystectva Ukraini. [Outlines of theatrical history in Ukraine XX century]* (2006). Kyiv, Intertehnologija.
- Ovcharenko, E. Prihovani miphy [Hidden myths]. Retrieved from <https://i-ua.tv/culture/14891-prykhovani-vytoky-mif>
- Ostroverh, O. (2017). Shechepennja Liderom abo dosvid konflikt'nogo montaju [Vaccination by a Leader, or Experience of Conflict Installation]. *Antiquary*, № 5–6 (102), pp. 60–65.
- Reznik, O. (2014). Dosvid teatralizacii dijstva: zmina funkcional'nogo polja scenografii Ukrainy v kinci XX stolittja [The experience of theatrical action: changing the functional field of scenography of Ukraine in the late twentieth century]. *Visnik HDAD*, № 2, pp.94 – 97.
- Rogotchenko, O. (2007). *Socialistichnij realizm i totalitarizm [Socialist Realism and Totalitarianism]*. Kyiv, Fenix.
- Rudenko – Krajevsjka, N. (2021). Scenografichni personagi Tetiani Medvidj [Scenographic characters by Tatiana Medvidj]. *Cultura Ukraini*, № 71, pp.111 – 118.
- Sakva, O. (2017). Soljaris Danila Lidera [Daniel Leader's Solaris]. *Antiquary*, № 5–6 (102), pp. 8–18.
- Smolich, U. (1928). Ukrainskij dramatičnij teatr u sezoni 1927 – 28 roku [Ukrainian Drama Theaters in the 1927-28 Season]. *Jittja I revolucija*, № IX, pp.146 – 158.
- Sulimenko, S. (1985). Formuvannja osobistosti [Personality formation]. *Ukrainsky teatr*, № 3, pp.23 – 26.
- Sushitsky, B. (1931). Novs zavdannja hudognika na teatri [New tasks of the artist in the theater]. *Radjanskij Teatr*, № 19–20, pp. 10–11.
- Fialko, V. (2014). "Nova hvilja" scenografiv ukrainskogo teatru 80h rokiv XX stolittja ["New Wave" by stage designers of the Ukrainian theater of the 80s of the twentieth century]. *Mystectvoznavchi zapisky*, № 26, pp. 277 – 287.
- Fialko, V. (2006). Ukrainskij teatr 1970-h – -1980-h rokiv: registersjko – scenografichni poshuki [Ukrainian theater of the 1970s – 1980s: directorial and scenographic research]. In *Narisi z istorii teatral'nogo mystectva Ukraini. [Outlines of theatrical history in Ukraine XX century]*, pp. 607 – 694. Kyiv, Intertehnologija.
- Frenkelj, M. (1980). *Sovremennaja scenographija [Modern scenography]*. Kyiv, Mystectvo.
- Hmurij, V. (1928). Anatolj Petrytckij [Anatoly Petritsky]. *Gittja I revolucija*, № 3, pp.141 – 160.
- Chechik, V. (2006). *Teatralno – dekoracijne mystectvo Harkova: Avangardni poshuki 1910 – 1920 rokiv [Theatrical and decorative art of Kharkiv: Avant-garde searches of 1910-1920]*. Avtoref. Dis. Kand. Nauk. Kharkiv.
- Shpakovoch, O. (2020). Scenografichna dijalnistj M. Kiprijana v 60-h rokah XX st. [Scenographic activity of M. Kyprian in the 60s of the XX century]. *Narodoznachchi zoshiti*, № 1 (151), pp. 233 – 244.
- Manilov, V. (1995). Gonki za Liderom [Race for the Leader]. *Kino – Teatr*, №2, pp. 44 – 48.

Надійшла до редколегії 08.11.21

T. K. Ognieva, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Strit, Kyev, 01033, Ukraine

ARTISTIC AND FIGURATIVE STATEMENTS IN UKRAINIAN SCENOGRAPHY OF THE XX CENTURY

The article "Artistic and figurative statements in the Ukrainian scenography of the XX century" analyzes the conditions and factors of development of the art of theater and scenography as a component during the XX century in Ukraine. The scenographic space provides an opportunity to synthesize elements of plastic arts to create an artistic and figurative solution and to form the emotional climate of a theatrical performance. During the development of the art of theater, an evolution of the scenography took place.

The level of scenography in Ukraine in the 1920s and 1930s not only corresponded to the standards of the world art, but also exceeded its value orientations, provided the key to understanding artistic searches and discoveries on a global scale. Ukrainian scenographers offered independent artistic and figurative solutions of performances. In the scenography of the 1920s, O. Khvostenko-Khvostov used various means of design of space – construction, painting, fabrics, mobile machine, banner, film projection, light, photomontage, etc. A. Petritskiy even managed to give constructivism diversity and emotionality, perfectly synthesize the spatio-temporal characteristics of theatrical art, forming an artistic and figurative solution of the play. W. Meller's work in the 20s-30s of the XXth century is also an example of artistic figurative stage design of the play and the most fruitful interpretation of European innovative trends on the basis of Ukrainian theatrical art. The "social realism" style approved by the influenced the development of Ukrainian culture; in theatrical art and, in particular, scenography, we observe a gradual departure from the artistic and figurative organization of the stage towards realistic reproduction of the place of action.

Thus, the legacy of V. Meller, A. Petritskiy and O. Khvostenko-Khvostov before and after World War II is not distinguished by innovative, extraordinary stage solutions, which is explained by objective reasons. D. Borovsky was one of the first scenographers of the post-war period who demonstrated artistic and figurative interpretation of dramatic material in Ukraine. Myron Kyprian has a special place among the artists of the stage, whose creative work of the 60s – 70s of the XX century abounds in artistic and figurative solutions of performances. We emphasize that the Ukrainian scenography in the 50's – 60's generally corresponded to the basic principles of the style of socialist realism. Most artists of the stage used standard techniques, but there were also artistic and figurative scenographic solutions that stood out from the general usual practice.

The process of liberation of art in general and theatrical in particular has shifted and is constantly evolving towards getting rid of the dictates of worldview principles and aesthetic systems that determined the ways of development of art in previous years. The solution of the problems of visualization of the artistic and figurative organization of the stage space is the principle of universalism of the stage environment, plastic embodiment of ideas. At the end of the XXth century artists turned to a variety of artistic techniques in an effort to embody the symbolic subtext and philosophical content of the dramatic material by enriching the palette of expressive and technical means. The scenography system combines various elements, visual and plastic characteristics of materials to metaphorize the action. The large-scale, monumental plastic embodiment of the main idea of the artist – scenographer coexists with the empty space of the stage. At the end of the twentieth century we observe the mutual enrichment and spiritual growth of artists – scenographers who form the artistic and figurative solution of the play and the audience, able to perceive and care about the metaphorical symbolic sphere of plastic – spatial coordinates of the play.

Key words: scenography, performance, artistic image, Ukrainian theater.

Т. К. Огневая, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНЫЕ ОСОБЕННОСТИ УКРАИНСКОЙ СЦЕНОГРАФИИ XX СТОЛЕТИЯ

Осуществлен анализ условий и факторов развития театрального искусства и сценографии как его неотъемлемой части на протяжении XX столетия в Украине. Уровень сценичного оформления в Украине 20–30-х годов соответствовал эталонам мирового искусства, был ключом для творческих поисков и оригинальных художественно-образных решений. Среди сценографов-новаторов того времени стоит отметить наследие А. Петрицкого, В. Меллера и А. Хвостенко-Хвостова. Впоследствии утвержденный по указанию коммунистической партии стиль "соцреализм" воздействовал на развитие украинской культуры. В театральном искусстве, и, в частности, сценографии, наблюдается постепенный отход от художественно-образной трактовки оформления сцены в сторону реалистического визуального ряда, изображавшего место действия пьесы. Несмотря на давление идеологии, некоторые спектакли в Украине можно привести как пример попыток воплотить художественно-образное сценографическое решение. Видное место среди не менее даровитых художников сцены послевоенной Украины занимает Даниил Лидер. Кроме творческих достижений, ценен его вклад в развитие украинского искусства в целом – создание собственной школы сценографии и теоретически-практической лаборатории для художников сцены. Художественно-образные решения Д. Лидера отличаются масштабом сопоставлений и глобальностью проблематики. Благодаря стремлению продемонстрировать собственное видение места сценографии в искусстве театра выпускники мастерской Д. Лидера фактически меняют и визуализируют в личных проектах новые принципы формирования художественно-образного сценического оформления. На рубеже 1980–1990-х годов в культуре Украины происходят кардинальные изменения – страна получает Независимость и свободу творчества. Решением задач визуализации художественно-образной организации сценического пространства становится принцип универсализма, что предполагает использование разнообразных элементов, пластических характеристик материалов, новых технических возможностей для метафорично-символической реализации идеи спектакля. Масштабное, монументальное пластическое воплощение основной идеи художника-сценографа сосуществует с детализированным оформлением или даже с пустым пространством сцены. Этот период характерен взаимобогащением и духовным ростом сценографов, формирующих художественно-образное решение спектакля, и зрителей, способных воспринимать метафорично-символическую сферу пластически-пространственных координат спектакля.

Ключевые слова: сценография, спектакль, художественный образ, украинский театр.

УДК: 316.772.2:391.9:81'33

О. А. Пушонкова, канд. филос. наук, доц.
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького,
буль. Тараса Шевченка, 81, м. Черкаси, 18031, Україна
krapki@ukr.net

АНТРОПОЛОГІЯ ЖЕРТВИ В КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИКАХ ПОСТСУЧАСНОСТІ

Досліджено антропологічний вимір дослідження феномену жертви крізь призму концепції Рене Жирара та сучасних розвідок нігілістичних тенденцій культурних сценаріїв з домінуючими полярними психотипами. Досліджено значення теорії Рене Жирара у вивченні архетипної основи жертвової поведінки, її історичних джерел та міфологічного підґрунтя. Виявлено культуротворчу специфіку сучасних форм протидії віктимності та ціннісні суперечності фігури жертви в умовах нових загроз людству, зміни комунікативного простору культури у напрямі все більшої залежності від медійних платформ. Встановлено зв'язок деяких аспектів жертвової поведінки від зразків ідентичності, що пропонує формат егоністично-розважальної культури, яка обумовлює нарцисично спрямований вибір або ескапістську поведінку. З'ясовано характер взаємовпливу між образами жертви доби полімедійної комунікації та культурних практик, які набувають характеру ритуального відреагування архаїчного внутрішнього конфлікту в контексті культурно-травматичного дискурсу.

Ключові слова: антропологія жертви, культурні архетипи, жертвопринесення, віктимність, психологія агресії, нарцисизм, ескапізм, культурно-травматичний дискурс.

Постановка проблеми. XXI століття здійснює нові виклики проекту "людина" і, зважаючи на те, що зміни відбуваються надто швидко, ситуативні міфи залишаються ситуативними, а увага зміщується до більш ustalених архетипних форм та універсалій, на основі яких підспудно вибудовується культура. Жертвопринесення – найдавніша архаїчна форма, один з елементів ритуальних практик, наче забутий, але оживий у нових культурних контекстах та реаліях. Дослідники приділяють цьому достатньо уваги на міждисциплінарній платформі, проте актуальності набуває дослідження антропології жертви у культурних практиках, які протягом XX – на початку XXI ст. демонструють яскраві закономірності рольових інверсій, що сходять до архаїчних форм. Тим більш важливим є звернення до нового синонімічного ряду понять, які оформлюють постсучасний дискурс жертви. Нові форми каналізації агресії складають дещо

змінене уявлення про статус жертви у сучасній культурі та форми її адаптації. Це потребує звернення до сучасних психологічних досліджень, що базуються на сценарному підході, та культурфілософських розвідок новітніх форм сучасного нігілізму.

Аналіз досліджень і публікацій. Антропології жертви приділив багато уваги у своїх працях Р. Жирар ("Насильство і священне" (1972), "Цап відбувайло" (1982)). Міметичну теорію Р. Жирара розвивають його учні Д. Алісон, Б. Шантр, Ж.-М. Угурлян, В. Палафер. Д. Фрезер – основний попередник Р. Жирара – приділив багато уваги вивченню ритуальних практик жертвопринесення. Також різні аспекти антропології жертви розкрито у Гійома де Машо, де Местра, Ф. Ніцше, З. Фрейда, В. Савчука, О. Зігмонта. Г. Михайлов розглядає жертвопринесення як перформативний феномен сучасної поп-культури; О. Зігмонт досліджує проєкції