

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІСОТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ УКРАЇНИ

Навчально-науковий інститут деревообробних технологій і дизайну

Кафедра дизайну

**БОГОМАЗОВ  
ДЕНИС ОЛЕКСАНДРОВИЧ**

Кваліфікаційна робота магістерського рівня вищої освіти

**Предметний дизайн в сучасній системі сценографії:  
практика, перспективи**

**Object design in the modern scenography system: practice, prospects**

спеціальність 022 «Дизайн»  
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Науковий керівник:  
канд. мистецтвознавства,  
доц. Ямаш Ю.В.

Рецензент:  
Народний художник України, головний  
художник Львівського національного  
академічного театру опери і балету ім.  
Соломії Крушельницької  
Риндзак Т. Й

Львів – 2024

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
**НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІСОТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ УКРАЇНИ**  
 Навчально-науковий інститут деревообробних  
 та комп'ютерних технологій і дизайну

Кафедра \_\_\_\_\_ дизайну  
 Другий рівень вищої освіти \_\_\_\_\_ магістр  
 Спеціальність \_\_\_\_\_ 022 «Дизайн»

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

Завідувач кафедри

д. пед. н., доцент Прусак В.Ф.

“18” Листопада 2023 р.

**ЗАВДАННЯ**  
**НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА**

Богомазова Дениса Олександрівна  
 (прізвище, ім'я, по-батькові)

1. Тема роботи Предметний дизайн в сучасній системі  
сценографії: практика, перспективи

Науковий керівник роботи доцент, кандидат мистецтвознавства Ямаш О.В.

Затверджені наказом університету № С-330 від 03 серпня 2023 року.

2. Термін подання кваліфікаційної роботи до захисту 22 січня 2024р

3. Вихідні дані роботи вимоги до оформлення рілової  
документації, вимоги до змісту та комерційної клау  
ри виконання кваліфікаційної роботи магістр  
техічні вимоги до виконання предметних  
елементів театральних декоратив


4. Зміст теоретичної частини (розділи, які потрібно розробити) Вступ,  
Розділ 1. Еволюція сценографії в контексті театральної мистецтва.  
Розділ 2. Роль і місце предметного дизайну у сучасній сценографії.  
Розділ 3. Перспективи розвитку предметного дизайну в  
сучасній сценографії: Швеція, Швеція Великобританія  
Італія. Драматична. Анодація.

5. Перелік практичної частини (графічний матеріал)

Елементи декорації у театрі в сценарії  
Е. Кошарко "Колоди" Вертака, Сергій  
Проекти, реалізовані елементи

6. Дата видачі завдання 28 серпня 2023 р.

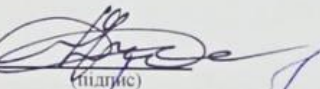
Науковий керівник роботи

  
(підпис)

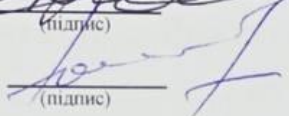
### КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів дипломної роботи магістра	Термін виконання етапів роботи	Примітка
1	Інформаційний пошук.	вересень	вик. [підпис]
2	Формування зібраного матеріалу та визначення головних складових	Вересень-жовтень	вик. [підпис]
3	Аналіз і синтез матеріалів.	жовтень	вик. [підпис]
4	Написання вступу.	жовтень	вик. [підпис]
5	Написання основної частини та перед проектний пошук.	жовтень-листопад	вик. [підпис]
6	Написання висновків, оформлення списку використаних джерел та додатків.	листопад-грудень	вик. [підпис]
7	Оформлення рукопису дипломної роботи, перевірка на антиплагіат теоретичної частини. Виконання практичної частини.	січень	вик. [підпис]
8	Рецензування, оформлення презентації та захист.	січень	вик. [підпис]

Здобувач РВО «Магістр»

  
(підпис)

Науковий керівник роботи

  
(підпис)

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	5
<b>РОЗДІЛ 1. ЕВОЛЮЦІЯ СЦЕНОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА:</b> .....	8
1.1. Виникнення та особливості сценографії Античного театру.....	8
1.2. Еволюція та розвиток сценографії епохи Середньовіччя.....	19
1.3. Розвиток сценографії, як однієї з основних складових сучасного театрального мистецтва України.....	26
Висновок до першого розділу.....	40
<b>РОЗДІЛ 2. РОЛЬ Й МІСЦЕ ПРЕДМЕТНОГО ДИЗАЙНУ У СУЧАСНІЙ СЦЕНОГРАФІЇ</b> .....	42
1. Предметний дизайн як складова сучасної сценографії .....	42
2.2. Особливості і специфіка використання предметного дизайну в художньому оформленні вистави.....	46
2.3. Використання принципів формотворення та трансформації в сучасному предметному дизайні ( на прикладі театрального мистецтва).....	63
Висновок до другого розділу .....	76
<b>РОЗДІЛ 3. ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ПРЕДМЕТНОГО ДИЗАЙНУ В СУЧАСНІЙ СЦЕНОГРАФІЇ</b> .....	78
3.1. Розвиток ідеї предметного дизайну в сучасній сценографії та перспективи її розвитку.....	78
3.2. Елементи предметного дизайну в сценографії до трагікомедії Е. Йонеско «Носороги» : версії і пропозиції.....	87
Висновок до третього розділу .....	95
<b>ВИСНОВОК</b> .....	97
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	100
<b>ДОДАТКИ</b> .....	104
<b>АНОТАЦІЯ</b> .....	113

## ВСТУП

**Актуальність і доцільність дослідження.** Сучасні вимоги до театральних вистав та їх ефективності змінюють підхід до сценографії. Предметний дизайн, один із ключових елементів сценографії, стає не лише візуальним елементом, а й стратегічним інструментом привернення аудиторії. У сучасному театральному мистецтві перетинаються традиційні техніки з інноваційним підходом до оформлення сцени.

З одного боку, відбуваються значні зміни у функціонуванні театрів через вплив масової культури та віртуального простору. Соціальні мережі, ЗМІ та ринкові відносини стають вагомими факторами, які вимагають від сучасних театрів активно шукати нові способи привернення уваги глядачів.

З іншого боку, ці зміни відкривають можливості для предметного дизайну у сценографії. Впровадження нових мистецьких форм та методів у театральному процесі, розвиток незалежних театрів і організацій сприяють експериментації з образами та простором на сцені.

Керівники театрів змушені не лише зосереджуватися на мистецькій цінності вистав, але й розуміти потреби ринку культурних послуг. Це вимагає від їхніх команд вміння аналізувати та досліджувати ринок, розробляти ефективні театральні проекти та залучати аудиторію через найефективніші рекламні кампанії.

В сучасному театрі предметний дизайн у сценографії стає не лише елементом вистави, але й стратегічним засобом, який допомагає театрам адаптуватися до змін суспільства та привертати нову аудиторію.

**Мета роботи** полягає у :

- ретельному дослідженні впливу сучасних вимог до театральних вистав на сценографію, зокрема на роль та значення предметного дизайну у сучасному театральному мистецтві.
- проведенні детального аналізу виникнення та еволюції сценографії, включаючи її роль у театрі Античності, епохи Середньовіччя та перетворення в

сучасному театральному мистецтві України;

- дослідженні загальної концепції та ролі предметного дизайну у створенні театального образу. Вказати на важливість та вплив використання принципів формотворення та трансформації в сучасному предметному дизайні;
- аналізі сучасних тенденцій мистецтва та його взаємодії з предметним дизайном у контексті сценографії;
- аналізі актуальних аспектів використання предметного дизайну в сучасній сценографії, а також перспектив його розвитку;
- розробці власних ідей та рекомендацій щодо втілення предметного дизайну в сучасній сценографії.

**Предмет дослідження:** театральне мистецтво та його складова – сценографія.

**Об'єкт дослідження:** предметний дизайн в сучасній сценографії .

**Методика дослідження.** В роботі використовувалися різноманітні методи, такі як метод компаративного аналізу для дослідження розвитку театального мистецтва в незалежній Україні та оцінки розвитку українських театрів. Також застосовувався інституціональний і функціональний аналіз для розгляду діяльності театральних організацій, ролі фестивалів у популяризації театру та можливостей маркетингових стратегій у покращенні роботи театрів. Щодо предметного дизайну в сучасній сценографії, він представляє собою важливий аспект, який визначає візуальне оточення театального видовища. Цей аспект охоплює вибір та розміщення об'єктів, їхню естетику та функціональність на сцені з метою створення відповідної атмосфери та підсилення сюжету. У сучасній сценографії предметний дизайн відіграє ключову роль у створенні вражаючих та виразних образів, які сприяють зануренню глядачів у світ вистави.

**Наукова новизна дослідження** полягає у комплексному аналізі використання предметного дизайну у театральній сценографії із врахуванням історичного розвитку театру. У зв'язку з цим у роботі вперше:

– окреслено основні принципи предметного дизайну на прикладі його

використання у побудові театрального-просторового середовища сцени.

- розглянуто особливості театральних постановок та важливість предметного дизайну, як однієї з основних складових вдалого просторового рішення;
- проаналізовано творчість низки провідних сценографів світу на прикладі сценографії до п'єси Е. Йонеско «Носороги»;
- висунуто свої пропозиції розробки сценографії з використанням предметного дизайну.

Важливим моментом наукових розробок магістерської роботи, її проектної частини є застосування предметних декорацій, які мають велику ступінь трансформації до реалій сучасної війни. Театральна вистава «Носороги» театру-студії «Під Мостом» в якій реалізовано частину магістерського проекту відбуваються без перерви на повітряну тривогу у бункерному приміщенні «Гнатів льох» Палацу ім. Гната Хоткевича у Львові.

**Апробація роботи.** Основні положення роботи оприлюднювались та обговорювались на 75-й науково-практичній конференції студентів, аспірантів та слухачів Малої лісової академії НЛТУ України, тема доповіді «Предметний дизайн в сучасній сценографії». Тези з зазначеної теми були опубліковані в матеріалах цієї науково-практичної конференції (Богомазов О. Ямаш Ю. Предметний дизайн в сучасній сценографії. Матеріали 75-ої наук.-практ. конф. Львів: НЛТУ України, 2023. С. 218-220. 0,1 Д. арк.)

Частина проекту магістерської роботи, а саме елементи декорацій була впроваджена й реалізована у виставі Е. Йонеско «Носороги» театру «Під мостом», режисер- постановник Марта Горохов'яненко, палац творчості Імені Гната Хоткевича. Кінець 2023 р.

**Структура роботи.** Магістерська робота має структуру, що складається з трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел (36 найменувань). Загальний обсяг – 114 с., з них основного тексту – 103 с. Робота включає банер з анотованим викладом змісту наукового дослідження та доповнюючого його ілюстрованого ряду і авторської дизайн-розробки.

## РОЗДІЛ 1. ЕВОЛЮЦІЯ СЦЕНОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

### 1.1 Виникнення та особливості сценографії Античного театру

У сучасному спектрі різноманітних мистецьких проявів, наряду з пошуком нових цінностей, постає проблема використання довголітнього досвіду у сфері сценографії. Це мистецтво, спрямоване на втілення ідей та створення образу для масових подій, в умовах обмеженого часу і простору. Сценографія вже давно стала неодмінною складовою в організації складних культурно-масових подій.

Ця форма мистецтва поєднує в собі різноманітні аспекти просторових виражень. Завдяки її можливостям, створюється цілісний образ, збагачений індивідуальністю та художньою цілісністю. Це досягається за допомогою різних спрямувань у розробці зовнішнього вигляду події, таких як:

- використання просторових рішень згідно з правилами візуального сприйняття дійсності, забезпечуючи естетичну гармонію;
  - визначення простору через декорації, костюми, грим та освітлення для створення певної атмосфери та об'ємності;
  - створення просторової композиції засобами акторської пластичності для вираження та підкреслення ідей та образів;
  - використання технічних можливостей сцени та архітектурних особливостей простору для досягнення певних ефектів та реалізації концепцій.
- [21, 245]

Термін "сценографія" охоплює усі аспекти оформлення видовища через різні етапи світової культури. Ця концепція поділяється на три системи, що відображають різні етапи розвитку масового видовищного мистецтва.

Перша система, що склалася в античні часи і існувала в Європі до епохи Відродження та на Сході до XX століття, називається системою ігрової

сценографії. Вона відповідала циклічному характеру існування давніх цивілізацій та східної культури.

Друга система виникла в європейському театральному мистецтві Нового часу і стосується декоративного оформлення сцени. Вона відображала лінійний розвиток західноєвропейської цивілізації, особливо у християнські середні віки.

У культурі ХХ століття спостерігається тенденція до поєднання цих систем у специфічний синтез, який відображається у практиці сучасного світового театру. Ця синергія розвивається протягом ХХ століття, а в його другій половині стає визначальною в театральній практиці.

Мистецтво сценографії свої коріння має в ритуально-обрядових діях, які передували сучасному театральному мистецтву. У цих обрядах вже містилися основні елементи, які пізніше стали характерними для сценографії: персонажні (засоби для уявного персонажу), ігрові (за допомогою зовнішніх аксесуарів та акторської гри) та відображення місця події (структурування середовища).

Головну роль у формуванні театрального мистецтва і взагалі європейської культурної спадщини відіграв античний театр. Історію розвитку античного театру та всієї культури епохи Античності зазвичай розглядають через два історичних періоди – давню Грецію та давній Рим, які включають такі періоди:

1. Давня Греція включає період архаїки (з найдавніших часів до першої половини VI століття до нашої ери), класичний період (від другої половини VI до першої половини V століття до нашої ери) та еллінізм (від другої половини II до I століття до нашої ери);

2. Давній Рим охоплює Римську республіку (від VII століття до I століття до нашої ери) та Римську імперію (від другої половини I століття до нашої ери до V століття нашої ери). Розвиток професійного театру в ці епохи можна розглянути більш докладно.

Античний театр, що визначався як самостійний вид видовищ та форма мистецтва, увів у життя ігрову систему оформлення вистав, яка відома як ігрова сценографія. Цей процес зародження був поступовим і витікав з ритуального перед театрального періоду, де місця дії були типізованими символічними

зображеннями світу, наприклад, орхестра та проскеніум у давньогрецькій трагедії.

Епоха виникнення Старогрецького театру вважається класичною і часто розглядається як зразок чи еталон. Основною рисою цього класичного мистецтва є збалансованість художніх сил, гармонія в усіх елементах — в архітектурі, пластиці, складних композиціях та в театральному мистецтві.

Древньогрецький театр і драма виникли під час свят, присвячених богу Діонісу, які базувалися на символічній грі та релігійних обрядах, пов'язаних зі зміною зими та відродженням природи навесні. Церемоніальна частина діонісійських свят стала основою для виникнення комедії, а урочисті-сумні моменти – трагедії.

За словами Аристотеля, назва жанру трагедії складається з двох слів: "оде" (пісня, дифірамб) і "трагос" (цап, тварина, подібна до тих, що віддають у жертву Діонісу). Таким чином, "трагедія" дослівно означає "пісня про цапа".

Слово ж «комедія» походить від поєднання двох слів: "комос" - натовп веселих гульвіс та "оде" - пісня. У грецькій культурі, комедія була частиною культу Діоніса. Цей жанр відрізнявся більшою простотою, що іноді переходила до непристойності (жінок не пускали на комедійні вистави). Комедія, на відміну від трагедії, не базувалася на міфології, хоча використовувала міфологічні елементи, але була спрямована на побутові сюжети.

У VI столітті до н.е. в Афінах трагедії, комедії та сатиричні драми виставлялися щорічно, а такі ж вистави були популярні й в інших містах Греції. Ці вистави стали обов'язковою частиною державних свят. Першого дня свята публіці демонстрували п'ять комедій, наступні три дні виступали три тетралогії, які склалися з трьох трагедій і однієї сатиричної драми. Вибір постановок контролювалася місцевою владою. По закінченні вистав судді оцінювали представлені постановки, визначали найкращі й нагороджували переможців. Майже весь громадський склад міста відвідував театральні вистави, за винятком заміжніх жінок, яким було заборонено дивитися комедії. Бідним глядачам влада видавала гроші на вхід до театру.

Театр Діоніса, розташований на схилі Акрополя у VI столітті до н.е., вважається найдавнішим театром у Афінах (Рис. Д. 1.1). Перша споруда була з дерева, оскільки театри тоді вирішувались на час вистав. Проте у IV столітті до н.е. збудували кам'яний театр Діоніса, хоча його архітектура змінювалася. Він слугував зразком для інших грецьких театрів і складався з оркестри (круглого майданчика), де виступали танцюристи й хор. Розкопки показали, що діаметр оркестри склав 27 метрів.

Початково глядачі вільно сиділи навколо оркестри, але пізніше з'явилися спеціальні місця на схилах. Глядацька зала була другою невід'ємною частиною театру, а третьою — будівля сцени, яка використовувалася для переодягання акторів та декорацій. Сцена розташовувалась нижче, ніж глядацька зала, і була з'єднана з оркестрою сходами. Актори виступали на рівні землі, а пізніше піднялися на подіум, що отримав назву "проскеній". Виступ хору відбувався на оркестрі. У грецькому театрі не використовували завіси (Рис. Д.1.2)

Античний театр у Афінах, зокрема Театр Діоніса, міг вмістити до 17 тисяч глядачів. Організацію театральних вистав у Греції було покладено на державу через вищих посадових осіб, таких як архонти. Утримання та навчання хору фінансувалося з коштів заможних громадян, відомих як хореги. Робота драматурга та актора мала великий престиж у грецькому суспільстві, а актори, які обслуговували культ, отримували певні привілеї, такі як звільнення від сплати податків. Статус акторів у грецькому суспільстві був високим, і доступ до цієї професії був обмежений вільним громадянам. Вони активно брали участь у суспільному житті, можливо, обиралися на важливі державні посади та виконували послання в інші держави.

Вистави проводилися під час трьох свят, присвячених Діонісу: Малих (або Сільських) Діонісіях у грудні–січні, Ленеях у січні–лютому та Великих (або Міських) Діонісіях у березні–квітні. Вистави мали характер змагань.

Спочатку конкурували драматурги й хореги, але з другої половини V століття до н.е. у змагання долучилися й актори, що виконували головні ролі (протагоністи). Три драматурги отримували дозвіл на участь у змаганнях,

кожному з них архонт призначав хорега, який обирав протагоністів. Результати змагань детально реєструвалися у спеціальних записах, відомих як дідаськалії, і ці записи зберігалися у державному архіві Афін.

З культу Діоніса виникла ще одна драматична форма - сатирівська драма, що по своєму змісту та емоційному відтінку була між трагедією і комедією.

У стародавньому грецькому театрі чоловіки виконували жіночі ролі, і той самий актор може грати декілька ролей протягом однієї вистави. Виконання античного спектаклю супроводжувалося музичним супроводом, тому акторам необхідно було не лише відмінно декламувати вірші, але і співати та танцювати. Грецькі актори використовували маски на обличчі, які змінювалися для різних ролей і навіть протягом виконання однієї ролі, особливо якщо персонаж проймав різкі емоційні зміни. Маски виготовлялися з полотна, якому за допомогою гіпсу надавали потрібну форму, після чого їх фарбували, робили прорізи для очей та рота, і прикріплювали перуку. Система використання масок була ретельно розроблена, вони покривали не тільки обличчя, але й голову актора. Різні деталі масок, такі як чоло, брови, форма очей і уст, а також кольори волосся, визначали стать, вік, соціальний статус, моральні якості і емоційний стан сценічного персонажа, який носив певну маску. Зміна масок підкреслювала зміни в емоційному стані героя, дозволяючи актору легко виконувати кілька ролей протягом однієї вистави. Маска робила обличчя нерухомим, вилучаючи міміку, яка великій частині глядачів була недоступною через розміри давньогрецького театру. Нерухомість обличчя компенсувалася виразністю рухів тіла та висловлювань актора.

Щоб збільшити свій зріст, акторам потрібно було вдягати високі шкіряні чоботи на товстій підшві, так звані котурни. Також їх костюми відповідали характеру постановок: для трагедій актори обирали довгі, кольорові костюми з багатою обробкою, що нагадували одягу жриць Діоніса під час релігійних обрядів. На верхню частину довгого хітона актори надівали плащ. Комедії потребували інших костюмів. Це здебільшого були короткі вбрання, при цьому актори також використовували шкіряні реквізити, накладні животи, зади, або

горби, що додавало їхнім тілам карикатурні форми, підкреслюючи гротескність ситуацій.

Трагедії Есхіла, Софокла і Еврипіда, а також комедії Аристофана, відображали різні підходи до театрального мистецтва в стародавній Греції. Есхіл вклав основний акцент на міфологію, невелику кількість дій у творах, але відкрив нові можливості для розвитку трагедії, вводячи другого актора. Софокл додав третього актора, розширив діалоги та впровадив декоративний живопис, звертаючи увагу на людську природу. Еврипід акцентував увагу на емоційній силі трагедії через застосування сцен смерті, страждань та використання машин для сприйняття богів. Аристофан, у свою чергу, використовував яскраві соціальні типи у комедіях.

Таким чином, в античному театрі визначились принципи, що назавжди залишилися сутністю театру і без яких він є неможливим - це драматичний діалог і участь живого актора.

З початком IV століття до н.е. розпочинається епоха еллінізму, що триває до 1 століття до н.е. Це новий етап у розвитку давньогрецького театру, який відбувається під впливом нових історичних обставин. У цей період театр стає ключовим інструментом для поширення грецької культури на Сході. В новій комедії, представленій Менандром і Філемоном, акцентується сімейне та побутове життя, що потребує іншого стилю гри акторів. Хоча маски на обличчях акторів залишаються, їх кількість збільшується: 9 масок для чоловічих ролей, 17 для жіночих, 11 для хлопців і 7 для рабів. Ці маски стають більш індивідуалізованими, відтворюючи більший спектр емоційних станів.

Під час епохи еллінізму театр починає залучати професійних акторів. Формуються перші акторські спілки, які виступали за захист прав своїх членів та організовуються драматичні й музичні заходи. Членство в таких спілках було доступним лише чоловікам вільного походження. Актори мали престиж у суспільстві, а їх спілки володіли усіма правами юридичної особи. Навіть під час війни актори могли вільно виїжджати за межі країни для організації вистав. Їх особистість та майно були захищені від втручання. Було прийнято спеціальний

закон, що звільняв акторів від військової служби. Нові театри цього періоду відрізнялися архітектурою, будуючись з каменю. Розкопки дозволили вивчити різноманітні театральні споруди, такі як театри в Епідаврї, Мегалополї, Прїєні, Ефесї, на острові Делос, Сегестї, Тїндарїде та інших.

Театри епохи еллінізму відрізнялися наявністю кам'яних споруд над нижнім поверхом сцени, відомими як "проскенїй". Ця споруда містила стовпи, які оздоблювалися півколонами спереду та покривалися плоским дахом. "Проскенїй" виступав як другий поверх сцени. Для нової комедії, де хор був відсутній, дії відбувалися на плоскому даху "проскенїй", що підіймався від колон до другого поверху сцени, цей майданчик називали "логейоном". Він мав приблизну глибину від 2,5 до 3,5 метрів і висоту близько такої ж. У всіх театрах того часу оркестра формувала повний або майже повний коло з діаметром від 11 до 30 метрів. Сцена, у свою чергу, мала форму подовженого чотирикутника з глибиною 4–7 метрів та шириною 35–40 метрів.

Театр у Епідаврї, створений в середині IV століття до н.е. Поліклетом Молодшим, вважався найпрестижнішим серед усіх грецьких та римських театрів за своєю вишуканою архітектурою. Цей театр зберігся до наших днів, і археологи успішно відновили його первісну структуру, після робіт які тривали 90 років (Рис. Д.1.3). Древні жреці вірили у цілющі властивості звуків та позитивних емоцій, тож театр був побудований таким чином, що навіть найтихіші звуки чутно з будь якого місця на глядацькій трибуні. Мегалопольський театр, найбільший у Греції, вмщував до 40 тисяч глядачів і славився своєю рухомою стіною, особливим технічним додатком. Вчені не можуть дійти згоди стосовно точного призначення цієї сцени. Згідно першої версії, вона могла слугувати ширмою чи то кулісою. Або ж дерев'яним помостом, що був споруджений між сценою та орхестрою. На цьому етапі розвитку театру, комедія все більше відмежовувалась від використання хору і виступала як окремий елемент, незалежний від змісту п'єси – це був початок створення комедії, яку ми знаємо сьогодні, з розділенням на акти. Древньогрецька театральна культура сильно вплинула на світовий театр, стала

заповідником для театрів в епохи Відродження та Просвітлення, які відтворювали античність, як зразок для наслідування та відродили жанр трагедії.

Римська драма та театр виникли зі свят збирання врожаю, які проводилися у селах ще в період, коли Рим був малою спільнотою. Учасники цих свят, вбрані в спеціальні костюми, співали глузливі та грубі пісні. У 364 р. до н.е. етруські актори були запрошені до Риму. Вони танцювали під музику флейти, роблячи естетичні рухи, проте не супроводжували це словами або жестами. Римляни спочатку наслідували їх, додаючи до танцю елемент діалогу та жестикуляції. Ці виконавці, що ставали все виразнішими й вдосконаленими, отримали назву "гістріони" (з етруського слова "істер" – актор).

Після того, як Рим поширив своє владарство та захопив грецькі міста на південному узбережжі Італії, грецька культура значно вплинула на Рим. У 240 році до н.е. Люцій Лівій Андронік, грек, який бажав увійти до римського суспільства, поставив на Римських іграх трагедію, можливо, і комедію, які він переробив зі стародавньогрецького витвору. Він написав 14 трагедій, які здобули надзвичайний успіх серед римської публіки. Невій та Плавт, два наступники Андроніка, були римськими драматургами, які відтворювали грецьку драму, враховуючи вимоги римського суспільства. Невій писав "претексти", засновані на давній римській історії, він створив жанр історичної трагедії. Однак відомість Невія в основному пов'язана з його створенням римської комедії, відомої як "палліата". Персонажі у палліати мали грецькі імена, одягалися в грецький стиль, а події вистави завжди розгорталися в Греції.

В римському суспільстві актори здебільшого походили з верстви вільновідпущеників або рабів і володіли невисоким статусом. Вони об'єднувалися у трупу під керівництвом господаря, який співпрацював з магістратами для організації театральних постановок і часом сам брав участь у виконанні головних ролей. Жіночі персонажі на сцені також зображувалися чоловіками. Актори мали низьке соціальне положення, і для римського громадянина акторство вважалося непатріотичним.

Ця професія була позбавлена багатьох громадянських прав, і за погане виконання ролі актор-раб міг очікувати покарання. Однак близько до початку нашої ери деяким акторам вдалося здобути більший престиж у суспільстві, а кілька з них, завдяки високим гонорарам, навіть назбирали значний статок.

До початку нашої ери римські актори виступали без масок, що відрізняло їх від грецьких колег. Це означало, що римляни могли спостерігати за мімікою виконавців. Але коли маски з'явилися в театрі, костюми трагічних акторів римляни перейняли від греків. З традиційною римським тяжінням до величності, актори стали підсилювати ріст персонажів за рахунок використання високих котурнів і перук, що підносились вище за рівень маски. Котурні нерідко досягали 20 сантиметрів.

Інформація про деяких римських акторів I століття до нашої ери збереглася, зокрема про трагічного актора Клодія Езопа і комічного актора Квінта Росція. Представлення відбувалися під час річних державних свят: Римських (у вересні), Плебейських (у листопаді) і Аполлонових (у липні), а також на святах Мегалесій на честь Реї-Кібели у квітні та на Флораліях у травні для вшанування богині кольорів і весни, Флори. Постановки також відбувалися під час триумфальних парадів та похоронних церемоній, а також під час виборів на високі посади в уряді.

До середини I століття до нашої ери в Римі не існувало постійних театральних споруд. Драми представляли на тимчасових сценах, тоді як комедії гралась просто на вулицях міста. Перші постійні театральні будівлі з'явилися в грецьких колоніях на півдні Італії та в Сицилії, і вони були схожі на грецькі театри за своєю формою. Одним з найдавніших римських постійних театрів, чії руїни збереглися, є малий театр в Помпеях, побудований близько 79 року до нашої ери. Ця будівля мала квадратну форму, з дахом над сценою та місцями для глядачів. В Римі перший кам'яний постійний театр збудував Помпей в 55–52 роках до нашої ери (рис.1).

У II столітті до нашої ери був завершений театр Марцелла, від якого збереглися лише залишки зовнішньої стіни, розділеної на три поверхи, що відповідали трьом внутрішнім рівням.



*Рис.1 Римський театр у Помпеях. II ст. н. е.*

У розвитку римського театру новий етап настав із часів імперії. Імператор Август позиціонував театр, як засіб розваг та розважального політичного інструмента, зводячи роль трагедії на другий план. Мім став популярним видовищем, що витіснило інші види вистав, за винятком балету. У цей час мім епохи імперії вражав яскравими виставами.

Але ще більшою популярністю, ніж мім і пантоміма, користувалися циркові шоу та бої гладіаторів, що відбувалися в амфітеатрах, особливо в Колізеї. Ці події були відомі своєю крайньою жорстокістю.

Колізей, який отримав назву від колоса, статуї, розташованої поруч, почав своє існування як колос Нерона, а потім був перебудований під імператорів Флавіїв та освячений Тітом в 80 році н.е. Цей амфітеатр став найбільшим у Римі та античному світі, вміщуючи близько 50 000 глядачів. До 405 року тут влаштовували гладіаторські бої, а до 526 року - цькування звірів. Пізніше руїни

Колізею використовували як каменоломні, а з середини XIX століття почали заходи для їх збереження від подальшого руйнування та охорони.

Різноманітні розважальні шоу та видовища, які так вразливо описує римський девіз "хліба і видовищ", свідчили про спад інтересу до справжньої драми. Проте театри продовжували будувати як на заході, так і на сході Римської імперії. Під час правління Нерона (54–68 н.е.) відновили Театр Діоніса в Афінах за римськими стандартами. Перед будівлею був встановлений сценічний майданчик на висоті 1,5 метра, що змінило коло оркестри. Оркестру встиляли мармурові плити, а посередині розміщувався ромб, також мармурований, з жертвовною ямою для Діоніса. Зовні була мармурова балюстрада для захисту глядачів під час гладіаторських ігор або випуску диких звірів на оркестру.

Різноманітні види шоу проводилися регулярно: наприкінці IV століття вони тривали 175 днів щороку, з них 10 днів на гладіаторські і 64 на циркові ігри, а решта на театральні вистави. Гладіаторські та циркові ігри відбувалися рідше через їхню високу вартість. У театральних виставах переважали міми, які пародіювали міфи, сцени з повсякденного життя та сімейні суперечки.

Римський театр відомий завдяки кільком визначним драматургам: Плавт, Теренцій, Сенека. Під час будівництва перших театральних споруд в Європі, архітектори використовували описи з античних римських трактатів з архітектури.

Антична архітектура театрів вражає й залишає велике враження і сьогодні, завдяки своїм акустичним та візуальним можливостям, спеціально створеним для залучення глядацької уваги. Проте сценічне оформлення в античних часах було досить простим: це складалося з плоских розфарбованих пінаклів - дерев'яних або глиняних дошок, які вставлялися в пази сцени. Тканини використовувалися як декор, але головним чином для заслонювання акторів від глядацької зали. [15,104]

В цьому театрі лаконізм сценічного оформлення був частим, оскільки не прагнули точно відтворювати місце події. Замість цього, увага приділялася

загальній емоційній атмосфері вистави та характеру дії, а не точному зображенню місця події. При динамічних змінах простору у виставах давньогрецьких п'єс, як у "Медеї" чи "Мирі" Арістофана, оформлення персонажів у виставах завжди спирався на принцип симультанності - утворення єдиного образного простору для усієї вистави.

Історично рухаючись від театру, що базувався на релігійних та міфологічних темах до того, що ставало все більше світським, тобто від давньогрецької епохи до періоду Відродження, спостерігалось зростання та розвиток сценографії вистав. [30, 37]

## **1.2 Еволюція та розвиток сценографії епохи Середньовіччя**

Період формування націй і держав у Західній Європі від V до XVI століть часто називають Середньовіччям. Це був час швидкого розвитку міст і трансформації театральних традицій. В цей період виникали нові форми театального мистецтва, які відображали нові ідеї, проблеми і зміст, пов'язані з формуванням іншої світоглядної парадигми.

Середньовічне мистецтво, включаючи театр, виникло й розвивалося на основі феодальних відносин. Розвиток цього мистецтва сильно вплинув той факт, що на Західній Європі у цей період стало остаточно панувати християнство, яке стало офіційною релігією.

Літургійна драма, що виникла у католицьких церквах у IX столітті, була спробою церкви зробити релігійні ідеї більш наочними, доступними й вражаючими для вірян. У рамках церемоній у католицьких храмах, зокрема під час читання текстів про поховання Ісуса Христа, відбувався специфічний ритуал : у церковному храмі ставився хрест, який обгортали чорною тканиною, що символізувало поховання тіла Христа. Наприкінці хрест обертався чорною матерією. У день Різдва також відбувалася ігрова сцена, де виставлялася ікона Діви Марії з маленьким Ісусом Христом. Священики, які виконували ролі євангельських пастухів, підходили до ікони, уклінно відображаючи пошану до

новонародженого Христа. Під час літургії священник запитував у пастухів, кого вони шукають, і вони відповідали, що шукають Христа.

Це був спосіб у католицькій церкві надати церемоніям більш драматичного і емоційного виразу, щоб привернути увагу вірян до релігійних подій та символіки.

Це був церковний троп — діалогічне перекладення євангельського тексту, яке зазвичай завершувалося хоровим співом, а потім літургія продовжувалася за релігійним сюжетом. З вищезазначеного епізоду виникла перша літургійна драма — сцена трьох Марій, які прийшли до гробу Христа. Цю драму відтворювали в різдвяні дні, починаючи з IX по XIII століття.

Літургійна драма, у своєму первинному періоді існування, тісно пов'язувалася з літургією. Це означало, що текст інсценування співпадав з текстом літургії, об'єднуючи їх загальним стилем. Літургійна драма, так само як і літургійна меса, була урочистою, мелодійною, декламаційною, а рухи всіх учасників були величними. Основною мовою богослужіння та драми була латинь.

Поступово драма відокремлюється, формуючи два самостійні цикли літургійної драми: різдвяний і пасхальний. У різдвяному циклі були такі епізоди: хід біблійних пастухів, які пророкують народження Христа; хід волхвів, що йдуть поклонятися немовляті Христа; сцена гніву іудейського царя Ірода, який наказує вбити всіх немовлят, народжених в ніч народження Христа; сцена плачу Рахілі за вбитими дітьми. До пасхального циклу входили епізоди, пов'язані з воскресінням Ісуса Христа. До цього циклу також належав видатний твір даного жанру — літургійна драма "Жених, або Діви мудрі і діви безрозсудні", написана наприкінці XI або на початку XII століття.

Літургійна драма спочатку була статичною і символічною, але з часом стала більш дійовою, включаючи в себе побутові деталі та простонародні інтонації. Персонажі з "ходу пастухів" говорили простою мовою, учасники епізоду "ходу пророків" використовували мову, подібну до тієї, яку вживали середньовічні учені-шоластики. Змінювався також костюм та манера виконання.

У ранній період вистав літургійної драми відбувалися лише в одному місці — в центрі храму, але пізніше їх проводили на більшому просторі, де зображувалися різні локації (Єрусалим, Рим, Голгофа). Іноді події вистави відтворювали одночасно у декількох місцях. Щоб підняти Христа, використовували спеціальні механізми.

Поступове звільнення літургійної драми від прив'язки до церкви призвело до втрати тієї основи, яка властива Божественній літургії. Вона ставала більш простою, зведення релігійних ідей і образів до матеріального рівня могло спричинити їхню десакаралізацію. Усвідомлюючи ці труднощі, церковна влада перенесла релігійні вистави з храму на церковну сцену. Це призвело до змін у самій драмі. Її стали називати напівлітургійною, оскільки її вистави заповнювалися реаліями життя та побутовими елементами.

Поява світських мотивів змінила багато аспектів: тематику, склад учасників, зовнішнє оформлення вистави. Тепер вона вже не була частиною церковного богослужіння і не була тісно пов'язана з церковним календарем. Такі вистави тепер влаштувалися під час ярмарків і могли бути успішними лише у випадку, якщо їх зрозуміє святково налаштоване населення.

Латинська мова вже не відповідала цій меті. Церковні драми стали виконуватися на мовах, зрозумілих широкому колу людей. Для цієї мети вибирались інші сюжети, такі, що мали в собі відтінки повсякденного життя і були більш зрозумілими для людей.

Змінилося й сама побудова предметно-просторового середовища вистав. Усі епізоди більше не гралися у одному місці, а виштовхувалися у просторі в ряд. Церква виділяла кошти на цей театр, надавала місце для вистав (церковну сцену), а також забезпечувала одяг і реквізит. Репертуар формували духовні лідери, які також виконували головні ролі. Однак релігійні сюжети все більше спліталися зі світськими.

Напівлітургійна драма була першим кроком від релігійного театру до світського. Подальший розвиток середньовічного релігійного театру пов'язаний із з'явленням містерій (XIV-XVI ст.), міраклей та моралітетів (XV-XVI ст.).

У XV–XVI століттях відбувався розквіт європейського театру містерій, який був частиною міських свят, зазвичай проведених у дні ярмарків. Сама ж містерія – це театральна форма, котра інсценізує події «святого письма», або апокрифи, пропагує сакральні ідеї. Про заплановані містерії повідомляли вершники, які подорожували по містах і оголошували про місце і час проведення ярмарку та розваги, які будуть запропоновані відвідувачам.

У дні ярмарків міста прикрашалися та прибиралися, міська варта посилювалася, ліхтарі запалювалися вночі, вулиці очищалися, а прапори та яскраві полотна висіли на балконах і вікнах.

Рано вранці на церковній площі єпископ проводив молебень та оголошував відкриття ярмарку. Починався урочистий хід, в якому брали участь різні верстви населення: від юних дівчаток і малих дітей до міських радників, священників, ченців, міської варти та інших представників громади. У ході процесії були присутні яскраві маски та чудовиська. Також виступали величезні фігури, серед яких був навіть великий диявол із виходами полум'я з ніздрів і вух.

На площі представлялися живі епізоди з біблійних та євангельських тем. Свято завершувалося виставою містерії, в якій учасники процесії виконували ролі "бісів", "ангелів", "святих" та "грішників", розташовуючись на прикрашених майданчиках( Рис. Д.1.4).

Містерії на майдані виникли поступово з розкішних церковних ходів, які проводилися в XIII столітті. Одним з відомих прикладів була вулична процесія на честь свята тіла Христового, яке було встановлено спеціальним указом папи Урбана IV у 1264 році. У Франції початково "Пристрасті Господні" вперше були представлені на площі в 1313 році під час в'їзду короля Філіппа IV у Париж. Подібні релігійні вистави також відбувалися в Італії, зокрема від 1264 року братерство брала на себе організацію цих заходів. Вважається, що саме в Франції відбулося канонічне формування та утвердження традиції проведення містерій на майданах.

У містерійних виставах величезна кількість людей брали участь, і міські цехи змагалися між собою. Кожен цех виступав у власному епізоді містерії, приділяючи увагу певному аспекту. Наприклад, цех корабельників представляв епізод з Ноем та ковчегом, рибаки та матроси демонстрували Всесвітній потоп, пекарі виконували Таємну вечерю, кравці зображували Вознесіння, водовози займалися обмиванням ніг Ісуса Христа, а ювеліри виконували епізод Поклоніння волхвів. Навіть вигнання з раю, де ангели-зброярі виганяли Адама та Єву, було представлено зброярами. Кожен такий епізод складав велику частину біблійного або євангельського циклу, якому була присвячена Містерія.

Протягом XV і XVI століть було створено надзвичайну кількість містерій – майже мільйон віршів збереглися до нашого часу. Усі містерії можна розділити на три основні групи: старозавітний, новозавітний і апостольський цикли. Перший розпочинався з літургійної драми «Хід пророків», другий відображав народження і воскресіння Христа, а третій базувався на історіях про святих. Серед них найдавнішою була «Містерія Ветхого Завіту», яка містила у собі 50 000 віршів, 242 дійових особи і тридцять вісім окремих епізодів – від створення світу до народження Христа. Незважаючи на різноманіття епізодів, містерія передавала основну ідею про гріхопадіння людини і спасіння через безвинну кров Сина Божого.

З часом в містеріальній композиції все частіше з'являлися повсякденні сцени. Вистави містерій перетворювалися на грандіозні події, що захоплювали як акторів, так і глядачів. Розпочиналася містерія з вступу автора, який пояснював публіці, що вона побачить. Вистава тривала цілий день, а деякі великі містерії розгорталися протягом кількох днів. Після кількох годин вистави оголошувалася перерва.

Система пристрою сценічного майданчика диктувала і характер видовища. У середньовічному театрі це була:

- пересувна сцена;
- кільце;
- система альтанок.

Система пересувних сценічних майданчиків була особливо популярною в Англії, Іспанії та Фландрії. Окремі епізоди містерій виконувалися на фургонах з високими майданчиками, які були відкриті з усіх боків. Після завершення певного епізоду фургон пересувався на іншу площу, а на його місце під'їжджав новий фургон з акторами, щоб представити наступний епізод. Ця процедура повторювалася, доки всі фури не проходили через усю площу.

При використанні кільцевого оформлення містерії використовувався принцип давнього амфітеатру. Був побудований величезний майданчик з розділами: праворуч був раєм, за ним місце для оркестру, після цього палац імператора, дві ложі для пані, а в лівому розділі знаходилася відтворена сцена пекла, яка мала форму двоповерхової башти з входом у вигляді відкритої пащі дракона. Глядачі стояли тісним кільцем навколо майданчика прямо на землі, і дія могла розгортатися одночасно в декількох відділеннях.

Найбільш удосконаленою формою вистави стала система альтанок, розташованих на єдиному помості вздовж прямої лінії, з орієнтацією фронтально до глядачів. На цьому майданчику, розташованому по порядку зліва направо, містилися різні сценічні елементи: зал для музикантів, раєм на піднесенні, місто Назарет через ворота, храм, місто Єрусалим також через ворота, палац з темницею, розташованою унизу, будинок для єпископів у вигляді башти, золоті ворота, чистилище у вигляді в'язниці, пекло у формі розкритої пащі дракона, а також морський басейн з корабликом, що плавав по ньому. Кількість таких майданчиків могла перевищувати двадцять. Підмости, де розміщувалися альтанки, мали двадцять метрів у довжину і п'ять у ширину, проте інколи їх довжина можна було збільшити до шістдесяти метрів (Рис.Д.1.5).

Сценічна майстерність містерії вражала. Христове вознесіння відтворювали за допомогою системи блоків, яка піднімала Його до райських просторів, а спеціальні платформи на сцені дозволяли акторам швидко провалюватися в пекло.

Театральні чудеса стали важливою частиною містерії. Для цього театру були спеціальні люди, звані "керівники секретів". Хоча містерія мала містичний зміст, вона дбала про реалістичні деталі. Наприклад, на сцені показували розжарені щипці, що "випалювали" клейма на тілі грішників. Натуралізм і умовність були особливостями цього театру. Вона не ставила за мету розкриття характерів, а зверталася до подій, проповідуючи, нагадуючи та очищаючи душі глядачів.

Насильницьке збільшення реалістичних, комедійних та навіть сатиричних елементів у містерії викликало невдоволення Церкви та світської влади. В середині XVI століття містерію заборонили в усіх країнах Західної Європи. Крім того, внутрішня протиріччя жанру також призвело до його припинення. Проте саме містерія заклала основи професійного театрального мистецтва, перетворившись на перехідну форму від релігійного театру до світського[14]

Ще одним з жанрів середньовічної драми є – міраклі. Це також різновид релігійно-повчальної драми, проте розповіді базуються на «чудах» які здійснила Богородиця. Не зважаючи на серйозність заданих тем, з часом у міраклі вносились зміни та впроваджувались побутові та розважальні мотиви.

Мораліте – як театральний жанр, виник у Англії, у середині XVст. Це були здебільшого драми не на релігійні сюжети. У них показували алегоричні персонажі та перебільшені чесноти, ідеологію, явища природи. Так бідність зображали у лахмітті, кохання – з великим серцем у руках, віру – з хрестом. Цей символізм найбільше користувався популярністю у Франції. У розміщенні глядачів окремі місця з обох боків авансцени починають відводити аристократам. Це візуально обмежило театральний простір, скоротило віддаль між глядачами і акторами, тож вистави стали більш декламаційними.

У період італійського Відродження широкого розвитку дістав театр дель арте. Він характеризувався комедійними постановками з використанням масок та високим рівнем імпровізації. (Рис. Д. 1.6) П'єси у цей час для вистав не писали, на сцені тільки імпровізували. В залежності від виду маски, поступово сформувались основні риси героїв. (Рис. Д.1.7) Основні дійові особи вистав –

Арлекіно, Пульчинелло, Брігелло. З появою на сцені акторок, стає можливим розігравати більшу кількість різноманітних ролей. У цей час, з'являються ролі закоханих, вони не носили масок. Це вид театру також називають «театром масок», оскільки один актор може грати тільки одну роль і головним його завданням було якнайкраще відобразити основні якості характеру свого героя.

По мірі розвитку суспільства, з'являються нові класи, такі як : торговці, банкіри, меценати. У той час, зі створенням аристократичної верхівки виникає потреба у існуванні аристократичного театру. Він є діаметрально протилежним явищем до вже існуючих міських театрів під відкритим небом. У цей час, театр набуває нового розвитку та стає різноманітним в залежності від рівня життя людей. На території замків та палаців будуються амфітеатри і сцени. У XVII ст. великий успіх опери спровокував виникнення і побудову рангових театрів. Це театри, які мали багато ярусів розміщених один над одним, так щоб розмістити якомога більшу кількість глядачів, бажаючих послухати оперу (Рис.Д.1.8).

### **1.3 Розвиток сценографії, як однієї з основних складових сучасного театрального мистецтва України**

Після отримання незалежності України театральне мистецтво, з одного боку, вражало непорушністю, оскільки репертуар театрів мало змінювався, особливо в регіональних театрах. Кожен театральний сезон приніс глядачеві ті ж самі вистави і постановки через недостатній рівень професійної підготовки кадрів та обмежені фінансові можливості [11, с. 145]. З іншого боку, театральна сцена переживала певні трансформації, з'являлися невеликі театри-студії, камерні театри та відкриті сцени. Режисери, такі як Р. Віктюк, А. Жолдак, С. Жирков, М. Голенко, В. Троїцький та інші, стали відомими завдяки новаторським ідеям, оскільки вони мали можливість вільно виражати свої театральні фантазії і експериментувати з новими формами, щоб захоплювати глядача [9, с. 24].

Л. Волошина зауважує, що у 90-х роках театральні лабораторії стали центральними для театральної сфери, і з'являлися колективи, які

експериментували з різними формами та жанрами. Наприклад, театр ляльок "Замок на горі" та театр на Подолі, який активно брав участь у численних міжнародних подіях і став фаворитом Единбурзького Фрінджа. Волошина вважає, що це була перша значуща спроба представлення українського театрального продукту за кордоном, що зробило цю подію символічною для 90-х років [17].

Також виявлялися спроби започаткувати комерційні театри з власними репертуарами. Наприклад, у Києві з'явився перший приватний театр "Браво" під керівництвом Л. Титаренка, який й донині зберігає популярність завдяки своєму вибору комедій та сучасної драматургії для постановок. Ще одним успішним комерційним проектом можна вважати компанію "Бенюк і Хостікоєв", чії вистави виконуються на різних сценах Києва. Хоча у них немає власної сцени, вони активно виступають на сценах Національного академічного театру ім. Лесі Українки та Київського академічного національного театру оперети [12, с. 68].

Важливо відзначити, що антрепризні театри стали дуже популярними. Ці театри можуть мати свої власні будівлі та сталий штат працівників, проте вони не мають постійного ансамблю акторів. Для окремих постановок вони запрошують акторів, режисерів, художників, а за потреби - і композиторів, хормейстерів та балетмейстерів. Щоб залишатися в актуальності, такі театри постійно експериментують і шукають нові способи спілкування з глядачами. Наприклад, наприкінці 90-х років театр імені І. Франка представив мюзикл "Ех, мушкетери, мушкетери!", а компанія "Бенюк і Хостікоєв" виставила рок-оперу "Біла ворона". Режисер А. Жолдак використав технології театру абсурду у виставі-перформенсі "Не боюся сірого вовка", залучивши більше глядачів завдяки участі таких відомих акторів, як А. Роговцева та Б. Ступка та інші [12, с. 68]. Загалом, варто зазначити, що в антрепризному середовищі А. Роговцева стала визнаною акторкою, погодившись на запрошення Р. Віктюка минулого часу.

Принципи сучасного антрепризного театру включають:

– гнучкість, що передбачає обмеженість декорацій та реквізиту;

- невелика кількість акторів, ідеально - відомі особистості;
- використання комедійного або мелодраматичного літературного матеріалу, що легко сприймається глядачем;
- ефективна та приваблива реклама.

Якщо театр вирушає у гастрольний тур, графік гастролей складається таким чином, щоб під час подорожі була можливість влаштувати кілька вистав. Для досягнення цієї мети велике значення має вміння менеджера укласти угоди з директорами театрів, клубів і залучати та зацікавлювати місцевих жителів [12, с.71].

На початок 2005 року у діючих аматорських театрах було понад триста закладів, з яких 230 були частиною Міністерства культури, а решта належали до інших організацій. Значний розвиток спостерігався у Вінницькій, Івано-Франківській, Тернопільській, Харківській і Херсонській областях [7].

Сучасний аматорський театр відрізняється широким спектром жанрів, експериментами у формі вистав, використанням різноманітних засобів виразності та організацією сценічного простору. У цьому контексті варто відзначити появу Театральних віталень, які були ініційовані Харківським Обласним Народним Мистецьким Центром. Багато з керівників таких театрів — режисери з вищою або середньою спеціальною освітою, які постійно підвищують свою кваліфікацію через творчі лабораторії, майстер-класи та семінари, організовані на базі фестивалів і професійних театрів [7].

У той період було відкрито Центр сучасного мистецтва «Дах», відбулося оновлення Спілки театральних діячів України, розпочав свою діяльність Український інститут, а згодом з'явився Український культурний фонд. Останній надає можливість реалізовувати незалежні проекти в театральному мистецтві, розвиває проєктний менеджмент у сфері театру та підтримує як державні театри, так і незалежні театральні колективи.

У сучасній Україні функціонує 140 театрів різних форм власності, зокрема 46 драматичних, 7 оперних та балетних, 12 театрів для дітей та молоді, 29 лялькових, 37 музично-драматичних і 9 театрів музичної комедії та мініатюр

[17]. Наприклад, для театрів у столиці у 2017 році було вдалим, оскільки вони представили понад 80 нових виставок, влаштували понад п'ять тисяч вистав та залучили близько 700 тисяч глядачів [8].

У сучасному традиційному театрі виникла потреба в:

- впровадженні інноваційних театральних технологій для модернізації вистав та залучення глядачів;
- покращенні управління театральною діяльністю для більш ефективної організації та розвитку;
- розширенні діапазону інформаційного забезпечення постановочного процесу для підвищення якості вистав і взаємодії з аудиторією;
- дослідженні інтересів та складу театральної аудиторії для кращого розуміння їхніх потреб та вподобань.

Зростаюча соціальна різноманітність веде до того, що оцінка вистави стає все більш залежною від "ринкової цінності" — відповідності її очікуванням глядачів, які виступають як покупці. Це породжує постійну потребу в підвищенні якості театрального продукту та задоволенні потреб аудиторії. Однак цей підвищений фокус на якості може викликати проблеми. Загалом, проблема підвищення якості театрального процесу складається з двох основних аспектів:

- проблема впровадження інноваційних технологій у процес показу вистав, у тому числі забезпечення конкурентоспроможності вистави;
- проблема підвищення якості створення матеріальної частини вистави [13, с. 39]. Наприклад, під час аналізу процесу створення декорацій для вистав у театрах України, дослідниками, зокрема К. Гребеніком, були виявлені наступні проблеми у художньо-виробничих цехах:
  - нестача молодих спеціалістів, які могли б перейняти майстерність та досвід в цій галузі;
  - недостатня доступність книжкових видань, які б могли бути корисними для театральних фахівців;

– зменшення зацікавленості у досягненні якісного кінцевого результату, зокрема створення вистави, через неспроможність уявити та усвідомити постановочні завдання в цілому.

Україна почала формувати нормативну базу для театральної галузі на початку 90-х років, після отримання незалежності. Законодавство, що стосується театральної сфери включає в себе закони України:

- «Про культуру»;
- «Про театри та театральну діяльність»;
- «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо запровадження контрактної форми роботи у сфері культури та конкурсної процедури призначення керівників державних та комунальних закладів культури»;
- «Про гастрольні заходи в Україні».

Навіть на сьогодні театри, що перебувають у власності держави чи комунальних установ, функціонують у формі театально-розважальних закладів культури. Їхня робота регулюється значним переліком нормативних документів, таких як положення та різноманітні підзаконні акти, які в основному обмежують їх господарську діяльність [28, с. 137].

У фінансовому аспекті українські театри виявляють значні відмінності залежно від їхнього статусу та місця розташування. Проте загальна структура фінансування державних театрів майже ідентична: близько 80–90% складає бюджетне фінансування, а решта 10–40% - доходи від власної діяльності.

Розумно вважати, що без державної підтримки театри не змогли б існувати, оскільки основну частину витрат покриває саме держава за рахунок бюджетного фінансування .

Сучасні театри активно працюють над удосконаленням свого управління, вивчаючи найефективніші методи театального менеджменту, при цьому враховуючи особливості української ситуації. Це включає розробку та втілення новаторських мистецьких проектів.

Театральні проекти можна умовно розділити на кілька категорій:

- створення нових вистав - це режисерські проекти, індивідуальні акторські ідеї та колективні творчі ініціативи;

- пошукові проекти мистецьких колективів, які включають експериментальні вистави та розвиток театральних методів і технологій.

- інші заходи різних форм і напрямків, такі як театральні фестивалі, майстер-класи та події іншого характеру.

Українські театри, на відміну від зарубіжних колег, зазнають низького доходу, навіть урахувавши велику кількість населення та театрів у країні. За свою власну діяльність вони отримують лише 10–15% загального доходу через пасивність потенційної аудиторії, застарілі підходи до організації зустрічі з глядачем та надто низькі ціни на квитки.

Близько 90% доходів від власної діяльності театрів становлять кошти, отримані від продажу квитків, приблизно 7–8% - від інших джерел, а 2–3% складаються зі спонсорської та меценатської підтримки.

Науковці вважають, що поліпшення фінансових показників театрів можливе за допомогою таких заходів:

- зміна системи державного фінансування, що може стати ключовим елементом;

- підвищення ефективності управлінського персоналу, що сприятиме оптимізації внутрішніх процесів;

- розширення аудиторії шляхом створення різноманітного, але високоякісного репертуару, який задовольнить естетичні потреби різних груп населення.

Сьогодні кількість глядачів є ключовим фактором у формуванні доходу театрів. Основне завдання - створювати нову аудиторію, а не обмежуватися поточною. Якщо вдало привернути більше зацікавлених глядачів, це сприятиме збільшенню попиту на мистецький продукт. І це, в свою чергу, дасть можливість підвищувати ціни на квитки, не маючи страху втратити частину аудиторії.

Театри повинні активно зацікавлюватися приверненням нової аудиторії, особливо з урахуванням того, що заповненість театральних залів становить лише близько 60%. Основне завдання для колективу театру полягає в пошуку та залученні більшої кількості глядачів, враховуючи те, що спектакль потрібно розглядати як товар, який необхідно успішно продати. Для досягнення цієї мети важливо мати розуміння законів ринку та постійно проводити маркетингові дослідження.

На сучасному етапі театри в Україні стикаються з низкою проблем, таких як фінансові труднощі, недостатнє забезпечення кадрами, низька відвідуваність вистав та стрімкий розвиток театрального синтезу. Основною внутрішньою проблемою є саме цей синтез, який швидко розростається у театрах, але нерівномірно. Цей процес конкурує з традиціями вже визнаних в цій галузі. Проте він також сприяє взаємовпливу та збагаченню, створенню нових форм у театральному мистецтві. Такий синтез здійснюється не лише між драматичним і музичним театрами, а й між різними жанрами, що в результаті породжує нові форми вистав. Цей феномен можна спостерігати на різноманітних театральних фестивалях, де зустрічаються різні види театрів і вистав, і відбувається злиття між традиційними театральними формами та більш експериментальними виявами [12].

Г. Веселовська висловлює думку про необхідність реформи театральної освіти та створення спеціалізованої інфраструктури, наприклад, театральних центрів, аналогічних театральному комплексу або Шекспірівському центру в Польщі, з сучасним технічним обладнанням. Ці центри мали б сприяти організації театральних фестивалів, проведенню майстер-класів, освітнім заходам і виставам високої якості. Також важливим є перегляд організаційної структури театральної сфери в Україні, оскільки тут існують театри різного підпорядкування, а їх діяльність залежить від джерела фінансування.

Л. Волошина вказує на те, що протягом тривалого часу Спілка театральних діячів України спільно з Міністерством культури вивчала можливість створення Інституту театру, але це питання досі не було вирішене.

Крім того, важливо врегулювати суперечки, чи слід об'єднувати посаду директора і художнього керівника театру, як це відбувається зараз. Вона вважає, що це необхідно розглядати як окремі посади, оскільки це різні функції, і було б доцільно, щоб окрема особа відповідала за організаційну сторону діяльності театру, а інша – за його художній напрямок.

Зараз театральний сектор є важливою складовою креативних індустрій. Проте, щоб адаптуватися до сучасних вимог, він повинен переглянути свою структуру, зокрема форми існування театральних колективів. Це може бути досягнуто за допомогою впровадження нових театральних інституцій, які відповідали б вимогам креативних індустрій.

Для розвитку театральної сфери ключове значення має створення рівних умов доступу до суспільних ресурсів, зокрема бюджетної підтримки театральних колективів незалежно від їх форми власності. Це сприятиме співпраці між театрами та стимулюватиме створення нових творчих продуктів.

Дослідники акцентують увагу на важливості ухвалення Закону про меценатство, який спонукає бізнес до інвестування у культурно-мистецькі проекти. Наприклад, за кордоном, організації культури потрібно менше зусиль для пошуку додаткових коштів, оскільки іноземні спонсори активно взаємодіють і навіть конкурують за фінансування найпрестижніших мистецьких проектів. У країнах, таких як Австрія, Велика Британія, Франція, функціонують посередницькі організації, які сприяють успішній взаємодії між культурними установами та бізнесом: «Kultur Kontakt» в Австрії, «Arts and Business» у Великій Британії, та «Admical» у Франції.

Україна, з багатим культурним середовищем, може здійснити ініціативу створення агентств, аналогічних тим, які сприяють співпраці між культурою та бізнесом у країнах, як Австрія та Велика Британія. Ці агентства можуть залучати фандрейзерів з економічною або маркетинговою освітою, які мають досвід у комерційному секторі. Це дозволить ефективніше презентувати проекти та створювати спонсорські пакети для сприяння культурним ініціативам.

Створення Українського культурного фонду відкриє можливості для демократизації виділення коштів на мистецькі проекти, що стимулює розвиток незалежного та творчого театру в Україні.

У театральному мистецтві України відбуваються різні тенденції: зміна лідерів театрального процесу та стратегій розвитку, розгляд питань про рівність умов для державного та недержавного театрального секторів, зацікавленість театрів у залученні нових аудиторій та покращення фінансових і творчих результатів через гастролі та участь у фестивалях. Театри також прагнуть до рівного доступу до бюджетних коштів, хоча діапазон їх доходів є різним і ще не існує механізму для цього.

Останні роки в українському театрі відзначилися самостійністю, збереженням та покращенням творчого потенціалу. Спостерігається активізація фестивального життя, проте потрібно провести реформи у театральній освіті та створити відповідну інфраструктуру, включно з театральними центрами, що допоможе покращити стан і розвиток театрального мистецтва.

Львів завжди славився своїм багатством та різноманіттям театрального життя. Розпочавши подорож у світ сценографії як простий глядач у 1966 році, ми пережили насправді неймовірний шлях. Від перегляду чорно-білих записів вистав, що транслювалися по телебаченню, до реального занурення у цей світ через балет "Спартак". Ця подія відкрила перед нами абсолютно нові горизонти та змінила уявлення про театр. [35,244]

Термін "школа" в загальному розумінні передбачає існування навчального закладу з відповідною програмою, де програма та її автори чи послідовники визначають фаховий рівень та встановлюють напрямок, правила, методику та стилістику у професійній діяльності. У Львові в такому розумінні не існує сценографічної школи. Навіть відділення монументального мистецтва Львівської національної академії мистецтв намагається залучити своїх студентів до сценографії, але ці спроби не виходять за межі. Справжнє навчання сценографії можливе лише в театрі, у професійних художників-практиків. Коли говорять про існування львівської сценографічної школи, це вказує на традиції

та високий рівень декораційного мистецтва, а не на конкретний навчальний заклад.

Сценографічні традиції в Львові мають глибокі корені в галицькому львівському ґрунті через величезний культурний вплив різних культур, які з'явилися у місті з його заснуванням. Вірменська громада, наприклад, внесла свій внесок у театральну культуру Львова, зберігаючи багату традицію власного театру. [35, 244 с.]

Літописи свідчать, що театральна культура, пов'язана з народними обрядами, існувала в Львові вже з давніх часів. Однак перехід до професійного театру пов'язаний із наявністю у місті у XVI–XVII століттях численних шкільних театрів. Семінаристи львівських шкіл виконували різноманітні вистави на Ринку, включаючи панегірики, баталії, містерії та фарси. Найбільш вагомий внесок в ці вистави робили єзуїти, які також вперше використовували декорації для збагачення сценічної дії.

Театральне виховання в єзуїтському колегіумі відзначалося постійністю, і деякі обов'язкові дисципліни, такі як риторика та читання діалогів, безпосередньо пов'язані з театром. У той час у Львові існував театральний податок, свідченням чого є міські хроніки 1611 року. Це поширення театру спричинило обурення деяких осіб, таких як Іван Вишенський, який використовував різні епітети, описуючи учасників театральних заходів.

Семінаристи не лише грали вистави, але й активно взяли участь у "будівництві" сцени за допомогою декорацій. Інтересною деталлю є зазначення імені актора Богдана Хмельницького, який навчався в єзуїтському колегіумі, у ролі можливого першого львівського декоратора. Це припущення, хоч і суперечливе, має науковий підґрунток і може бути розглянуте як допоміжне для вивчення сценографічної традиції. Таким чином, львівські декоратори можуть пишатися своєю гільдією та можуть вважати, що їхню спадщину можна об'єднати гербом Абданк.

У XVI–XVII століттях, театральні постановки та сценографія існували в шкільних театрах, де навчалися семінаристи. Єзуїти, сприймаючи важливість

театрального видовища, внесли значний внесок у розвиток сценічної дії та декорацій. Саме їхні постановки стали вихідним пунктом для балету та оперного мистецтва.

У XVIII столітті починають формуватися палацові театри, спрямовані на вишукану аристократичну публіку. Проте цей період залишився менш вивченим, за відсутності достатніх прізвищ та матеріалів про декорації.

З початком Австро-Угорської імперії у 1772 році у Львові з'явилися професійні театри. Створення театру на площі Каструм було важливою подією. Пізніше, у 1787 році, театр розмістили у приміщенні костелу францисканців. Це сприяло активному розвитку театральної сцени та декоративного мистецтва.

У 1842 році, Львів отримав перший спеціально спроектований театр. Будівля театру графа Скарбека стала платформою для Людвіка Польмана, який працював над декораціями на високому європейському рівні. Його співпраця з українським театром відкрила нові можливості для української сценографії.

Таким чином, історія сценографічних традицій у Львові охоплює різноманітні епохи та відображає важливість театральної сцени у формуванні культурного спадку міста.

Концепція розвитку театрально-декоративного мистецтва у Львові від 1900 року принесла з собою запровадження Великого міського театру, нині відомого як Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької. Цей період відзначився діяльністю видатного декоратора Станіслава Ясенського, чия робота охоплювала як натуралістичні, реалістичні елементи, що передавали конкретні місця, так і символічні декорації, відтворюючи образність місця дії. Крім Ясенського, інші художники, такі як Фелікс Вигживальський, Костянтин Мацкевич, Мечислав Ружанський, Станіслав Яроцький, Анджей Пронашко, також внесли свій вклад у образні рішення багатьох постановок.

Під час тогочасної епохи національно-культурних пошуків української сцени, що перебувала під впливом пересувних театрів, у цьому напрямку

видатний внесок зробив Леонід Боровик. Його декорації відзначалися символічним зафарбуванням і спецефектами.

Експериментальні та експресіоністичні тенденції сценографії єврейського театру під час міжвоєнного періоду, який розташовувався за адресою вул. Ягеллонського, 11, були пов'язані зі сценографом Фрідріхом Клейнманом.

Навіть у часи війни та після неї великими силами працювали талановиті художники над декораціями та образністю на сцені. Наприклад, під час Другої світової війни Мирослав Радиш та Мирослав Григор'єв створювали декорації для десятків спектаклів у Великому театрі. Плеяда талановитих митців, таких як Міхаель Кендзьор, Пауль Деккерс, Фелікс Вигживальський, Е. Олесницька (художник костюмів), В. Борисовець, Володимир Ласовський, Осип Кассараба, Микола Дендяк та інші, активно працювали над оформленням сцени та створенням декорацій.

У наступний період, що припадає на радянську епоху, на культурно-мистецькі процеси і театральний розвиток міста Львова впливала експансія представників соцреалізму. Вони замінювали або переорієнтовували старші покоління художників, що належали до "буржуазно-націоналістичної" школи.

Кінець 1990-х та початок 2000-х принесли активну роботу понад двадцяти професійних театральних митців у Львові, серед яких ім'я знакових постатей сценографії, а також амбітних молодих художників. Мирон Кипріян, Валерій Бортяков, Андрій Александрович-Дочевський, Олександр Оверчук, Людмила Боярська, Володимир Фурик, Валерій Толмачов, Ірина Нірод, Дарина Зав'ялова, Петро Гуменюк, Оксана Зінченко, Богдан Лужецький, Ольга Баклан, Ірина Проніна, Олена Городецька, Мар'ян Савицький, Лариса Кузьмик, Олесь Нога, Ірина Кодлубай, Володимир Кауфман та інші представники мали власну творчість, орієнтуючись на різні театральні системи та стилістичні підходи. Це виражалося у побутовій ілюстративності або у пануванні образної умовності, символіки та метафор.

Незважаючи на різноманіття та індивідуальність сучасної сценографічної практики у Львові, тільки творчість малярки Львівської опери відображає

стилістичну впевненість, спадковість і становлення, які були вбудовані та сформовані Євгеном Лисиком і передані, як естафета, братами Риндзаками. Тільки творчий центр на вулиці Куліша, який вважається творчою "кухнею", де виникають вишукані мистецькі твори, може бути визнаний сценографічною школою. Це може здатися претензійним, але його справедливість підтверджується не лише зовнішнім виглядом сцени та декорацій, які залишають враження високого рівня, а й тривале утримання цієї якості протягом двох десятиріч, навіть після втрати ідеологічного лідера цієї неформальної школи. Таку точку зору підтримує Юлія Пігель, відома вивченням театрального мистецтва та сценічного костюма, згадуючи ім'я Маестро як засновника сценографічної школи: «Серед численних художників, які утворили окремі театральні школи в Україні, такі як В. Кричевський, А. Петрицький, М. Андрієнко-Нечитайло, Ф. Нірод, Ю. Стефанчук, Д. Лідер, Є. Лисик, М. Кипріян». [20, с.64]

У Києві, "Сірий Театр Чуттєвого психоаналізу" став відомим завдяки своїй неординарності: інтелектуальні вистави з елементами гумору, еротики та атмосфера кіно на сцені. Цей театр має в своєму арсеналі вистави різних жанрів, включаючи психологічні драми, трилери з еротичним нахилом і ретро мелодрами.

Незалежні театри, такі як "Мізантроп" і Port creative hub, активно експериментують у пошуках нових форм виразності. Наприклад, їх спільний проект використовував принципи site-specific, а "Театр Між Трьох Колон" став першим у світі інтернет-театром, об'єднуючи глядачів з усього світу на платформі YouTube.

Такий підхід до театрального мистецтва знайшов популярність не лише у Києві, але й в інших регіонах України. У Харкові, театр "Прекрасні Квіти" єдиний, хто працює у безсловесному жанрі, зосереджуючись на пантомімі і мімодрамі. "Драма.UA" у Львові - перша платформа для сучасної драматургії, привертаючи режисерів з України та Європи і пропонуючи вистави у різних форматах, від сценічних читань до ескізів вистав.

Театр "Запорізька нова драма" у своїх заходах активно просуває сучасну українську драматургію. Вони організують фестиваль "Дні української драми", в рамках якого відбуваються читання нових українських п'єс, а також спільні вечірки з електронною музикою.

У Полтаві активно розвивається альтернативний театральний рух. Один з таких проєктів - це документальний театр "Театр Сучасного Діалогу", який пропонує за допомогою театральних засобів змінювати суспільство на краще та піднімати актуальні соціальні теми.

Їхні постановки базуються на реальних історіях, взятих з інтерв'ю, статей, статистики та наукових фактів. Після вистави відбувається обговорення порушених тем із глядачами. Цей театр не має постійного складу акторів, але оголошує набір до кожної нової роботи, дозволяючи будь-кому приєднатися до творчого процесу. Більшість їх вистав проходять у різних містах та селах України, а також на міжнародних та всеукраїнських мистецьких заходах.

Ще один незалежний театр у Полтаві - "І по всьому". Вони перетворюють класичні або старі твори, змінюючи їхнє художнє рішення, адаптуючи до сучасності за допомогою музики, костюмів та декорацій. Вибір вистав обговорюється колективно, а теми часто стосуються складних питань людського життя, які можуть бути підсвідомими або невираженими.

Гільдія незалежних театрів України є ключовим майданчиком для співробітництва, моніторингу та комунікації між незалежними театрами. Їхні дії охоплюють створення комунікаційної платформи, аудит незалежних театрів, формування дискусійних клубів і поліпшення законодавчої бази.

Згідно з дослідженнями, сучасна драматургія, зокрема "нова драма" і документальні тексти, активно впливають на репертуар як незалежних, так і державних театрів. Це призвело до появи на сценах країни методу "devised theatre" (колективного творіння тексту) та експериментів із "вербатімом" та іншими формами театру.

У той же час, дослідники відзначають істотні зміни у режисерських поколіннях, зокрема активізацію "мілленіалів" у театральному процесі з 2014 до

2018 року. Ці покоління "тридцятилітніх", "двадцятилітніх" та "сорокарічних" знаходять спільну мову зі своїми попередниками, співпрацюючи для свого кар'єрного зростання. Молоді режисери отримують можливість стажування в європейських театрах, беруть участь у різних програмах та конкурсах як в Україні, так і в Європі.

Ці нові покоління режисерів стали ключовими фігурами у "омолодженні" української театральної сцени, привносячи п'єси таких авторів, як Н. Ворожбит, П. Ар'є, В. Маковій, К. Малініна, Т. Киценко, Д. та Я. Гуменних, Н. Блок і багатьох інших на сцени державних театрів у різних містах України.

Так, поява нових приватних театрів дійсно відкрила широкі можливості для розвитку театральної сфери. Це призвело до розширення форм театральної діяльності, зокрема розвитку копродукцій, міждисциплінарних фестивалів, лабораторій, резиденцій, театральних шкіл і багато іншого. Управління театрами переглянуло свої художні та менеджерські стратегії, виникли нові театральні жанри, з'явилися альтернативні джерела фінансування.

Значна співпраця між українськими та європейськими театрами стала більш результативною. Це дало можливість митцям брати участь у стажуваннях за кордоном, що сприяло підвищенню їхніх професійних навичок та створенню нових творчих зв'язків, а також сприяло появі спільних проектів між українськими та європейськими театрами.

### **Висновок до першого розділу.**

Аналіз історії професійного театрального мистецтва, еволюції сценографії від архаїчних часів періоду появи перших стаціонарних театрів доби Давньої Греції та Давнього Риму до сучасного стану сцени свідчить наявність елементів предметного дизайну практично на всіх етапах розвитку. Елемент декорації, елемент оформлення сцени - предмет в історичному ракурсі не носить сучасного терміну дизайн. Лише з початком промислової революції теоретики звертають увагу на окремі об'єкти, яким надається статус предметного дизайну.

Все ХХ ст. проходить під увагою до цього розділу дизайну. Сучасний стан теорії дозволяє цей термін внести до історії та теорії сценографічного мистецтва.

Безумовно, стосується це й українського театрального мистецтва. У період з XV-XVIII ст. на території України переважали здебільшого театри під відкритим небом. Їх візуальне оформлення було лаконічним і простим. Усе полягало у тому, що актори не намагались відтворити місце дії у виставах, а акцентували увагу на емоціях, що їх викликали у глядачів. Тож декорації не були важливими.

Найбільшого розквіту використання художніх рішень театрального простору сцени набрало у ХХ ст. Цей період характеризується розвитком театрів в Україні, актуальними трактуваннями драматургії, появою приватних театрів, відокремленні сценографії від режисури.

Тож підсумовуючи викладете у першому розділі, можна вважати, що елементи предметного дизайну були присутніми упродовж розвитку театру в Україні, так і у світі, та окремого поняття «предметний дизайн» при цьому не застосовувалось.

## РОЗДІЛ 2. РОЛЬ Й МІСЦЕ ПРЕДМЕТНОГО ДИЗАЙНУ У СУЧАСНІЙ СЦЕНОГРАФІЇ

### 2.1 Предметний дизайн, як складова сучасної сценографії

Термін «предметний дизайн» є досить новим і вперше почав використовуватись у другій половині ХХ ст. разом зі стрімким ростом зацікавленості споживачів до облаштування власних осель, та друком перших періодичних видань на пострадянському просторі. Він виник як потреба у відокремленні поняття дизайну інтер'єру та дизайну окремих предметів, та як спосіб індивідуалізації виробництва цих речей. Варто зазначити, що даний термін здебільшого використовується в Україні та країнах сходу. У країнах Європи та Америки поширеним є термін «industrial design», або ж «product design». [10, 185]

Першим промисловим дизайнером часто вважають німецького архітектора Пітера Беренса, який перебував під сильним впливом англійського дизайнера та поета 19-го століття Вільяма Морріса та руху мистецтв і ремесел, з яким Морріс був тісно пов'язаний. Починаючи з 1907 року, Беренс був художнім консультантом АЕГ (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft або Universal Electric Company), для якої він проектував не тільки промислові будівлі, але й невеликі електроприлади, від чайників до вентиляторів. Беренс був провідним членом Deutscher Werkbund (заснованого в 1907 році), товариства художників, архітекторів і ремісників, схожого на англійські товариства мистецтв і ремесел. Сам Беренс вплинув на багатьох архітекторів-дизайнерів наступного покоління, у тому числі на Вальтера Гропіуса, засновника знаменитої німецької школи дизайну Баугауз, і Людвіга Міса ван дер Роє, який пізніше став директором школи. Заснований у 1919 році у Веймарі, Німеччина, Bauhaus мав на меті вдосконалити та координувати дизайн і виробництво ремісничих і промислових товарів для нової постімперської доби. І Гропіус, і Міс проектували будівлі, а

також об'єкти меншого масштабу. Меблі, розроблені в Bauhaus, характеризувались широким використанням гнутого металу, що було розроблено за сприяння Junkers Aircraft Company в Дессау, фірми, відомої своєю ранньою розробкою суцільнометалевого літака в 1918 році, наприкінці Першої світової війни. Міс, який керував Баугаузом з 1930 по 1933 рік, розробив кілька відомих зразків меблів із сталевим каркасом, таких як стілець MR (1927), стілець у Барселоні (1929), кафедра Брно (1930). Під час всесвітньої Великої депресії 1930-х років, коли він мав небагато архітектурних замовлень, Міс заробляв на життя гонораром від продажу цих меблів. Баугауз створив інші символи сучасного дизайну, зокрема витончений скляний посуд і обтічні настільні лампи Вільгельма Вагенфельда. Однак перші розробки промислового дизайну відбувалися не лише в Німеччині. У перші десятиліття 20-го століття архітектори та дизайнери в інших країнах також створювали виразні споживчі товари. Серед них такі предмети, як хвиляста савойська ваза (1936) фінського архітектора Алвара Аалто, авангардні геометричні порцелянові чайники та чашки (1923) українського художника Казимира Малевича, класичний двоважільний штопор (1930) італійського дизайнера Домініка Розаті та всюди суцільна, дуже гнучка настільна лампа Anglepoise (1932) британського автомобільного інженера Джорджа Карвардайна. [6]

З часом, концепція "предметного дизайну" стала дуже популярною у дизайнерському середовищі. Предметний дизайн є гармонійним поєднанням функціональності об'єктів, мистецтва та творчого процесу. Метою предметного дизайну є створення, в першу чергу, ексклюзивних, елементарних в освоєнні, ергономічних, демократичних предметів, які поєднують у собі різноманітні стилі та форми, незвичні поєднання фактур та кольору. Промислові дизайнери створюють і розробляють концепції та специфікації, які оптимізують функції, цінність і естетику продуктів, середовищ, систем і послуг на користь користувача, промисловості та суспільства. Промисловий дизайн передбачає

поєднання дисциплін образотворчого мистецтва, науки та технологій і вимагає вміння розв'язувати проблеми та спілкуватися.

Самостійне виготовлення різних предметів не лише задовольняє потребу в індивідуалізації, а й дає можливість перетворити пасивного споживача на активного творця оточуючого світу. Ці процеси можна віднести до категорії дизайн-виробництва, де саме сьогодні люди самостійно розробляють, виготовляють і продають свої продукти у сфері меблів або домашнього декору.

Дизайнери та архітектори відчують потребу активніше виражати себе та свою творчість, розглядаючи це як виклик у своїй професійній діяльності. Відповіддю на цей виклик стають об'єкти, які визначаються терміном "предметний дизайн" [4].

На початку XXI ст. суспільство входить у нову фазу свого розвитку – інформаційно-технологічну. Науково-технічний прогрес зумовив породження нових галузей та модернізацію вже існуючих. Чимало західних теоретиків наголошують, що суспільство потребує не тільки технічного прогресу, а і культурних, соціальних та освітніх змін. Розширення сфери інформаційних технологій призвело до зміни уподобань людей у візуальному контенті, тяжіння то яскравих кольорів, неймовірних спецефектів, нових вражень, форм, текстур та відчуттів. Все це знаходить своє відображення у кінематографі (створюються кінотеатри з технологією 4DX та можливістю зануритись у перегляд вільну за допомогою спецефектів), мистецтві, дизайні, театрі та інших сферах.

Творчі напрацювання художників, декораторів, режисерів театру, теорія і практика процесу створення вистави, художні прийоми формують сучасну просторову сценографію, яка задовольняє вимоги суспільства.

Термін «сценографія» описує цілісний підхід до створення театру з візуальної точки зору. Походить від грецького *sceno-graphika* і перекладається як «писання сценічного простору».

Сценографія – це мистецтво створення візуального образу вистави використовуючи декорації, костюми та світло. Всі ці елементи у поєднанні створюють відповідний образ вистави, розкривають її зміст та синтезують враження та емоції у глядача.

Говорячи про елементи, завдяки чому сценограф створює візуальний образ вистави, в першу чергу варто виділити декорації. Термін «декорація» використовують для позначення предметів, які є засобами для оформлення просторового середовища сцени чи сценічного майданчика, для цього створюється ілюзія уявного місця з метою відтворити певні дії та обставини, зображувані у виставі. До декорацій належать всі фізичні декоративні елементи вистави які оточують акторів: подіуми, сходи, ширми, меблі, стіни, платформи, палуби, штори, а також всі предмети реквізиту і бутафорії, які необхідні для створення відповідного просторового середовища.

Цікавим є дослідження багатозначності дефініцій «декорації» О.Цугорка, згідно якого «декорації не можна розглядати як образотворчу чи театральну нішу, оскільки декорації нерозривно перебувають у єдності з іншими спорідненими видами мистецтв. Сценографія як галузь образотворчого мистецтва в її історичному розвитку безпосередньо пов'язана з архітектурою, скульптурою, живописом, графікою, драматургією, театром, акторською грою та кінематографом. Відтак її сміливо можна назвати художньо-синкретичним явищем, що стоїть на межі образотворчого, театального та кіномистецтва, будучи їхньою невід'ємною частиною, що підлягає аналізу в системі цих мистецтв з погляду синергії художнього образу та синестезії художнього сприйняття». Усі декоративні елементи, що використовуються театральній постановці є свого роду мовою спілкування між автором просторових концепцій та глядачем. З їх допомогою, зав'язуються потоки змістових асоціацій, вибудовуються акценти на деталях та театральна естетика. [29, 293]

## **2.2. Особливості і специфіка використання предметного дизайну в художньому оформленні вистави**

З початком перебудови української культури й мистецтва відбулися великі зміни. Відкриття кордонів та активне включення українського мистецтва у світовий контекст призвели до з'яви нових видів творчості, які досі мало відомі в Україні: художніх акцій, перформансів, хепенінгів, відеоарту й інших. Їх мова, погляди на творчість, способи спілкування з глядачем та організація простору впливають на сценографію, а також загальну концепцію театральних вистав.

Цей новий період у розвитку українського мистецтва відбувався у контексті постмодернізму, і, зрозуміло, у ньому відображені особливості цього типу культури. Хоча існують відмінності у сприйнятті постмодернізму в Україні, аналогічні напрямки відчутні й у світовому мистецтві. Зміни у сприйнятті мистецтва, зокрема перехід від елітарності до популярності, відбулися у цьому контексті. Юрій Стус відзначав, що це виявляється у відсутності сталих етапів розвитку культури та у її чутливості до змін у суспільстві.

Сьогодні багато дискусій триває щодо цієї теми, але думки вчених розходяться у сприйнятті постмодернізму через методологічні розбіжності у розумінні самої сутності цього явища. Невизначеність у цьому питанні пов'язана із складністю вивчення деталей і закономірностей розвитку постмодернізму в різних науках, таких як філософія, культурологія, мистецтвознавство, а також унікальністю його розвитку в контексті України [24]. Розглядаючи театральні процеси цього періоду, важливо підкреслити глибокі зв'язки між театром та іншими формами мистецтва. Наталія Корнієнко дослідила низку складних питань, які виникли перед сучасними театрознавцями в останні роки. Вона зазначає, що відбувається суттєве перетворення об'єкту вивчення театру, оскільки воно повинне відповідати сучасним вимогам у відносинах із театром та художньою культурою загалом [25, 239].

Український театр у ХХ–ХХІ столітті переживав значний розвиток у дві важливі культурні епохи – постмодерн та нову медійну епоху. Роблячи

посилання на твердження відомих дослідників, таких як Р. Панвіц і М. Торбург, вивчення парадигми постмодернізму відображає сучасні культуротворчі процеси як "глобалізацію культурного розвитку" [24]. Варто відмітити зростання впливу різних видів мистецтва: візуальне і пластичне мистецтво все частіше використовують принципи перформативності. Технології візуальних медій використовуються як складова загального просторового рішення, проте на початку XXI століття вони стають основним засобом виразності для мистецьких творів.

За словами Б. Тейлора, постмодерністичне мистецтво має подвійність: втрату спадщини традицій європейського мистецтва та залежність від культури кіно, моди та графічного дизайну, але водночас воно ставить гострі питання, що потребують глибоких відповідей та доторкнулися актуальних моральних проблем. Митці прагнуть звільнитися від усталених канонів та обмежень, що призвело до визнання "відсутності обмежень самовираження" як основної мистецької парадигми. Як зазначив Ж. Бодрійяр, сучасний розум митців втратив контроль над ірраціональними силами, які стали домінуючими в культурі.

Таким чином, постмодерністське мистецтво використовує нові технології та експерименти, але одночасно стикається з втратою традицій та складними моральними питаннями, що робить його сучасним і актуальним у своїй складній природі.

Сучасна українська культура переживає великий вплив медійного мистецтва, що стало однією з найбільших течій. У цей же час, спостерігається збільшення інтересу глядачів до театру, особливо в епоху медій, коли люди прагнуть більшого емоційного зв'язку з акторами та більш прямого спілкування з мистецтвом у технологічному оточенні. Це актуалізує роль театру в культурі.

Технологічний прогрес впливає на вигляд сценічних вистав, формує новий тип простору та змінює спосіб сприйняття глядача як центрального образу вистави. Використання новітніх засобів може зробити виставу більш реалістичною, залучаючи глядача до безпосередньої участі, або ж створити майже ірреальне середовище, відокремивши його від реальності.

У сучасному театрі спостерігаються тенденції взаємодії різних художніх мов, їх перетин. Нові технології дозволяють перетворити глядача з спостерігача у співтворця театрального вистави, здатного впливати її творчість та розвиток. Принцип інтегрованості, який залучає глядачів як співтворців, модифікує образи та сприяє розмаїттю творчості [25].

Нові технології, що інтегруються в різні жанри театрального вистави, свят та фестивалів, підвищують їх вражаючість та інформативність. Це призводить до естетизації технологій, які стають новим засобом видовища та творчості.

Український театротворчий процес суттєво підпорядкований економічним факторам. Після набуття незалежності країна зазнала серйозних економічних турбулентностей, що вплинули на розвиток театрального мистецтва. Сучасні сценографи мають доступ до новітніх технічних розробок, проте не завжди мають можливість встановлювати їх у театрах чи використовувати під час вистав. Це пов'язано з застарілістю театральної техніки та її високою вартістю. Цікаво, що часто непрофесійні театри, концертні зали та клуби отримують краще обладнання, тоді як професійні театри часто не мають достатнього простору чи фінансування для розвитку та оновлення.

У своїй практиці творчі групи, які створюють вистави у форматі шоу, користуються сучасними технологіями, що дозволяють приблизити класичні сюжети до ритму сучасного медійного життя та здобути популярність серед глядачів. Сценографи стали ставити перед собою завдання мінімізувати конструкції, бутафорію та супровідну техніку. Вони використовують проєкційні технології для оптимізації театрального простору та обмеження обсягу декорацій [25].

Сучасні технічні можливості та матеріали надають художникам майже нескінченні можливості для реалізації творчих задумів, але вони постійно потребують нових засобів для свого втілення. Технічні засоби мають великий вплив на художній процес загалом і є джерелом різноманіття сучасних форм та видів художньої практики. Вони кардинально змінюють декорації сцени під час вистави перед очима глядачів за короткий проміжок часу.

Українське мистецтво в період незалежності активно інтегрується у загальноєвропейський культурний контекст. Міжнародні фестивалі, спільні проекти та обмін культурою між освітніми установами і художніми спілками відіграли значну роль у розвитку українського мистецтва, надаючи можливість використовувати провідний світовий досвід. Це сприяло великому прогресу в українському мистецтві. Наприклад, фестивалі, такі як «Золотий лев» у Львові, «Празька квадрієнале» у Празі та «Божественна комедія» у Кракові, стали важливими платформами для виставлення та обміну культурними досягненнями. Фестиваль «Київська пектораль», який щорічно проходить у Києві, включає усі прем'єрні вистави року театрів міста, дозволяючи провести комплексний аналіз вистав на різних сценах та визначити основні принципи їх візуального виразу, що використовуються художниками-постановниками. Крім того, виставки художників-сценографів, такі як «Сценографія. Підсумки сезону» у галереї ім. О. Замостян відіграє важливу роль у висвітленні процесів створення сценографічного оформлення.

Однак, на відміну від сподівань, виставки не завжди були відображенням повноцінної картини розвитку цього мистецтва. Як зауважив В. Сидоренко, не було великих та репрезентативних експозицій, які б відображали об'єктивну картину розвитку сценографії і викликали б обговорення її стану й тенденцій протягом багатьох років [22, 84].

Важливим аспектом у розвитку українського театру є розширення репертуару та взаємодія між мистецтвами та жанрами. У виставах можуть поєднуватися різні жанри, такі як драма, танець, фарс, трагедія та інші, що сприяє експериментуванню та появі новаторських спектаклів. Мистецтво перформативності, хеппенінгів та кіно значно впливає на театральний процес, що відкриває шлях для нових та яскравих вистав. Сучасні театральні постановки охоплюють різні сфери, використовуючи літературні твори, хроніки, символіку екологічних, соціальних, медичних проблем тощо.

Цей період спостерігає застосування нових жанрових визначень, таких як хореодрама, дуель, комітрагедія, пошук, анекдот та інші, що розширюють

можливості театральної естетики. Новий погляд на класичний репертуар, відкриття раніше цензурованих творів, що розкривають актуальні суспільні проблеми, а також стрімкий розвиток сучасної драматургії стали важливими змінами.

Завдяки інтернету театри мають практично необмежені можливості вибору репертуару, звертаючись не лише до драматургії, а й до прозових, поетичних творів. Розвиток сценографії значною мірою стимулюється новаторськими режисерськими знахідками та оновленням драматичного репертуару [16, 160].

У сучасному українському театрі все частіше зустрічаються версії з особливим відношенням до традиційної культури, трансформація класичного репертуару, еkleктичне втілення образів персонажів та інноваційні підходи до сюжетів через суб'єктивну призму сприйняття певного персонажа або стороннього спостерігача.

Процес оновлення традиційних сюжетів та персонажів стає невід'ємною частиною сучасного українського театру. Актуалізуються класичні твори, використовуються нові підходи до інтерпретації, що дозволяє розширити межі художнього мислення та розуміння класичної спадщини.

Українські театри проявляють різноманітність у своєму репертуарі, який можна умовно поділити на три основні напрямки. По-перше, це відтворення реалістичної картини без додавання метафоричних елементів. По-друге, ілюстративність з елементами метафори, коли реалістичне зображення поєднується з символічним сприйняттям. Нарешті, третій напрямок - це повна метафоризація, коли місце дії тлумачиться у символічному та умовному ключі. Така різноманітність підходів до оформлення сцени визначає багатство театрального мистецтва в Україні, серед яких можна виділити:

– реалістична, натуралістично-ілюстративна (базується на ілюструванні місця дії за допомогою натуралістичних конструкцій, бутафорії та побутових деталей);

- натуралістично-ілюстративна з елементами метафори (також ілюструє місце дії, проте містить певні образні, символічні елементи);
- образно-символічна, метафорична (грунтована на образному відтворенні місця дії за допомогою метафоризованих елементів).

Кожна з вказаних тенденцій українського театру має свої візуальні особливості, які розгортаються через різні напрями. Автор зазначає, що в театральній практиці України традиційні спектаклі, які ґрунтуються на принципах ілюстративності, є значною частиною. Серед усіх, музичні театри, зокрема Національна опера України, Одеський Національний академічний театр опери та балету, вважаються одними з найбільш консервативних. Художник Д. Боровський порівнює радянський оперний театр з "возом", вважаючи його залишковим у ХХ столітті, проте вказує на його поступовий розвиток, особливо на Заході. В Україні оперні театри завжди були представниками офіційного мистецтва. Хоча український музичний театр йде у напрямі застосування новітніх технологій та метафоричного тлумачення часу й місця подій, відзначається активним використанням новаторських художніх рішень і проєкційних технологій експериментальними трупамі, що представляють великий інтерес для подальших досліджень [25].

У театральному оформленні виділяються три основні тенденції: мальовані декорації, натуралістичні конструкції та ретельно пророблена бутафорія. Цитування класичних декорацій супроводжується впровадженням нових технологій, але базові принципи декоративних площин залишаються незмінними. Театральний простір для різних вистав може бути умовним і метафоричним, з фокусом на філософському підтексті або виявленні ключових деталей місця й часу дії. Режисерське рішення може адаптувати виставу до території, що визначена автором драми, або повністю абстрагувати її, використовуючи інше місце дії або навіть без прив'язки до конкретного місця. Художник-сценограф визначає ступінь умовності декору сцени та пропонує засоби для створення певного середовища. Згідно з О. Резніком, сценографія прагне максимально наблизити естетизовану дію до глядача, створюючи синтез

формалізму та реальності, що включає глядача в дію. Сценічні пошуки 1990-х років відбуваються на межі драматичного театру, перформансу, фольклорного театру та музичної драми. О. Островерх також зазначає взаємовплив та взаємопроникнення різних форм пошуку в сучасному театральному середовищі, де сучасне мистецтво націлене на просторовість та активність [19].

В межах визначених тенденцій виступають кілька основних напрямів в оформленні сцени: різноманітні конструкції для оздоблення, використання тканин як окремого декору або у поєднанні з конструкціями, застосування проєкційних технологій та світлових ефектів, використання дзеркальних і прозорих площин, створення середовища з дрібних елементів, що об'єднуються в композиційні центри. Ці формальні прийоми часто поєднуються, взаємодіють і викликають виникнення нових рішень. Незалежно від розмірів сцени, театри шукають певну композицію, основний сценографічний елемент та додаткові деталі, визначають колірну палітру. Технологічний прогрес дозволяє театрам різних типів впроваджувати художні задуми, використовуючи нові пристрої, такі як цифрові проєктори, засоби для дистанційного управління елементами текстури, декору та освітлення, компактні системи диму та водяні ефекти. Також доступний широкий вибір тканин, пластмаси та декоративних матеріалів, що активно використовуються в сценографії. Сміливі ідеї художників та режисерів, які раніше були недоступними через відсутність матеріально-технічної бази, тепер можуть стати реальністю.

Серед напрямків театрального оформлення великих і менших театрів продовжує існувати традиція "бідної сценографії," термін, запропонований Д. Лідером, який виник від ідеї "бідного театру." Цей підхід визначає мінімізацію декоративного оформлення, де порожній сценічний простір служить тлом для вистав, що включають пластичні номери та вистави зі складними масштабними костюмами. Наприклад, цей стиль часто використовується у виставах Театру пластичної драми на Печерську. О. Островерх розглядає концепцію відмови від самого принципу "оформлення," адже ігровий простір, предметні компоненти вистави та театральна машинерія самі виступають як декорації. [19]

Однак цей підхід не є універсальним, оскільки для багатьох постановок він може бути непридатним. Деякі вистави, виконані на порожній сцені без активного світлового та проєкційного супроводу, можуть не відобразити драматургічну сутність, а врешті-решт "пуста" сцена може втратити акторську гру без декораційних елементів для підтримки.

Одним із важливих напрямків в театральному оформленні є використання трансформативного ігрового майданчика. Це включає в себе рухомі площини, їх розташування, яке може бути виділене або поєднане з глядацьким простором. Цей підхід спонукає до експериментів зі художніми методами об'єднання або розмежування цих категорій. Часто об'ємно-просторові модулі виходять за межі ігрового простору і втягують глядачів у дію. Схожі принципи використовують постановники Нового драматичного театру на Печерську, Театру на Подолі та Київської академічної майстерні театального мистецтва "Сузір'я". Популярним прийомом є комбінування різних методів обробки сценічного простору в одній виставі: поєднання оповідної ілюстративної декорації з метафоричною умовністю на різних рівнях. Зараз отримує все більшу популярність сценографія, яка використовує виключно метафоричні рішення. Такий підхід відзначається переосмисленням традицій та акцентом на глибокій метафоричності та символіці в мистецтві, що є характерним для XXI століття, за словами Т. Уварової [27, 10].

Узагальнюючи аналіз сценографії у вищезгаданих виставах, можна сказати, що використання художниками-постановниками реалістично-ілюстративного оформлення у сучасному музичному театрі часто виправдовується сталістю оперних традицій. У драматичному ж театрі цей підхід частіше впливає із режисерського бачення даного драматичного сюжету. Порівнюючи принципи оформлення у рамках цієї тенденції, бачимо, що реалістично-ілюстративні прийоми частіше використовуються на сценах великих музичних театрів, але вони періодично з'являються і в драматичних театрах. Камерні сцени, як правило, звертаються до такого оформлення для створення відповідного середовища, відображаючи задане місце дії. Не тільки

загальні принципи ілюстрування ігрового простору схожі, а й композиційні, колористичні та освітлювальні аспекти. Однак в межах цієї тенденції виявляються індивідуальні підходи, особливо у творах нового репертуару та сучасних інтерпретаціях класичних драм. Наприклад, натуралістичні концепції часто поєднуються з сучасними проєкційними технологіями як основними або допоміжними елементами оформлення.

Сучасне сценічне мистецтво стрімко розвивається, охоплюючи різноманітні жанри та види вистав, шоу та концертів. Це включає як традиційні форми, такі як опера, так і нові, що виникають завдяки науково-технічному прогресу. Використання технічних засобів стає необхідністю для створення унікальних та неповторних вражень для глядачів. Такі інновації дозволяють створювати вражаючі вистави, які раніше були неможливі без використання сучасних технологій, серед яких можна виділити такі [32, 68]:

- мультимедійні масові заходи, вистави, концерти та церемонії відкриття;
- інтерактивні спектаклі, імерсійний театр;
- лазерні та піротехнічні спектаклі;
- шоу вокалоїдів, голографічне проектування;
- фемботи, що співають, та інша робототехніка;
- VR-тури в естрадне шоу та VR-театри.

У всіх різновидах та жанрах сценічного мистецтва можливе використання різноманітних технічних засобів для створення художнього враження, таких як відеопроєкції, голографічне проектування та 3D-проектування. Нові технології істотно трансформують сценічне мистецтво, надаючи можливість режисерам впроваджувати інновації у свої твори.

– **Мультимедійність.**

Сучасне сценічне мистецтво використовує широкий спектр технічних засобів, таких як світлотехніка, звукове та візуальне обладнання - від високоякісних світлодіодних екранів до спеціальних конструкцій та

спецефектів. Ці засоби більше не просто деталі вистави, а стали невід'ємною частиною професійного сценічного виступу. Комбінація цих технічних засобів утворює мультимедійність - різноманітність форм виразності, що використовуються на сцені. Сучасні вистави є справжніми мультимедійними продуктами, для створення яких необхідна співпраця фахівців різних галузей, таких як звукорежисери, відеорежисери, спеціалісти з освітлення та ефектів.

Навички цих фахівців мають величезне значення, оскільки навіть найменші недоліки, такі як поганий звуковий сигнал або проблеми з освітленням, можуть зіпсувати враження від вистави. Точно так само ідеальний сценарій може бути псуватися через технічні недоліки. Тому для створення успішної мультимедійної вистави потрібні фахові знання в різноманітних галузях мистецтва, від музики до комп'ютерних технологій та монтажу. Важливо не лише мати високоякісне обладнання, а й вміти його професійно використовувати.

Мультимедійні вистави мають за мету не лише вражати глядача, а й зберігати його увагу та впливати на емоції й уяву. Тому вони постійно прагнуть до інновацій, хоча не завжди це досягається. Технічне забезпечення є важливою умовою, але не єдиною необхідною для створення успішного мультимедійного проекту.

Сучасні сценічні постановки не обмежуються лише музикою та акторами. Технічні новації, такі як декорації-трансформери, стають важливим елементом вистав, змінюючися під час дії та нерідко виконуючи роль окремих персонажів. Наприклад, у виставі "Бал-маскарад" Дж. Верді скелет "читав" величезну розгорнуту книгу, а "Кармен" Жоржа Бізе у постановці Каспера Хольтена використовував гігантські гральні карти, що рухалися та змінювали масті під час вистави.

Ці технічні рішення використовували сучасну світлотехніку та відеопроекування, створюючи ілюзію зміни карт та перегортання сторінок. Ефект вистави підсилювали піротехнічні засоби, такі як римські свічки та

бураки, хоча використання останніх у закритих просторах було неможливим через їхню величину та клас небезпеки.

Такі вистави використовують технології, щоб змінити традиційні уявлення про сцени. Наприклад, "Барон Мюнхгаузен" в Україні - це хореографічне 3D-шоу, де використовують проєкційні технології для створення фантастичного середовища, яке перетинається з реальними декораціями та додає ірраціональність та фантазію події.

Подібні режисерські інновації використання технічних засобів і технологій спостерігаються і в інших країнах. Наприклад, церемонія відкриття Олімпіади в Пекіні 2008 року була вражаючим поєднанням аудіовізуального синтезу з драматургією нового типу та привернула увагу мільярдів телеглядачів з усього світу [26, 107].

#### **– Інтерактивні спектаклі.**

Збільшення різноманіття аудіовізуальної продукції вплинуло на взаємодію між творчими виробами та глядачами. Нові технології відкривають споживачам взаємодія між глядачами та виконавцями, вже давно є необхідною частиною естрадного мистецтва. Цей принцип також використовується в театральних виставах, де взаємодія між акторами та глядачами може мати елемент імпровізації.

Сучасна інтерактивність, хоч і залишається важливою у театральних постановках, набуває нових форм. Технології дозволяють впроваджувати інтерактивні елементи через використання віртуальної реальності, мультимедійні пристрої або спеціальні ефекти, що включають аудиторію у сам процес вистави. Це може включати голосові чи текстові взаємодії, можливості впливати на розвиток сюжету або навіть взаємодію з артистами під час вистави.

Інтерактивність у театрі має свої особливості, особливо у виставах імерсійного театру. Ці театри, які характеризуються виходом за межі звичайної сцени, отримують все більшу популярність у світі. Їх також називають театрами-променадами. Це концепція, яка не обов'язково обмежена

традиційним театральним простором, може існувати в незвичних місцях, наприклад, у ліфті, на заводі або навіть у автобусі.

У імерсійному театрі глядачі виступають не лише як пасивні спостерігачі, але й активні учасники події. Це робить їх повноправними учасниками дії, що відбувається, дозволяючи кожному індивіду переживати виставу особисто.

Ці новаторські театри, хоча нові для вітчизняних глядачів, успішно існують у світі вже понад 20 років. Їхня популярність постійно зростає завдяки унікальному досвіду, який вони пропонують, де кожен глядач може стати частиною театального світу, а не лише його спостерігачем.

Спектакль-променад "Час" від компанії U! Zahvati, режисер П. Бараніченко, є цікавим українським прикладом імерсійного театру. У минулому році ця національна компанія представила новий жанр для України - виставу-променад, яка в анотації описана як "виведення глядача із затишної культурної коми".

Спектакль привернув увагу навіть людей, які раніше не мали стосунку до театру. Глядачі, у групі з 35 осіб, збираються на Пішохідному мості та надягають навушники. Під час прогулянки, керуючись інструкціями гіда та аудіозаписами, вони подорожують Києвом. Кожна будівля, вітрина чи навіть лавка, завдяки звуковим ефектам, перетворюється на вражаючу декорацію, виходячи за межі звичайних архітектурних форм.

Цей проект став цікавим експериментом у просторі театального мистецтва, дозволяючи глядачам пережити інтерактивне театральне досвідом прямо на вулицях міста [5].

#### – Лазерні та піротехнічні спектаклі.

Розвиток нових мультимедійних технологій сприяв еволюції колоритно-світлових та музичних вистав. Інженери тепер можуть створювати нові форми мистецтва шляхом синтезу світлових проєкцій, комп'ютеризації та музичних композицій. Лазерні шоу, піротехнічні спектаклі, водні та електронні феєрії - це результат цієї еволюції. Піромузичні вистави - це спектаклі, де піротехнічні

ефекти синхронізуються з музичними творами, відтворюючи емоційну і динамічну інтерпретацію музики через феєрверкові вибухи та світлові шоу.

Ці феєрверки попередньо моделюються на комп'ютері за допомогою спеціального програмного забезпечення, створюючи детальний комп'ютерний сценарій, який потім реалізується на майданчику вистави. Наприклад, українська піромузична вистава "Концерт вогню", що відбулася у Києві на Співочому полі в Печерському ландшафтному парку, відобразила цю ідею. Глядачі розташовувалися навколо сцени під відкритим небом, спостерігаючи за об'єднаним виступом музикантів-піротехніків, які створювали за допомогою вогню та феєрверків захоплюючі образи та ритмічні мотиви, синхронізовані з музикою.

У театральних виставах та розважальних заходах все частіше використовують технологічні новації, такі як спеціальні світлові ефекти, лазерне освітлення та піротехніка з комп'ютерною графікою. Давайте розглянемо, як режисери використовують лазерні технології. Лазерні шоу - це вид вистави, де головним елементом є лазерна система. Такий вид шоу може відмінно доповнити візуальний аспект театрального видовища, концертну програму або стати самостійним засобом наративу. Перша публічна демонстрація лазерного шоу відбулася 9 травня 1969 року в Окланді, Каліфорнія. Л. Кросс, К. Джеффріс та Д. Тюдор представили тоді невелике шоу, використовуючи криптоновий лазер.

Музичний супровід є важливою складовою лазерного шоу. Його якісна синхронізація з музикою, будь то жива або електронна, разом з лазерними ефектами сильно вражає емоційну сферу глядачів, створюючи гармонійний та емоційний альянс в цьому творчому просторі [33; 34].

#### – Шоу вокалоїдів та голографічне проектування.

D-технології стали неабиякою окрасою в сценічному мистецтві, викликавши захоплення у глядачів, акторів та режисерів. Ці технології відкривають безмежні можливості для творчих експериментів, дозволяючи створити віртуальний простір на сцені та в залі. Завдяки моделюванню і

встановленим інфрачервоним датчиком, порожня сцена може перетворитися на тривимірну композицію будь-якого міського пейзажу, замку чи навіть військових баталій.

У 2005 році на церемонії вручення нагород MTV Awards у Ліссабоні британська віртуальна група "Горіллаз" (Gorillaz) вразила використанням програми Musion Eyeliner System. Ця система дозволила створити тривимірних голографічних мультперсонажів "Горіллаз", які здавалося виступали прямо на сцені, хоча фактично вони з'являлися на екрані, що перекривав дзеркало сцени. Учасники цієї відомої британської "віртуальної групи" виступали під час живих концертів у вигляді силуетів на гігантському екрані, демонструючи зображення своїх мультяшних alter ego [3].

Ці технологічні новації дозволили "оживити" артистів, таких як Уїтні Хьюстон, Майкл Джексон, Тупак Шакур. Режисерські винаходи поєднують голограму з "живим" хореографічним балетом. У 2014 році на врученні музичної премії Billboard Music Awards здивував усіх король поп-музики. У рамках виходу другого альбому Майкла Джексона після його смерті його голографічний образ виконав пісню "Slave to the Rhythm" з музичної компіляції Xscape, яку під час життя співак не виконував. Проекція була яскравою та реалістичною, а виступ доповнила заздалегідь знята та вбудована у проекцію група танцюристів. Це дало можливість голографічному Майклу Джексону рухатися між живими фігурами на сцені, на які також відображалася проекція, підкреслюючи враження. Усі найвідоміші рухи короля поп-музики були відтворені, включаючи його характерний "місячний хід" [1].

**– Фемботи, що співають, та інша робототехніка.**

Фембот або дівчина-робот - це популярний проект у японських робототехніків. Найбільші успіхи у цій галузі досяг Національний інститут прогресивної промислової науки і технології (AIST). У 2009 році вони представили модель HRP-4C, яка могла виконувати прості рухи та співати, супроводжуючи це мімікою (з використанням вокального синтезатора Yamaha).

У 2010 році покращена версія змогла не лише співати, а й танцювати на сцені разом із танцівницями.

Навчити робота танцювати - непросте завдання. Хоча кліп із танцюючою дівчиною-роботом не включав складних хореографічних рухів, програмування таких танців було дуже складним завданням. Однак творці HRP-4C не лише досягли чудового ефекту на сцені, а й спростили життя майбутнім "імпресаріо" роботів-танцюристів [34].

Коли на сцені танцює кілька людей у однаковому одязі, людське око може не розрізнити окремих танцівників. Можливо, тому кліп із танцюючою дівчиною-роботом може видатися моторошним через схожість із виступами звичайних "дівочих груп". Це, мабуть, одна з причин, чому технології фемботів не знайшли віддзеркалення у сценічному мистецтві [2].

Протягом останніх 10 років робототехніка активно розвивалася, а режисери театральних подій не залишались осторонь цього процесу. Однією з нових тенденцій у сценічному дизайні є використання масової робототехніки. Наприклад, у Китаї на Центральному телебаченні CCTV під час святкування Китайського Нового року 2016 року співак Сун Нан виступав разом із роботами та дронами, які синхронно танцювали. Це шоу спостерігало понад 700 мільйонів глядачів по всьому світу. На події Spring Festival Gala 540 роботів виконали синхронний танець під музику, а 29 безпілотників з різнокольоровим підсвічуванням розсипали метафоричний матеріал над танцполом з роботами-танцюристами.

У театральній сфері сучасні моделі квадрокоптерів дають постановникам унікальні можливості для створення сценічного простору. Вони несуть на собі освітлювальні прилади, мають безмежні можливості у русі та синхронізації з іншими елементами мультимедійних шоу, що дозволяє їм входити у композицію сцени. Це потужний інструмент для створення художньої інформації для будь-якої аудиторії.

Світлові шоу з використанням квадрокоптерів можуть бути технологічною альтернативою феєрверкам, що враховує безпеку та етику. Вони

створюють вражаючі образи в небі, видимі здалеку. Згруповані дрони можуть формувати як статичні, так і рухомі фігури в повітрі.

Використання дронів вже показало себе на різних заходах - від відкриття Олімпійських ігор до шоу моди. Наприклад, на церемонії відкриття зимових Олімпійських ігор у 2018 році понад 1200 дронів Intel Shooting Star утворили фігуру сноубордиста та олімпійські кільця у нічному небі.

Використання дронів відкриває безліч можливостей, як у театральному мистецтві, так і на масштабних подіях, і вже знайшло своє використання як у театрі, так і у модній індустрії, змінюючи способи створення вражаючих образів.

#### **– VR-тури в естрадному шоу та VR-театри.**

Режисерські новації у сценічному мистецтві охоплюють використання передових технологій віртуальної реальності (VR) та доповненої реальності (AR). VR дозволяє занурити людину у створений цифровий світ, використовуючи спеціальні окуляри чи шолом. Вона надає відчуття повної ілюзії, при цьому важливо активно обертати головою, оскільки ця технологія охоплює 360 градусів. Такі технології пропонують зручний інтерфейс для представлення альтернативної реальності, що є основою для сценічного мистецтва.

Сценічні вистави з VR-окулярами вражають на різних світових фестивалях та подіях. У бельгійському інноваційному VR-театрі CREW та проєкті #VRTheatre використання VR дозволяє експериментувати з візуальними образами та створювати ілюзію поглиблення у виставу для глядача.

Україна також використовує ці технології: StarLight Entertainment представили VR-тур із виставою "Вартові Мрій", відзначивши 20-річчя компанії "Київстар". У цьому турі спеціально обладнаний автобус подорожував містами України, а кожен бажаючий міг познайомитись із сюжетом казки за допомогою віртуальної реальності. Цей формат є прикладом сучасних інновацій у мистецтві, що розвивається [18].

Технологія VR відкриває нові можливості для створення ефектів та ілюзій на сцені, руйнує звичне уявлення про сценічний простір. З іншого боку, AR - доповнена реальність, яка не змінює реальний світ, а лише додає до нього цифрові об'єкти через екран смартфона. Це відкриває можливості для оновлення сцени, додавання пояснень та історичних деталей до вистави через спеціальний додаток на смартфоні глядача.

Такі технології відображають сучасні інновації у мистецтві, які дозволяють поєднувати живе дійство з цифровими технологіями у реальному часі.

У 2000 році CREW створили вражаюче віртуальне середовище Cave, вдихнуте історією Пола Антипова, робітника сцени, який внаслідок нещасного випадку став паралізованим. Сполучення його з технологіями дозволило йому самостійно функціонувати у реальності. У світі іммерсивного Cave Пол Антипов міг малювати та взаємодіяти з віртуальними акторами та глядачами. Цей досвід, який CREW пропонує, є гібридним: він відрізняється від звичайних віртуальних іммерсій, оскільки глядач переживає віртуальну реальність через своє тіло, рухається, ходить і біжить.

CREW демонстрували свої інновації на різних фестивалях та наукових конференціях у різних куточках світу, включаючи Європу, Китай, Канаду та США. Їхні унікальні розробки з гібридними мистецькими формами вразили глядачів різних країн [3].

Митці, використовуючи передові технології, мають амбіцію зрозуміти та переосмислити театральну інтерактивність для своїх глядачів. Це не тільки стосується того, що віртуальні технології можуть запропонувати сценічному мистецтву, а й як перформативна практика змінює сферу нових технологій.

Нещодавно це здавалося неможливим, але нові технології відкрили можливість залучити до світу мистецтва людей з вадами зору та незрячих. Під час вистави, підключившись до Wi-Fi, глядачі отримують доступ до тифлокоментарів на своїх пристроях, а також голосових пояснень та коментарів.

Отже, розвиток технологій впливає на театральні вистави, спонукаючи режисерів до нових інтерактивних рішень. Сучасні постановки характеризуються синтезом літературних, музичних, хореографічних і сценографічних елементів на різноманітних сценічних майданчиках. Технічний прогрес виявляється у використанні комп'ютерної графіки, мультимедійних технологій, "голографічних" методів, 3D-проектуюванні, а також впровадженні мобільних технологій для створення інтерактивних сценічних досвідів.

Феномен мультимедіа стає одним із ключових творчо-технологічних методів у сучасному театрі. Використання анімації, проєкцій, комп'ютерних ефектів у реальному часі та запису свідчить про глибокий синтез мистецтва і новітніх технологій. Це призводить до створення нових жанрів театру та різноманітних театральних форм, які є унікальними за своєю суттю та стилем.

Більшість новаторських рішень у театрі відбувається завдяки технологічному прогресу, що стає можливим завдяки комп'ютерним технологіям та інженерії. Але також спостерігається використання іммерсійних театрів та методів для аудиторії з обмеженими можливостями, що свідчить про різноманітність та унікальність сучасних технічних підходів.

Нові медіа дозволяють візуалізувати сміливі театральні вистави, перетворюючи їх у повноцінні мультимедійні проєкти, де ідеально поєднуються театр, музика, танець та імпровізація.

### **2.3. Використання принципів формотворення та трансформації в сучасному предметному дизайні ( на прикладі театрального мистецтва)**

Сучасний дизайн характеризується різноманіттям форм та виразів, відсутністю домінуючого стилю формування, але значною мірою знаходиться під впливом ринкових потреб. Розуміння поточних тенденцій у кожному сегменті ринку, зокрема у трансформаційному формоутворенні в різних сферах дизайну, дозволяє пристосовувати конструктивні системи та ідеї до попиту, визначаючи подальші напрямки розвитку.

У сучасному постіндустріальному світі, який відзначається інформаційною епохою, стає актуальним питання розробки інтер'єрів, що є раціональними та функціональними. В новому столітті з'являються неймовірні можливості для розробки і виробництва предметів, які можуть трансформуватися. Основним у цьому процесі є забезпечення зручності індивідуального використання разом із підвищенням раціональності та функціональності дизайну. Розвивається тенденція максимально заощаджувати простір, зокрема житловий, шляхом застосування дизайну, що дозволяє об'єктам змінюватися всередині, не змінюючи загальних розмірів — такі об'єкти можуть трансформуватися. Це саме можна сказати і про створення сценічного дизайну вистав. Техніки формоутворення в дизайні свідчать про те, що при його створенні враховують соціально-культурні потреби людини, її цінності та ставлення до оточуючого середовища, що знаходить відображення у відчутті гармонії та естетиці. Використання "трансформерів" ще перебуває на етапі вирішення, розвитку культури та потребує подальшого дослідження.

Термін "трансформація" вказує на зміну структури та форми об'єкту, який розробляється в рамках дизайну вистави. Для створення таких об'єктів потрібно використовувати різні принципи формоутворення, залежно від завдань, які ставляться перед проектом. Основна ідея трансформованих об'єктів полягає у зміні їхньої форми за допомогою специфічних методів формоутворення або їх комбінацій. У процесі формування об'єктів, як елементів сценографії, які можуть трансформуватися, використовуються принципи, такі як комбінаторика, агрегація, стандартизація та модульність (див. табл.1).

Ірина Кузнєцова розглядає трансформацію як інструмент для надання інтер'єру відчуття руху та живості. Вона відзначає, що використання елементів трансформації дозволяє створити різноманітні динамічні моделі, через різноманіття форм і функціонального призначення об'єктів змінної геометрії [12].

Таблиця 1.

### Комбінаторні підходи в дизайні

Принцип комбінаторики	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Процес становлення морфології об'єкту;</li> <li>2. Ґрунтування на декоративному комбінаторному елементі та методі кінематизму.</li> </ol>
Принцип агрегування	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Процес морфологічної трансформації об'єктів.</li> <li>2. Вивчення матеріалу та структури об'єкту.</li> </ol>
Принцип модульності	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. «Переріз об'єкту» на різні частини, котрі використовуються як ансамбль.</li> <li>2. В основі конструктивного елементу лежить модуль.</li> </ol>
Принцип уніфікації	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Створення уніфікованих рядів однорідних виробів.</li> <li>2. Застосування базових моделей та модифікацій в проектуванні об'єкту.</li> </ol>

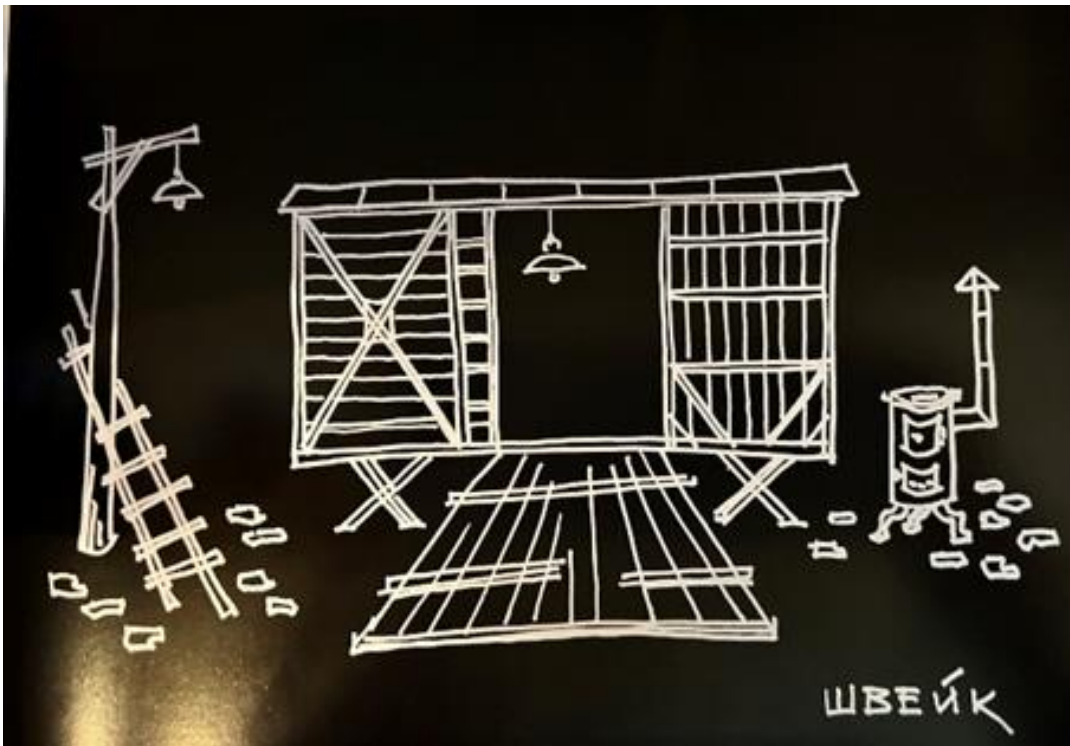
Ігор Босий, український дослідник, зосереджував увагу на меблях-трансформерах у своїх статтях, розглядаючи їхні характеристики та проектування на сучасному етапі в країнах Європи, Далекого Сходу та США.

Мета його роботи полягала у виявленні основних сучасних тенденцій у дизайні предметно-просторового середовища через аналіз наукових публікацій та світового досвіду в проектуванні об'єктів зі змінною геометрією.

У кожній епосі дизайну існують свої моди, стилі та пріоритети, які визначають попит. Актуальні проблеми та методи їх вирішення через дизайн і їх практична реалізація з часом стають основою для тенденцій у розвитку конкретної галузі.

У контексті розвитку дизайну предметів-трансформерів можна виділити три основні сучасні тенденції:

**1. Зростання потреби у функціональності,** що призводить до складнішого дизайну. Це в першу чергу це можна пояснити на прикладі оформлення декорацій, що трансформуються в залежності від розмірів глядацької зали та сценічної коробки, складів для об'ємних декорацій, складів для бутафорії та меблів та інших підсобних приміщень різних видів театрів. Чим менша площа ігрової зони театру, тим актуальніша є концепція використання предметів-трансформерів. Поєднання багатьох функцій в одній конструкції визначає практичне значення трансформаційних предметів та декорацій в сучасних виставах. Наприклад, сценографія вистави М.Гринишина «Швейк» за Я.Гашеком, у постановці Я. Нірода, відтворює атмосферу передвоєнної Австро-Угорської імперії. Головний художник у звичній для себе монохромній гамі вибудував візуальні образи вистави з використанням окремих музичних тем. В основному на сцені знаходяться лише два герої. Б. Бенюк, який грає самого солдата Швейка, та А. Хостікоєв, який втілює шість різних образів. Тож декорації мають допомагати акторам обігрувати різні життєві ситуації. Основним модулем декорації є споруда з дерев'яних дошок, призначення якої змінюється протягом вистави. Спочатку це стіна генделика, а потім вона перетворюється на в'язницю. Частина стіни відхиляється, і глядачі бачать загразоване вікно. Згодом в'язниця перетворюється на церкву (рис.2). Це несе у собі як натуралістично-ілюстрований, так і метафоричний зміст. Підтвердженням цьому також є каркасна трансформативна конструкція, доповнена численними допоміжними елементами, та проекції, які мають значний вплив на формування візуального образу. [23].



*Рис.2. Ескіз декорації до вистави «Швейк» Реж. М.Гринишин, сценограф Я.Нірод, Національний драматичний театр ім.І.Франка, 1999 р.*

Критерії, які обумовлюють ці елементи предметного дизайну:

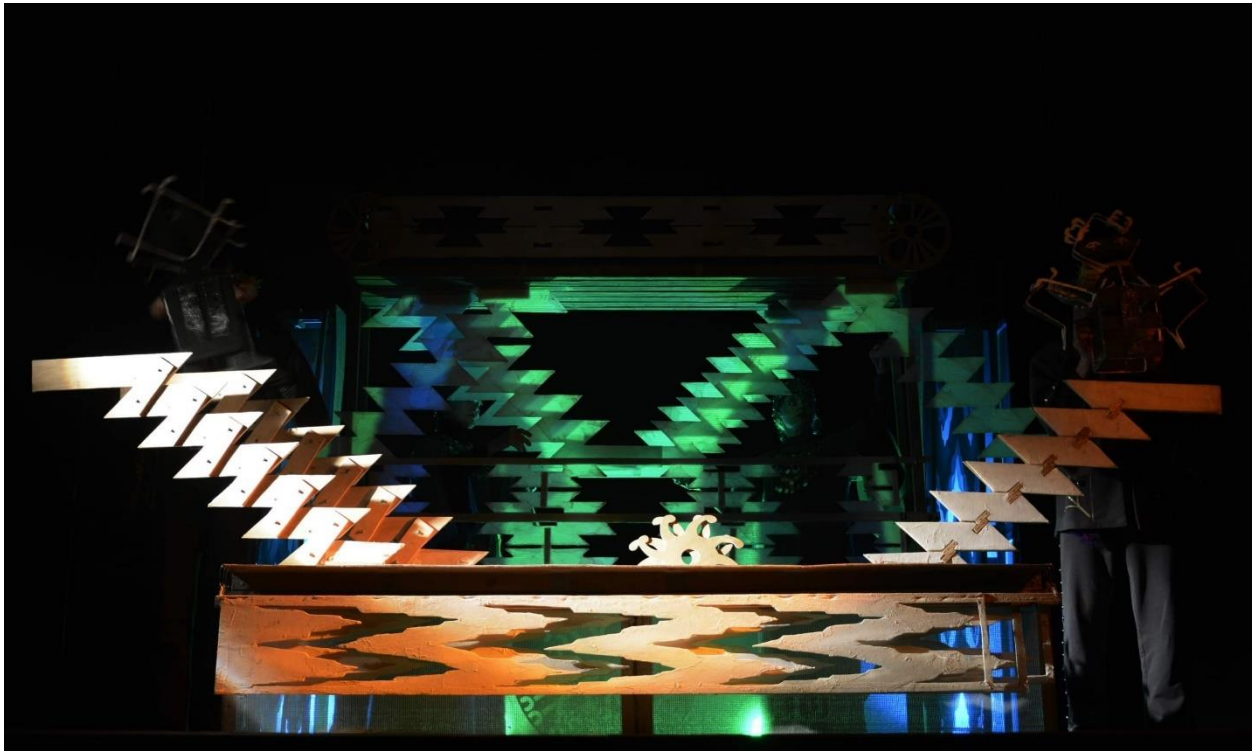
- мультифункціональність, яка дозволяє об'єктам виконувати різноманітні функції;
- здатність виробу замінити весь або майже весь набір меблів для певної зони;
- постійна адаптація до потреб користувачів;
- постійне ускладнення структури виробів.

Прикладом трансформації елементів у сценографії є бачення предметно-просторового середовища режисера Івано-Франківського академічного обласного музично-драматичного театру І.Матвіїв у виставі за п'єсою Л. Українки «Мавка». Декорації створені таким чином, щоб передати протиставлення між людиною та природою, на рівні форм, кольорів, структур та рівнів. Зокрема, мешкання людей вибудовані на круглих площадках спеціальних конструкцій, що впродовж вистави змінюють форму. Обертаючись і трансформуючись, декорації перетворюються на скелі, ліс чи житла людей.

Площини з'єднані між собою сходами, рухаючись якими люди визначають свій рух до духовного зростання чи деградації. На дерев'яних пощадках закріплені сітки, які схожі на хмари та дерева. За ними Мавка ховається від Лукаша, загортається у них, погойдуються та заплутуються у символічно-зображеному гіллі. Синтетичні сітки виконують роль лона живої природи, яке радо приймає усіх живих істот, та раптово сітки опускаються і стають перешкодами між людьми і міфічними персонажами. У цьому сценічному дизайні активну роль окрім основних декорацій відіграє освітлення, задимлення та вітер. Перепади світла акцентують увагу глядача на важливих кульмінаційних моментах [25]

**2. Тенденція трансформації.** Вона визначається ідеєю та образною направленістю, які стоять у протиставленні сухий функціональності та прямолінійності більшості утилітарних трансформаційних об'єктів. Основний акцент робиться на процесі трансформації та вкладеній в нього ідеї, а не лише на функціональних можливостях. Це підходить для розробки громадських та експозиційних просторів, кінетичної скульптури, інсталяцій, концептуального альтернативного житла та офісних приміщень, і це частіше використовується у мистецтві та архітектурі.

Така тенденція відображена у сценографії до вистави «Золоторогий олень» Львівського академічного обласного театру ляльок, у постановці І. Кульчицької. Загальний образ вистави являє собою гуцульський килим, оскільки в українському декоративному мистецтві килимарство займає одне з провідних місць. За основу сценографічного рішення взято символізм, з використанням простих геометричних фігур, що передають статику і динаміку композицій. Кольорова гама вистави світла, у біло-жовтих кольорах. Джерело освітлення використано симетричне, що підкреслює багат шаровість декорацій (рис.3)



*Рис.3. Фото з вистави «Золоторогий Олень».*

*Худ.-пост. – І. Кульчицька, Львівський театр ляльок, 2016 р.*

Архітектоніка цієї вистави виражена у вигляді плоских фігур. Взаєморозміщені у ритмічному ладі рухомі форми загзагів на статичних прямокутниках роблять наочними статичні зусилля конструкції. Легка фактура ширми поєднується з грубою фактурою необробленого дерева. Все це цікаво виглядає під дією освітлення.

При створенні декорацій необхідно враховувати особливості їх транспортування. Створення високомобільних та компактних предметів сьогодні є однією з найбільш актуальних тенденцій.

Мета цього типу дизайну полягає в забезпеченні всіх необхідних зручностей у максимально обмеженому просторі, в умовах, де важливі польові вимоги, не ускладнюючи процес транспортування.

Основні вимоги до таких об'єктів включають:

- максимальну компактність та простоту конструкції;
- високу рівень мобільності для транспортування;

**3. Тенденція екологічності та безпеки у використанні .** Більшість сучасних концепцій дизайну, будь то предметне середовище чи архітектура,

ґрунтуються на принципах екологічності та враховують можливість автономного енергозабезпечення. В умовах складної екологічної ситуації екодизайн стає все більш важливим.

Мета полягає у покращенні експлуатаційних характеристик виробів, підвищенні їхньої екологічності та безпеки.

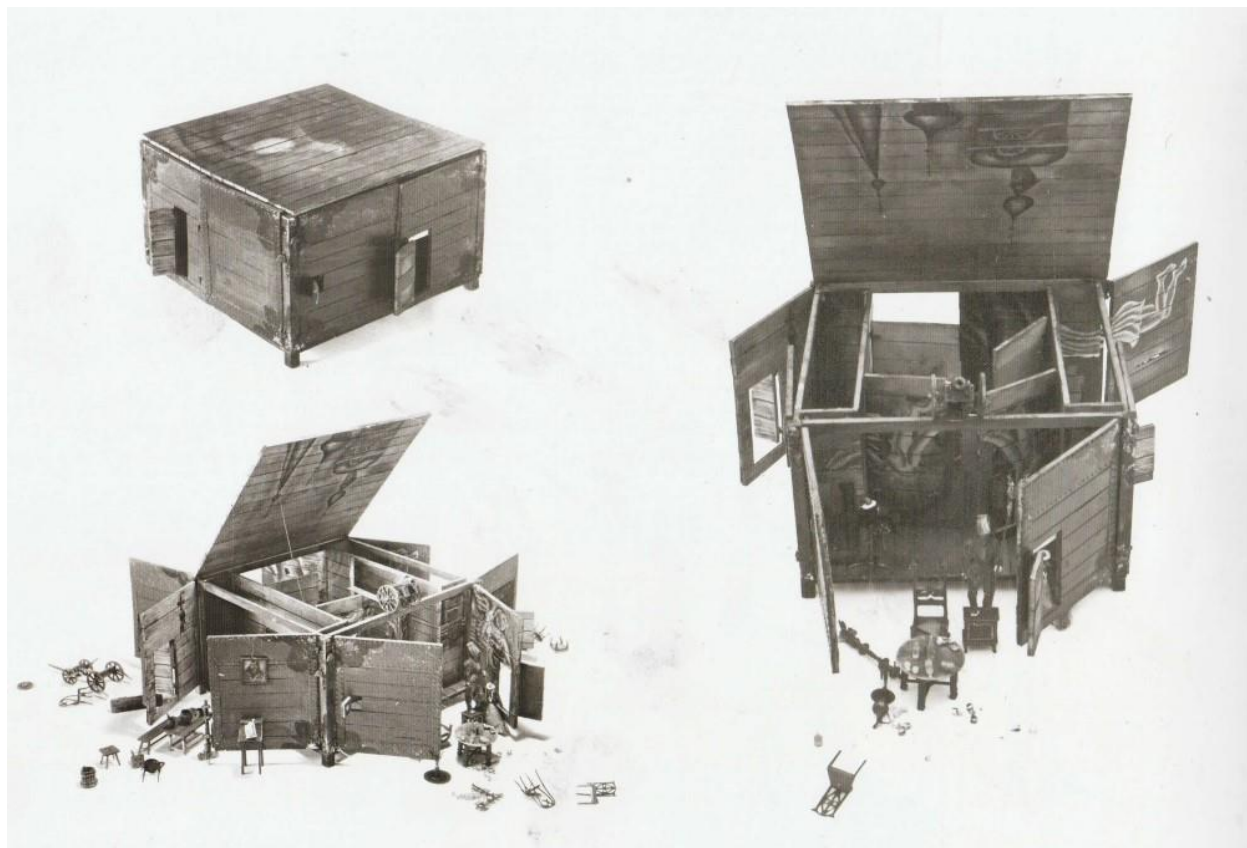
У дизайні ця тенденція проявляється переважно у використанні екологічно чистих матеріалів та сировини вторинної переробки.

Розуміння цих сучасних тенденцій у різних сферах дизайну об'єктів трансформації є основою для визначення перспективних концепційних підходів у формуванні та трансформації об'єктів.

Один із ключових принципів у процесі трансформації — це комбінаторика. Цей метод полягає у створенні різних комбінацій, поєднань та розміщень елементів у визначеному порядку. Як у будь-якому процесі формоутворення, так і в комбінаторному підході відбувається формування морфологічної та об'ємно-просторової структури об'єкту. Комбінаторні методи використовуються для виявлення різноманітності поєднань обмеженого числа елементів та їхніх конструкцій. Створення складних цілісних форм, які відповідають різним вимогам — функціональним, конструктивним, естетичним — ускладнює процес розробки розвинутих комбінаторних систем у їхній "чистій" формі.

Приклад використання методу просторової комбінаторики можна розглянути на роботі відомого художника Д.Лідера у його сценографії до вистави «Гаряче серце». (рис. 4) Головною особливістю сценографії є використання з'єднання типізованих стандартних елементів (модулів) в єдину цілісну об'ємно-просторову форму. Так художником обігрується паралелепіпед, де його сторони відіграють роль своєрідних мізансцен в залежності від дії вистави. Використання предметів побуту ( стіл, лавка, скриня, стільці) та їх розташування вказує глядачам на нищівну ситуацію в родині головних героїв, їх розвиток та становище у суспільстві. Такий підхід, дозволив Д.Лідеру передати

багатошаровість та складність декорацій, поступово втягувати глядача у основний задум вистави.



*Рис.4. Сценографія Д. Лідера до вистави «Гаряче серце» Національний драматичний театр ім.І.Франка, 1972 р.*

Пошук декоративних комбінаторних елементів базується на геометричних фігурах або на відтворенні природних аналогів. Будь-яка геометрична форма може стати основою для створення декоративного комбінаторного елемента, який, як відомо, є основою для створення єдності форми та змісту конкретного об'єкта. Формалізація комбінаторних операцій надає універсальний підхід для гармонізації пропорцій у трансформованому об'єкті шляхом відповідного підбору відношень та розмірів. До цього ж в комбінаторному підході важливо використовувати комбінаторний аналіз, який вивчає розміщення та взаємне розташування частин будь-якої кінцевої множини об'єктів незалежно від їхньої форми.

Один з методів, що впроваджує принцип комбінаторики у процес дизайну, - це метод кінематизму. Він базується на концепції надання формі можливості рухатися, забезпечуючи можливість будь-яких змін. Кінематизм полягає в створенні динаміки форми, що дає багато варіацій. Цей метод дозволяє вбудовувати динаміку у статичну форму, що є характерною особливістю для "трансформерів". Декоративний комбінаторний елемент повинен стати складовою частиною композиції об'єкта, який може трансформуватися. Використання цих елементів виокремлює два основних принципи комбінаторики: постійний та змінний. Постійний принцип характеризується ідеєю, яка направляє комбінаторний процес, надаючи йому орієнтацію [10Помилка! Джерело посилання не знайдено.].

Таблиця 2. Комбінаторні підходи в дизайні

Принцип комбінаторики	1.Процес становлення морфології об'єкту; 2. Грунтування на декоративному комбінаторному елементі та методі кінематизму.
Принцип агрегування	1.Процес морфологічної трансформації об'єктів. 2.Вивчення матеріалу та структури об'єкту.
Принцип модульності	1. «Переріз об'єкту» на різні частини, котрі використовуються як ансамбль. 2.В основі конструктивного елементу лежить модуль.
Принцип уніфікації	1.Створення уніфікованих рядів однорідних виробів. 2.Застосування базових моделей та модифікацій в проектуванні об'єкту.

Метод агрегування в дизайні спрямований на зведення різноманітних елементів об'єкту до єдиної цілі, зменшуючи зайве розмаїття форм. Він дозволяє створювати різноманітні конфігурації об'єктів, об'єднуючи їх конструктивні

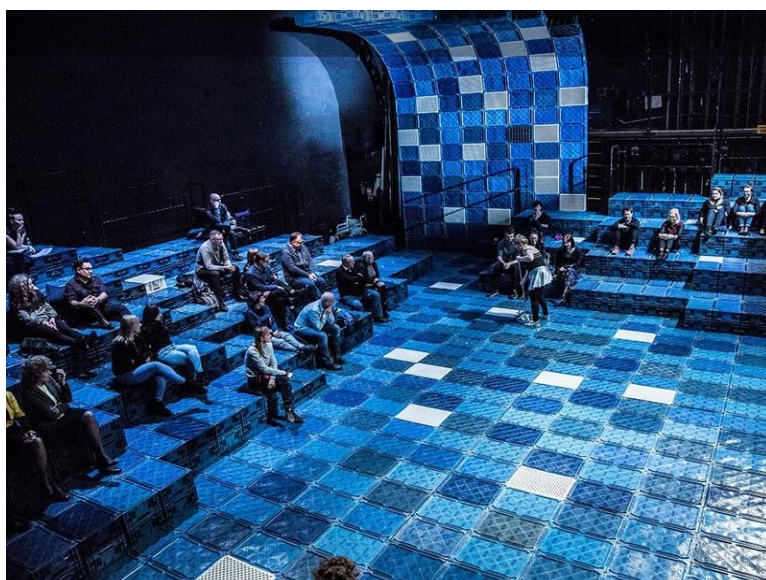
елементи в одне ціле. Цей підхід можна порівняти з конструктором, який дозволяє створювати різні варіації об'єктів з використанням збірних-розбірних конструкцій. Він є ключовим принципом формування складних об'єктів у дизайні, де базові конструктивні елементи утворюють основу для різноманітних перетворень, зберігаючи при цьому естетику та єдність об'єкту. Метод агрегування включає вивчення матеріалів та структури об'єкту, представляючи різноманіття конструкторів у формі типорозмірного, базово-модифікаційного та агрегатного конструкторів, які визначаються мінімальними наборами елементів.

Застосування модульної системи спрощує завдання створення форми об'єкту. Основна ідея полягає в розбитті об'єкту на частини, які можна використовувати окремо або як єдине ціле. Це дозволяє легко змінювати як їхню конфігурацію, так і розташування. У випадку внутрішнього простору зі складною формою, наприклад, квадратною, використання трансформуючих об'єктів, таких як меблі або інші предмети інтер'єру, спрощує вирішення цього недоліку через зміну форми, варіантів і комбінацій.

У модульному підході використовуються перестановки, що означає, що об'єкти, складені з однакової кількості та типорозмірних частин, можуть мати різний порядок та розміщення цих елементів. Перестановки у модульному підході об'єднують однакові повторювані елементи в об'єкти за різними комбінаціями, змінюючи їх порядок за всіма можливими способами. Важливим аспектом у модульній системі є розміщення елементів, що повторюються. Вони мають бути однаковими за чисельним складом, але різними за якістю, порядком і послідовністю.

Усі складові модульної структури об'єкту мають містити поєднання, яке включає однакову кількість елементів, але різний якісний склад цих поєднань, не залежний від їхнього порядку. Цей підхід показує, що перестановки мають найбільшу кількість можливих комбінацій та варіантів у комбінаторних операціях. Використання модульного принципу є найбільш перспективним і зручним методом проектування при створенні дизайну інтер'єрів з обмеженою площею.

Такий підхід був цікаво використаний у постановці польської сценографіні А. Скварчинської та режисера К.Ковальського «Диявол та плитка шоколаду», що ставилась в театрі ім.Ю.Остерви в м.Люблін. Можна сказати, що сценографія зведена до мінімалізму. Художниця використала пластикові ящики для побудови декорації на фоні яких відбувається гра акторів, використала їх для заощення основної сцени та глядацької зали, при цьому, візуально стерті кордони залучають глядачів до процесу вистави. (Рис.5)



*Рис.5 Сценографія А. Скварчинської до вистави «Диявол і плитка шоколаду» театру ім.Ю.Остерви, 2018 р.*

Прості та лаконічні лінії та форми створюють враження ритму, симетрії, сприяючи відчуттю просторовості та відсутності надмірності. Ці конструктивні рішення також використовуються для збереження площі або розділення її на окремі та функціональні зони. Важливу роль відіграє акцентне освітлення на акторах.

Процес формування об'єктів, які можуть зазнавати трансформації у дизайні, відбувається шляхом використання різноманітних уніфікованих об'ємних елементів на площині об'єкту. Це включає в себе застосування принципів комбінаторики, уніфікації та агрегування, що дозволяє створювати різноманітні конфігурації та зміни форми. Використання цих формотворчих принципів дозволяє забезпечити більшу функціональність та оптимізацію використання площі приміщення. Трансформація об'єктів у дизайні грає важливу роль як з

практичної, де вона дозволяє створювати різні види та конфігурації об'єктів, так і з естетичного аспекту, впливаючи на психоемоційний стан людини в приміщенні [31].

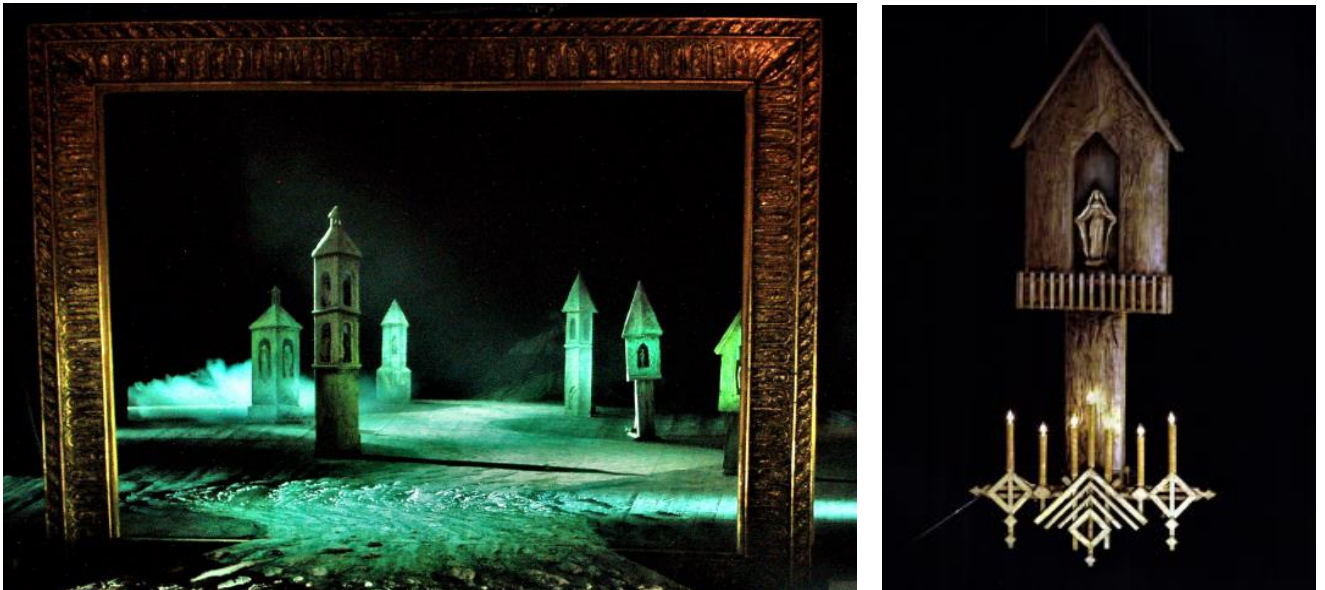
Як приклад дієвої сценографії, в основі якої доміганта належить предметному дизайну можна також розглянути оперу «Страшний двір» режисера С.Монюшка та художника - постановника Т.Риндзака, що була поставлена у Львівському театрі опери та балету. Загальна концепція сценографічного рішення полягає в застосуванні давнього театрального принципу пінотеки, в якій калейдоскопічно змінюються картинки. ( рис. 6) В даному випадку, художником використана широка масивна рама, яка слугує обрамленням вистави та акцентує увагу глядача на самому дійстві, наближує весь декораційний комплект до ігрової функції (найвищої категорії сценографії). Предмети, які наповнюють сценічний простір вистави, підібрані з відчуттям епохи, надають оточенню потрібного колориту.



*Рис. 6 Сценографія опери С. Манюшко «Страшний двір» (Перша дія) Худ.-пост. – Т. Риндзак, Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, 2004 р.*

Цікавою є поява у виставі об'ємних елементів у вигляді капличок. Вони виконують кілька ролей: змістову (як орієнтир, символ дороговказу у бурхливому морі життя), візуально-композиційну (утворюючи ритмічні ряди, що заповнюють простір). (Рис.7) Третьою їх роллю є трансформаційна – вони

перетворюються у світильники, які з'являються над сценою та посилюють містичність картини. [35]



*Рис. 7 Приклад трансформації елементів сценографії, «Страшний двір» ) Худ.- пост. – Т. Риндзак, Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, 2004 р.*

### **Висновок до другого розділу**

Дослідження й аналіз ролі й місця предметного дизайну у сучасній сценографії дозволяє стверджувати, що співвідношення театрального мистецтва та предметного дизайну стає джерелом інновацій, естетичного розвитку та нових способів сприйняття предметів навколишнього середовища. З початком ХХІ ст. дизайнери та художники відчують гостру потребу активніше виражати себе та свою творчість, що сприяє виникненню нових предметів у дизайні, зрештою це також стосується і театральної сфери. Термін «предметний дизайн» стає поширеним у дизайнерському середовищі і визначає гармонійне поєднання функціональності об'єктів, мистецтва та творчого процесу.

Специфіка предметного дизайну в сценографії полягає у його використанні з метою забезпечення реалістично-ілюстративного оформлення сцени, означення місця і дії з урахуванням виду театру, жанру постановки, та інших чинників.

Використання принципів формоутворення та трансформації в сучасному предметному дизайні театральних вистав дозволяє сценографам реалізовувати нестандартні підходи до створення предметів. Так наприклад, використання основних елементів трансформації дозволяє створити різноманітні динамічні моделі, через різноманіття форм і функціональне призначення об'єктів змінної геометрії. На прикладі сценографії Д.Лідера до вистави «Гаряче серце», 1972 р., сценографії М.Гринишина до вистави «Швейк», сценографії художника - постановника Т.Риндзака до вистави «Страшний двір» 2004 р., та інших, можна переконатись, що при створенні сценографії використовуються основні принципи формоутворення.

Керуючись одним із законів логіки : *«Якщо предмет має всі ознаки, які складають зміст даного поняття, то він входить до класу цього поняття і до нього воно застосовне»*, можна зробити висновок, що цілком доречним буде використання терміну «предметний дизайн» для означення сукупності предметів, що використовуються при створенні художнього рішення постановки, оскільки ці предмети дизайну мають усі ознаки, які є тотожними з дизайном елементів інтер'єру.

Таким чином, другий розділ виявився ключовим у розумінні сутності предметного дизайну в сучасному світі. Його важливість полягає у розкритті основних принципів, трансформації та взаємозв'язку з іншими галузями мистецтва, що сприяє створенню новаторських та естетично вишуканих продуктів. Така інтеграція різних аспектів створює плідну ґрунт для подальшого розвитку та удосконалення сучасного предметного дизайну.

## РОЗДІЛ 3. ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ПРЕДМЕТНОГО ДИЗАЙНУ В СУЧАСНІЙ СЦЕНОГРАФІЇ

### 3.1 Розвиток ідеї художнього оформлення вистави з використанням предметного дизайну

Художнє оформлення вистави в сучасному світі відіграє ключову роль у створенні атмосфери, передачі настрою та вираженні концепцій в театрі, кіно, телебаченні та подіях різного масштабу. Воно є не лише тлом для акторів, але і важливим елементом, що допомагає передати глядачеві відчуття, емоції та ідеї, що лежать в основі вистави чи події. Проте, сам театр є унікальним тим, що він існує тільки в результаті колективної роботи. Це своєрідне єднання поглядів режисера, сценографа, художника по світлу, художника по костюмах, акторів і безлічі інших, без яких цієї магії б не було. Та все починається з вибору відповідної п'єси та кропіткої роботи над сценарієм, розумінням актуальності та доцільності постановки та зваження виробничих ресурсів.

У даній роботі, до розгляду береться п'єса Ежена Йонеско – «Носороги». Сам автор був одним із засновників «драми абсурду». В основі його робіт лежить втрата сенсу буття та справжнього життя, байдужість до реальності. Свою п'єсу сам автор називав «трагіфарсом», зрештою через те, що на думку автора, «світ став настільки абсурдним, що заповним ним усю реальність і сам став реальністю». Основним засобом вираження ідеї є трагікомічний гротеск, який висміює страшне явище - жителі міста поступово перетворюються на носорогів. Персонажі твору дивуються появі на вулицях товстошкірих тварин. На початку твору, автор змальовує двох головних героїв – освіченого, культурного та правильного Жана та абсолютно протилежного йому друга – Беранже. Беранже не задоволений своїм життям, не певний що хоче працювати у конторі, його життя втратило сенс. Звістка, що товариш по роботі став також носорогом спершу шокує співробітників. Вони намагаються евакуюватись з контори через вікно, викликавши пожежних. Повідомлення про носорогів на

вулицях надходить з усього міста. Зрештою, перехід Жана до носорожного стану відбувається прямо на очах у Беранже. Спершу товариш захворів, далі він став дуже знервованим, у його горлі щось кипіло і хрипіло, він страшенно нервувався, на чолі з'явилась велика гуля, яка з часом виросла у справжній ріг. Його обличчя позеленіло і він кинувся на Беранже, проломивши своїм рогом двері.

Навіть кохання не може втримати людину він спокуси перетворитись на тварину. Беранже переконує свою дівчину Дейзі, щоб та не ставала носорогом. Та їй вони здаються природними, гарними, і їх багато, отже якщо їх більшість значить бути носорогом це нормально. Дейзі вважає носорогів справжнім народом, а людей – хворими. І молода дівчина приєднується до стада. Беранже залишається зовсім один, і обіцяє собі не втрачати свою індивідуальність і бути людиною до кінця.

Тож залишатись особистістю чи йти за більшістю? Це завжди було складним та суперечливим запитанням. Що означає бути нормальним? Йонеско у своїй трагікомедії описує, що індивідуальністю може бути чоловік зі своїми слабкостями. А ідеальний Жан, насправді був не терпимим до думок інших людей, до інших рас і віросповідань, а його прагнення ідеалу лише умовність. На перший погляд це парадоксально. Та насправді, усе склалось закономірно. Жанові подобається вивищуватись перед занедбаним життям Беранже, вихвалитись своїми досягненнями та повчати його, вражати своєю обізнаністю. Певним чином така поведінка головного героя п'єси пов'язана з прагненням досягти своєї мети будь якою ціною. Уникаючи політичного підтексту Е.Йонеско не вказує прямолінійно на справжню мету життя Жана, та читачу стає зрозуміло, що його метою є влада, а якщо казати дослівно «бути володарем становища».

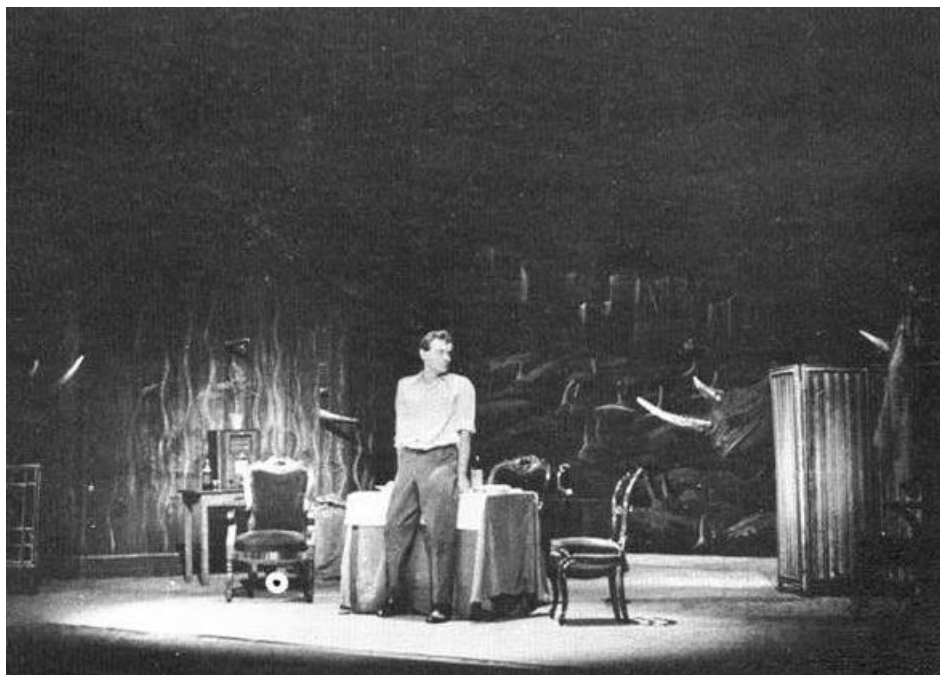
Кульмінацією твору є перебудова світогляду – всі довкола головного героя стають носорогами, довкола звучить рев тварин і тупіт їхніх ніг, паніка по радіо і телебаченні. Все що донедавна здавалось абсурдом – стало нормою, а норма –

стала абсурдом. Те, що хоча б одна людина залишилась людиною, дає хоч не великий, та шанс суспільству на виживання.

Так за абсурдною ситуацією, відкривається прихований зміст твору, його авторська концепція та головні філософські проблеми:

- сенс буття;
- заперечення людьми очевидного;
- здатність протистояти відвертому злу;
- різноманітні причини оносороження ( за власним бажанням, чи ні)

Пієси Е. Йонеско як і твори інших абсурдистів ставились на сценах усього світу, однак не у СРСР. Спершу, радянське літературознавство нейтрально віднеслось до авангардних шукань драматургів. Та все змінилось після одного вдалого коментаря автора. Зазвичай Йонеско неохоче тлумачив свої твори, надаючи можливість режисерам та глядачам самостійно трактувати почуте. Та відомий французький режисер Жан-Луї Барро в своїй виставі за п'єсою «Носороги», до тупоту ніг та ревіння тварин додав ще звуки важких кроків кованих чобіт вермахту (рис.8) Пізніше у драматурга запитали про його відношення постановки та чи згоден він, що у виставі зображено вплив фашизму на суспільство. Йонеско відповів, що «“Носороги” - це, безсумнівно, антинацистський твір, але передовсім ця п'єса проти колективних істерій і епідемій... які є виправданням різних ідеологій». Всі одразу зрозуміли, що автор він мав на увазі будь-яку тоталітарну систему, в тому числі й Радянський Союз... Згодом, через цей коментар Йонеско став «ворогом СРСР», а його твори зазвучали в театрах колишнього Радянського союзу аж на початку 1990 років.



*Рис.8. Сцена з вистави Жан Луї Барро на сцені Театру Франції, Париж, 1960 р.*

П'єса «Носороги» була написана 1959 року та неодноразово ставилась на театральних сценах. В першу чергу, аналізуючи сценографію цієї вистави варто почати з вистави французького режисера Роберта Вілсона на запрошення румунського Національного театру Маріна Сореску у м.Крайови. Прем'єра відбулась 02 липня 2014 року. Особливістю робіт режисера є виразність голосу або ж мовчання, рухливість, контрастне світло та довготривалість вистав.

Його читання твору є надзвичайним. Виконавці ролей дуже сильно загримовані, і надміру штучні. Мова їх уповільнена, з частими довгими паузами. Весь світ на сцені ілюзорний і комічний, антинатуральний. Задник - це циклограма майже на всю висоту і ширину сцени. На ньому впродовж вистави висвітлюються різноманітні проекції. (рис.9,10)



*Рис.9 Сцена з вистави Р.Вілсона «Носороги», сценограф - Р.Вілсон, Національний театр Маріна Сореску, м.Крайови, 2014 р.*



*Рис.10 . Сцена з вистави Р.Вілсона «Носороги», сценограф - Р.Вілсон, Національний театр Маріна Сореску, м.Крайови, 2014 р.*

Для освітлення Р.Вілсон обрав холодну кольорову гаму, в кольорі «місячного світла». Адже не даремно критики його називають «режисером сновидінь». Глядач візуально сприймає все дійство як мариво. Видовжені лінії усіх декоративних елементів вистави створюють враження перебільшеності, незвичайності. В деяких сценах він активно використовує 3d-мапінг, накладаючи проєкції на об'ємні та плоскі декорації.

Рішення просторового середовища сцени суворо-геометричне. Прямі кути столів та стільців, неспівставність розмірів та висот створює повний дисонанс. У мізансцені де дія виконується у конторі Беранже, глядач спостерігає за роботою та жвавою бесідою колег серед ритмічних стовпів з документів, що височіють над столами. Режисер проводить паралелі між статусом у суспільстві чи то самовпевненістю у власній винятковості за допомогою висоти крісел. Помітно, що сидіння лідера розміщене високо над головами інших працівників і він згори надає їм вказівки. Також крісло Жана, що радше схоже на трон вказує на його цілеспрямованість та зверхність по відношенню до інших.

Одне з найкращих рішень художнього оформлення вищезгаданої вистави належить співпраці режисера Національного театру Китаю Нін Чуньяну та сценографу Тан Зіну. Прем'єра їх роботи припала на червень 2005 року. Основною ідеєю у даній постановці є використання китайського паперу сюань та китайського чорного чорнила. Використання традиційних для Китаю матеріалів наближує класичну авангардну виставу Е. Йонеско до китайського глядача.

Просторова структура сцени дуже проста, вона являє собою кубічний простір з використанням тристінної конструкції з платформою нахиленою у бік глядачів. Підлога і стіни обклеєні рисовим папером. Стіни виготовлені з прозорого матеріалу. Під час вистави вся сцена поступово фарбується чорнилами, що відображає процес оносороження персонажів п'єси. Починається вистава і глядач бачить чистий, білий світ з білими стінами, людей одягнений у білий одяг. Столи і стільці ажурні та здається невагомими, також білі. Посуд на столах блискучий, кришталевий. Все майже утопічне і ідеальне ззовні.

З кожною появою носорогів на сцені з внутрішнього боку стін розприскується чорнило довгими смугами і глядачі можуть спостерігати як воно розтікається на папері (рис.11)



*Рис 11. Сцена з вистави «Носороги», режисер Нін Чуньян, сценограф Тан Зін. Китай. 2005 р.*

У сцені коли кота господині розчавив носоріг, з'являється м'який чорний кіт. Беручи його на руки, сукня господині забарвлюється чорним кольором та чорнило тече з кота на підлогу. Похоронна процесія кота проходить сценою по діагоналі при цьому чорний шлейф господині простягається на всю ігрову площу.

Тристінна конструкція, найоригінальніший просторовий стиль, який може по суті відображати взаємозв'язок перегляду та виконання сцени каркасного типу, робить сцену на відкритті з концептуально «порожнім» ефектом. Білий колір на початку, коли немає чорнила, виражає небуття. Це краса світу до приходу носорога. Цей бездоганний візуальний ефект спричинений не лише кольором, але також пов'язаний із просторовими характеристиками тристінної конструкції та стриманістю та конвергенцією методів обробки. Така

стриманість є не лише естетичною, але, що важливіше, вона підкріплена темою рисового паперу та чорнила (рис.12)



*Рис. 12 Макет до вистави «Носороги», режисер Нін Чуньян, сценограф Тан Зін.  
Китай. 2005 р.*

Сенс цієї роботи заснований на її цілісності та є результатом гармонійної взаємодії всіх елементів сценографії.

Винахідлива адаптація Еммануеля Демарсі-Мота та Театру де ля Віль удосконалювалась чотири рази поспіль і продовжує гастролювати по світу впродовж останніх 20 років. Останні новації у художньому оформленні вистави відбулись у 2020 році разом з початком співпраці режисера та сценографа Іва Колле. Головною ідеєю було монтування складних декорацій, що складаються в одну суцільну коробку за принципом скрині для інструментів. Це величезна конструкція з блоків, що витримує навантаження з тринадцяти акторів. (рис.13)

Об'ємна-просторова декорація, що служить офісом, де працюють деякі мешканці міста відображає розломи земної кори, рухається на пневматичній системі, що запускає в рух дію платформи.

Кольорова гама вистави контрастна з поєднанням білих, чорних та яскравих відтінків червоного.



*Рис. 13. Сцена з вистави «Носороги», режисер Е. Демарсі-Мота, сценограф І.Колле, 2020 р.*

Оскільки ця вистава належить до репертуару гастролуючого театру, головною вимогою до меблів та декорацій є легкість та мобільність, не великі розміри, що досягається завдяки комбінаториці.

Загалом можна сказати, що розглянута нами вистава є досить популярною упродовж останніх двадцяти років і серед широковідомих театрів, і серед невеликих аматорських театрів. Її часто можна зустріти на афішах гастролуючих труп, а також шкільких чи університетських постановках. І цікаво спостерігати як змінюються погляди на предметно-просторове середовище сцени у різних театрах, та як ті чи інші режисери і сценографи вирішують питання освітлення, як надають національних особливостей цій легендарній п'єсі.

### 3.2 Авторська пропозиція втілення предметного дизайну в сучасній сценографії

Предметний дизайн являє собою не лише вибір інтер'єрних предметів, але й їхнє сполучення, створення арт-об'єктів, що втілюють ідею та концепцію. Його вплив на сценографію може бути величезним, адже саме через обрані предмети можна передати атмосферу часу, місця, персонажа чи події. Кожен предмет має свою історію, свою енергію, яка може взаємодіяти з акторами та глядачами, збагачуючи візуальний досвід.

При оформленні художньо-просторового рішення фахівець повинен бути широкопрофільним, володіти термінологією, театральними засобами виразності, працювати замість живописця, монументаліста, графіка, дизайнера та художника по текстилю. У декораціях створених сценографами функціональність стає важливішою за естетичність, умоглядність переважає над візуальністю.

У попередньому розділі ми розглянули приклади та сценічний досвід постановки авангардної п'єси Е.Йонеско «Носороги» і на основі цього, та з врахуванням конкретних вимог режисера можна сформуванати авторську пропозицію сценографії.

Вищезазначена п'єса ставилась у Театрі сатири «Під мостом» під керівництвом режисерки - постановниці М.Гороховянко у 2022 році. Ця вистава належить до постановок, які неодноразово брали участь у театральних фестивалях та конкурсах.

На початку роботи над художньо-просторовим рішенням враховувалось, що сценографія має вирішувати кілька основних завдань:

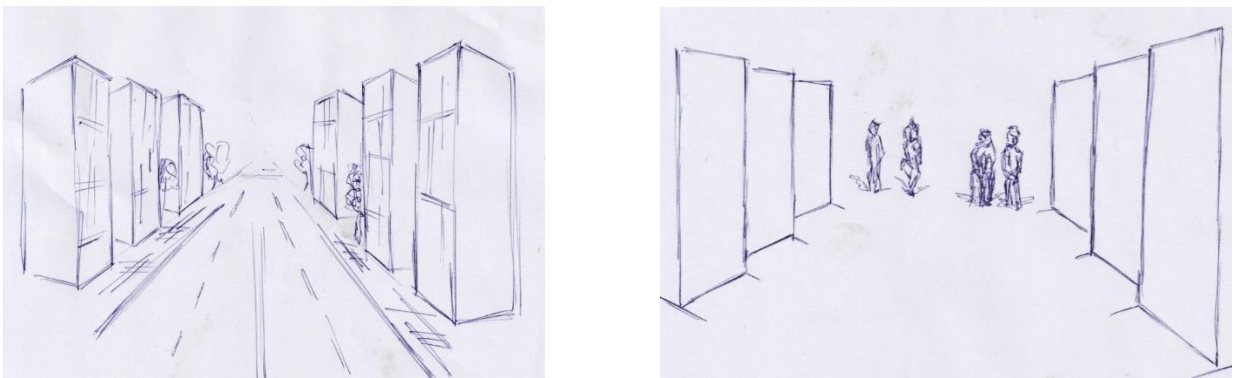
- розкрити загальну ідею вистави через сприйняття художника;
- тримати увагу глядача і спрямовувати її в потрібний напрямок;
- створити атмосферу, яка вихопить свідомість глядача з його повсякденності й побуту;
- вирішити питання мобільності та трансформації декорацій та меблів

- створити уніфіковані елементи сценографії з можливістю використовувати їх у подальшому.

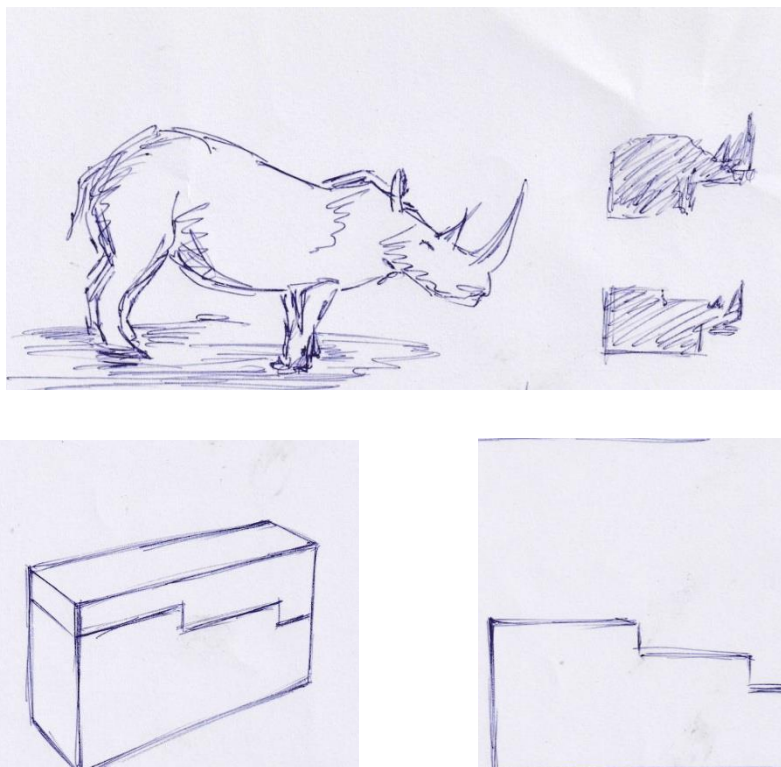
Розпочнем з того, що Палац ім.Гната Хоткевича, де планується прем'єра оновленої вистави, проводить різноманітні культурно-мистецькі заходи за участі як творчих гуртів театру, так і гостей палацу у двох залах: Великому залі та Гнатовому льосі. Загальна площа Великого залу – 465 кв.м. , а площа сцени – 176 кв.м. (11x16 кв.м., де 16 кв.м. це глибина сцени), площа Гнатового льоху – 232 кв. м. Він здебільшого використовується для камерних концертів, театральних чи кінопоказів, обладнаний проєкційними екранами різного розміру та мультимедійним проєктором.

Авторська пропозиція щодо реалізації предметного дизайну в сучасній сценографії полягала у використанні предметів як невід'ємної частини сценічного простору, яка не лише створює візуальний образ вистави, а й несе додаткове смислове навантаження. Об'єкти повинні символізувати певні ідеї, людей чи події, або ж створювати певну атмосферу та настрій.

Вистава поділена на чотири дії. Перша дія розгортається на вулиці, у невеличкому кафе де зустрічаються головні герої – Жан і Беранже. ( рис.14)



*Рис.14 Розробка об'єктів до дії №1 вистави «Носороги»*



*Рис.15 Ескізи до дії №1 вистави «Носороги»*

На рис.15 зображено начерки та процес розробки такого елемента предметного дизайну просторового середовища, як барна стійка, комод, ліжко, стіл керівника, шафа та диван. За основу розробки цієї модульної системи взято біонічний метод, тож візуально вона нагадує ріг носорога. Для розуміння всіх принципів комбінаторики був створений макет з екструдованого пінополістиролу та картону, склеєного «рідкими цвяхами». (див. Додаток 1) Виходячи з антропоморфних форм провели аналіз та визначились з потрібними габаритами та трансформацією модулів для вистави. Загальні габарити в складеному вигляді 1500x1100x500 мм., в розкладеному стані з двох модулів ми отримуємо довжину 3000 мм, та висоту 917 мм. довжина площин по спаданню – 600 мм кожна. Матеріал виробу – ДСП 18 мм., кріплення – кутники, шканти і конфермати, а також профільна труба, яка ховається в пази і висувається для консольної комбінації елементів. Зовнішні сторони виробу при бажанні і узгодженні з режисером можна обробити декором під імітацію грубої шкіри носорога. В сучасних меблях все частіше декор зустрічається на фасадах меблів. Стіл проектується також для підтримки художнього образу вистави, у вигляді рогів та символів. Габаритні розміри стола: висота 800мм стільниця ДСП 750мм на 750мм на 18мм, ніжка зроблена з листового металу

1,5мм або фанери пофарбовану в білий колір, матовою акриловою фарбою (рис.16). У зв'язку з тим, що на малій сцені театру не передбачено куліс, пропонується на планшеті сцени встановити замість них ширми. Вони створять своєрідне обрамлення ігрової зони. Ширми мають бути виготовлені на жорстких рамах з натягнутою на них еластичною, вогнетривкою тканиною, для отримання аморфних форм під час вистави та взаємодії з акторами.



*Рис.16 Макет запропонованого стола та стільців*

При потребі, тканину можна замінити на плівку ПВХ. Розмір ширми – 1250x2500 мм. В каркасі використовується труба профільна, квадратна січенням 25x25x2 мм. Для з'єднання використовуються труба профільна, квадратна 20x20x2 мм. Жорсткий каркас забезпечив надійність конструкції.

Проводячи дослідження попередніх постановок вистави, помічено, що у



*Рис.17 Стілець «Z» зі змінною висотою сидіння*

першій дії в якості меблів здебільшого використовувались так звані «кафе стільці» THONET 14, які є поширеними по всьому світу ще з часів Першої світової війни. Ці крісла є екологічними ( для їх виготовлення використовується тонка гнута фанера), легкими, взаємозамінними (при втраті одного стільця, з легкістю можна замінити таким самим) і символічними (вони тотожні з поняттям відпочинку у вуличних кафе). Враховуючи те, що вистава театру «Під мостом» належить до гастролуючих та фестивалівних робіт, пропонується використовувати крісла які є сучасними, легкими та зручними при транспортуванні. Наприклад «Стілець «Z» зі змінною висотою сидіння, розробки відомого дизайнера З.Ю. Макара (рис.17).

Даний виріб є універсальним і задовольняє усі вимоги до сценографії. В першу чергу – швидка зміна висоти сидіння, що дає змогу не змінювати предмети на сцені, а трансформувати їх. У другу чергу це дозволяє економити місце при транспортуванні та зберіганні, що є доцільним для малих театрів.

У другій частині вистави дія відбувається в невеликому офісі, де працівники з жахом спостерігають перетворення одного з колег на носорога. Паніка починає охоплювати місто, з усіх боків чути тупіт ніг величезних тварин. Пропонується провести паралель між предметним наповненням сцени та змістовним її значенням. Світло відкидає тіні страшних тварин, у всьому вбачається жах та паніка (рис 18).



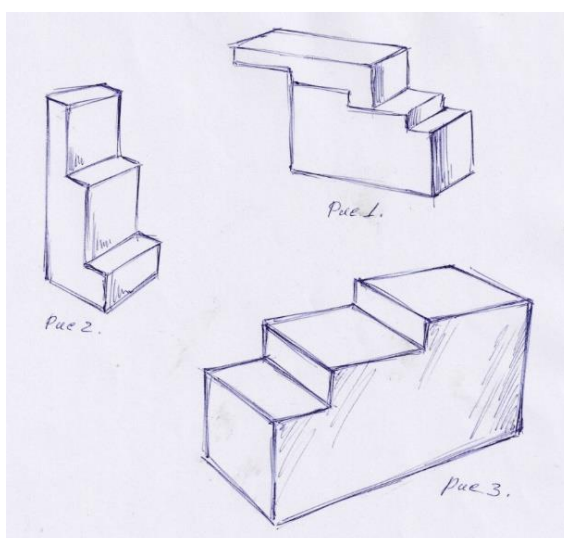
Наповнення офісу складається з столу працівників і довкола нього три стільці, та місця для документів та столу керівника (рис.19) Стіл керівника виражає символізм важливості посадових обов'язків, статус посади. Керівник наділений якостями лідера, не має співчуття до підлеглих, свої прохання формує чітко і не терпить заперечень. Така поведінка штовхає його до радикальних дій та якнайшвидшого

*Рис. 18. Тіньова проекція на ширму. Фото макету*

перетворення на товстошкірого носорога. Предмети, що наповнюють офіс символізують владу, витягнуті форми стільниці столу наштавхують думку глядача на майбутні дії у виставі.

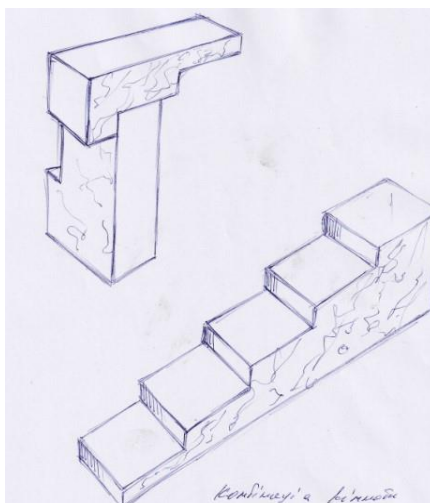
Стіл для підлеглих значно нижчий, вказує на їх місце у офісі. Алгоритичне розташування документів на підставці також вказує на важливість і роль кожного у суспільстві.

Предмети на сцені можуть не тільки створювати атмосферу, але й символізувати різні ідеї та поняття. Це додає сценографії глибини та багатозначності.



*Рис. 19 Ескіз комбінації предметів до дії №2*

Третя дія відбувається у квартирі холостяка Жана. Беранже навідує колегу вдома і спостерігає за його перетворенням у тварину. При цьому, наповнення



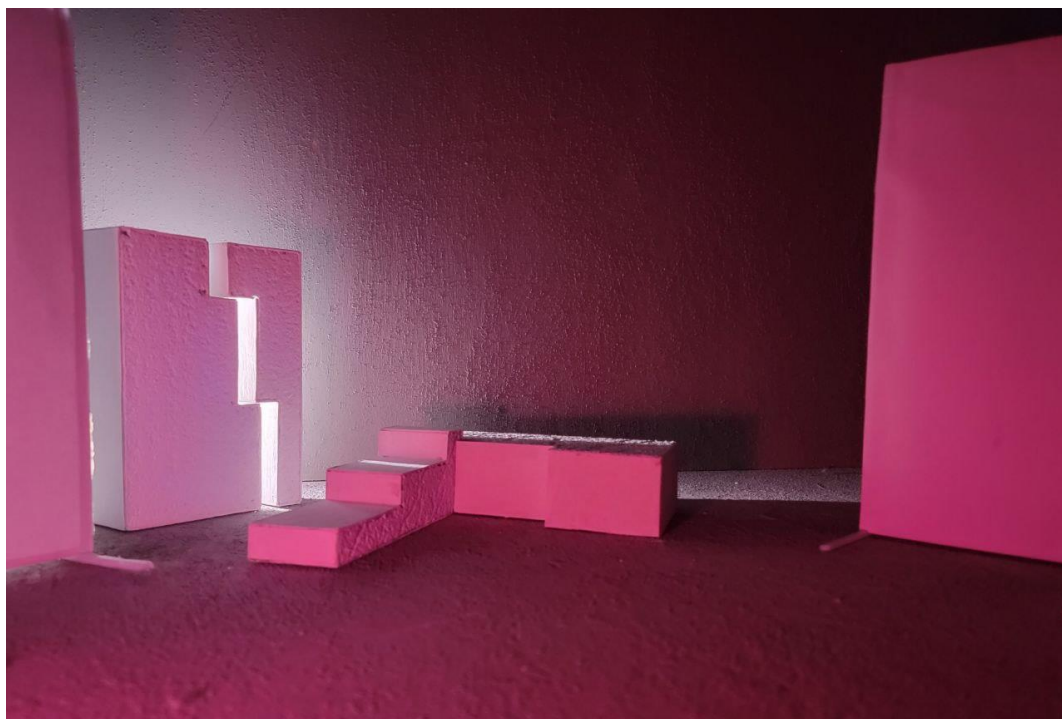
*Рис. 20 Ескіз комбінації предметів до дії №3.*

кімнати це – ширми, комбінація блоків, що слугує душовою кабіною та сходинок які використовуються для сидіння в якості ліжка. ( рис.20)

Блоки для сидіння у вигляді сходів використовуються не просто так, це алегорія з самим Жаном, втілення його реальних потреб, те що він так ретельно приховував за своєю добротою до друга і те, що зрештою призвело його до стану дикої тварини.

У цій дії, до Беранже поступово приходять усвідомлення, що він залишається один чоловік у всьому світі. Мізансцена заливається червоним світлом, що додає драматичності моменту. Носороги з'являються за ширмами так, щоб глядач побачив їх силуети. Звучить тупіт.

У сцені де Беранже переконує свою дівчину Дейзі залишитись людиною використовуються модульні меблі у формі шафи та імітованого ліжка. Між двома елементами стіни є не великий проміжок, через нього пробивається світло. Це символ руйнації світу та усталеного життя героїв. Але світло дає надію на майбутнє. Сцена закінчується стверджувальними словами: «Я буду людиною до кінця!» (рис.21)



*Рис. 21. Фото макета сцени. Дія №4*

Те, що відлякувало багатьох режисерів від постановки п'єси Е.Йонеско – це виникнення потреби передати через візуально-образне сприйняття вигляд диких тварин – носорогів. Деякі з митців для цього використовували картон, деякі зображали їх завдяки цілому ряду побутових предметів. У даній сценографії пропонується використати будівельні та декоративні матеріали.

На рис.22. зображено елемент постановки «Носоріг». Його розмір – 640x800 мм. Основа – 8 мм лист фанери. Основний об'єм набраний будівельною піною для полегшення предмета. Текстура грубої шкіри досягається використанням матеріалів торгової марки «San Marco», а зокрема, декоративним покриттям Rilievo з домішками моноволокна та Intonachino minerale фракція якого утворює потрібну нам текстуру.



*Рис. 22 Фото елемента постановки «Носоріг».*

Сформований елемент голови носорога з будівельної піни механічно кріпиться на основу, а також додатково проклеюється для кращої міцності. Після чого наноситься декоративний матеріал Rilievo. Після повного висихання наноситься другий шар змішаними матеріалами 1:1 Rilievo і Intonachino minerale та формується заключний шар. До основи також кріпляться частинки розірваного гіпсокартону 9 – 12 мм. на клей-піну з додаванням механічного кріплення. Зібраний виріб ґрунтується

дрібнозернистим кварцґрунтом, що забезпечить його ефектний вигляд під впливом освітлення софітів та завдяки будівельній піні, та невеликому шару маси матеріалів виріб відносно легкий.

Предметний дизайн у даній сценографії не тільки втілює естетику вистави, але і відіграє важливу роль у передачі атмосфери, символізму та емоцій. Варіативність інтер'єрних предметів, їхня взаємодія та символічне змістове наповнення дозволяють створювати не лише візуальний образ, але й відтворювати важливі ідеї та настрої, що лежать в основі вистави чи події.

Крім того, використання матеріалів, що змінюють форму та текстуру, відкриває нові можливості для творчого використання декоративних об'єктів на сцені. Трансформуючі об'єкти та гнучкі матеріали стають інструментами для створення різних образів та ландшафтів, що додає глибини візуальному досвіду глядача.

### **Висновок до третього розділу.**

У цьому розділі ми розглянули створення предметного дизайну просторового середовища сцени на прикладі авангардної п'єси Ежена Йонеско «Носороги», дослідили особливості цієї комедійної драми, спробували розібратись в основних мотивах автора які підштовхнули його до написання цього твору. Також дослідили міжнародну практику постановок цієї п'єси на прикладі роботи режисера Роберта Вілсона на запрошення румунського Національного театру Маріна Сореску у м.Крайови, режисера Національного театру Китаю Нін Чуньяну та сценографа Тан Зіну, та адаптацію Еммануеля Демарсі-Мота та Театру де ля Віль. Визначили актуальність предметного дизайну в сучасній сценографії та встановили, що він зосереджується на ключових аспектах, що визначають його роль у створенні атмосфери, передачі настрою та взаємодії з акторами.

У другому пункті даного розділу, ми сформувавши свою пропозицію створення художньо-просторового рішення вистави «Носороги» на базі існуючого Театру сатири «Під мостом» та співпраці з режисеркою-постановницею М.Гороховянко. Також створили та описали використання предметного дизайну задля створення унікальної естетики вистави, відображення суті твору та полегшення його розуміння глядачами. Для цього

використовували комбінацію предметів, які дають змогу не змінювати елементи на планшеті сцени, а трансформувати їх вигляд у нові образи. Предметний дизайн стає важливим елементом для посилення драматичних ефектів і створення достатньо яскравих образів.

## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження історичного розвитку та еволюції предметного дизайну в сценографії, аналіз окремих вистав та їх сценографічного оформлення дає підстави для наступних тверджень:

1. Елементи предметного дизайну були присутні на усіх етапах розвитку театрального мистецтва від архаїчних часів періоду до появи перших стаціонарних театрів.

2. Елемент декорації, елемент оформлення сцени – предмет в історичному ракурсі не носить сучасного терміну дизайн, проте сучасний стан теорії дозволяє цей термін ввести до історії та теорії сценографічного мистецтва.

3. Термін «предметний дизайн» стає поширеним у дизайнерському середовищі і визначає гармонійне поєднання функціональності об'єктів, мистецтва та творчого процесу. Він став поширеним на початку ХХІ ст. як наслідок самовираження дизайнерів та відокремлення дизайну окремих предметів від дизайну інтер'єру загалом.

4. Специфіка предметного дизайну в сценографії полягає у його використанні з метою забезпечення реалістично-ілюстративного оформлення сцени, означення місця і дії з урахуванням виду театру, жанру постановки, та інших чинників.

5. Зростання потреби у функціональності призводить до формування складнішого предметного дизайну. Це можна пояснити на прикладі оформлення декорацій, що трансформуються в залежності від розмірів глядацької зали та сценічної коробки, складів для об'ємних декорацій, складів для бутафорії та меблів та інших підсобних приміщень різних видів театрів. Чим менша площа ігрової зони театру, тим актуальніша є концепція використання предметів-трансформерів. Поєднання багатьох функцій в одній конструкції визначає практичне значення трансформаційних предметів та декорацій в сучасних виставах.

6. Тенденція трансформації визначається ідеєю та образною направленістю, які стоять у протиставленні сухій функціональності та прямолінійності більшості утилітарних трансформаційних об'єктів. Основний акцент робиться на процесі трансформації та вкладеній в нього ідеї, а не лише на функціональних можливостях.

7. Тенденція екологічності та безпеки у використанні . Більшість сучасних концепцій дизайну, будь то предметне середовище чи архітектура, ґрунтуються на принципах екологічності та враховують можливість автономного енергозабезпечення. В умовах складної екологічної ситуації екодизайн стає все більш важливим. Мета полягає у покращенні експлуатаційних характеристик виробів, підвищенні їхньої екологічності та безпеки.

8. Використання принципів формоутворення та трансформації в сучасному предметному дизайні театральних вистав дозволяє сценографам реалізовувати нестандартні підходи до створення предметів.

9. Актуальність предметного дизайну в сучасній сценографії зосереджується на ключових аспектах, що визначають його роль у створенні атмосфери, передачі настрою та взаємодії з акторами. Наприклад сценографія до п'єси Е.Йонеско «Носороги» завдяки предметному дизайну набувала національного колориту Китаю, відображала упізнавані риси сценографа Р.Вілсона з його «театром сновидінь», та використовувала принципи комбінаторики у сценографії І.Колле та гастролуючого театру Де ла Віль.

9. На основі викладеного у другому розділі роботи можна зробити висновок що у зв'язку з тим, що предмети дизайну в сценографії володіють такими ж ознаками та функціями, як і елементи дизайну інтер'єрів можна дійти висновку, що на означення сукупності таких предметів можна використовувати термін «предметний дизайн».

10. Власна пропозиція розробки предметного дизайну у сценографії до вистави «Носороги» забезпечує основні вимоги такі як: зручність у транспортуванні, варіативність поєднання, компактність та універсальність,

легкість у виготовленні та економічність, що є важливою вимогою до невеликих державних театрів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

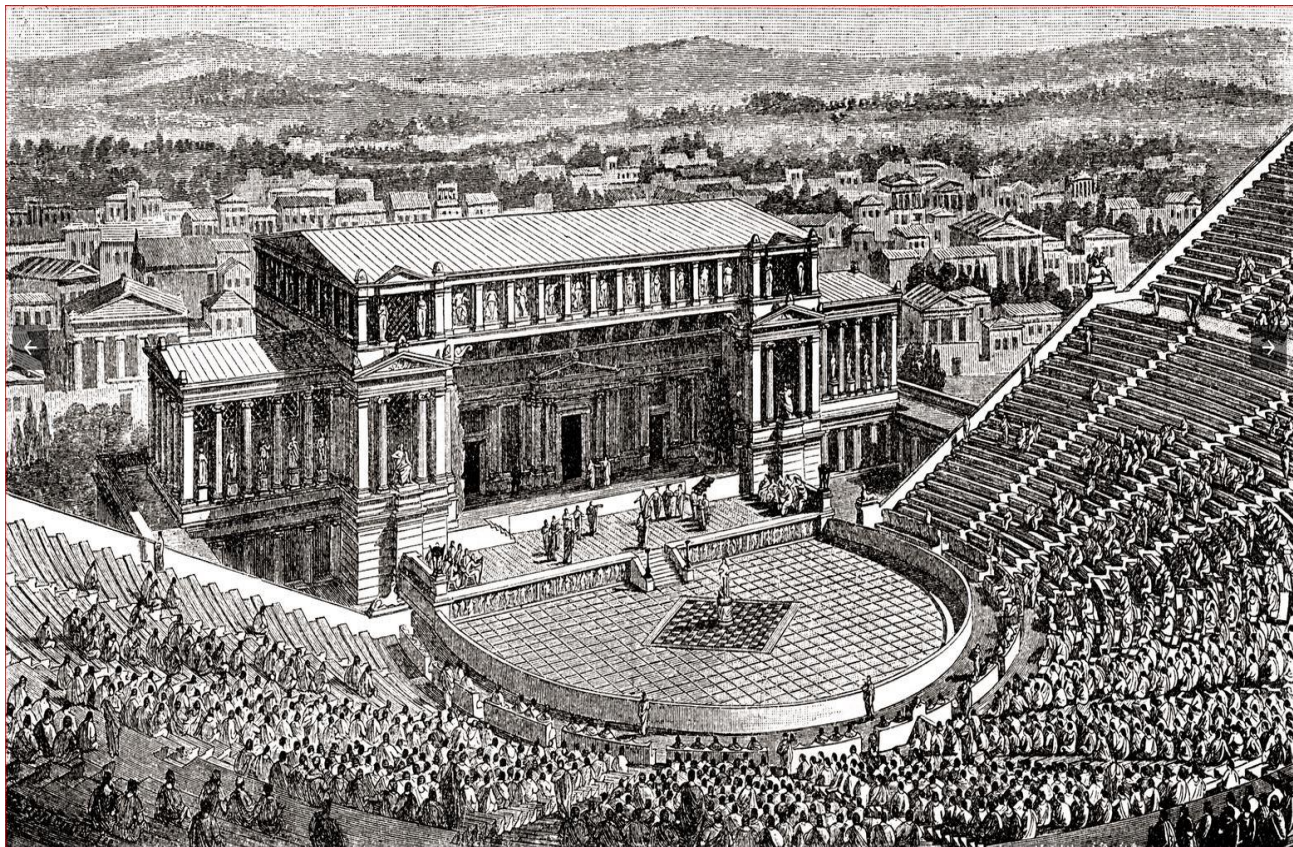
1. Gallo, Ph., 2014. Michael Jackson Hologram Rocks Billboard Music Awards: Watch & Go.
2. LiveJournal, 2010. Vystuplenie devushki-robota na scene – ocherednaia pobeda robototekhniki [The performance of a girl-robot on stage is another victory of robotics]. [online].
3. Musion Holograms, 2007. Gorillaz Hologram MTV Awards – Created by Musion Eyeliner, [online] 27 июнь. Доступно: [Дата звернення 13 березня 2019].
4. Tripodi T. A Primer on Single-Subject Design for Clinical Social Workers. Washington : NASW Press, 1998.
5. U!Zahvati. My – komanda U!ZAHVATI [We are a team of U! ZAHVATI]. [online] Available at: [Accessed 20 February 2019].
6. Zukowsky, John. "industrial design". *Encyclopedia Britannica*, 28 Oct. 2023, <https://www.britannica.com/topic/industrial-design>.
7. Аналіз сучасного стану розвитку театрального аматорського мистецтва в Україні (2002-2005 роки). Аналітичний огляд. URL: ...<https://tur.kosiv.info> › tourism-and-culture › 199-аналі... (дата звернення : 18.05.2022).
8. Буршанов І. Ю. Бум незалежних театрів (оглядова довідка за матеріалами преси, Інтернету та неопублікованими документами 2017– 2018 рр.). Інформація. URL : [http://nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematich\\_ogliadi/2018/teatr18.pdf](http://nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2018/teatr18.pdf) (дата звернення : 02.08.2018).
9. Бутиліна А. П. Театральне мистецтво й сучасний глядач. Театр та театральна педагогіка України у ХХІ столітті: теорія, методологія, практика : матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 21 – 22 лют. 2013 р.). Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2013.

- 10.Вергунова Н. С., Вергунов С. В. Предметний дизайн. Тотожні терміни та їхні семантичні значення. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 40. 2016.
- 11.Вівсяна І., Кравець Н. Український театр між традиціями та вимогами майбутнього. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. Вип. 7. С.
- 12.Гапчук Ю.О. Становлення, розвиток та сучасний стан антрепризних театрів в культурному дискурсі України. Вісник Маріупольського державного університету серія: філософія, культурологія, соціологія. 2017, вип. 14.
- 13.Гребенік К. М. Перспективи використання інноваційних технологій у театральній діяльності. Театр та театральна педагогіка України у ХХІ столітті: теорія, методологія, практика : матеріали ІV Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 21 – 22 лют. 2013 р.). Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2013.
- 14.ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1. СУТНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ЙОГО ЗНАЧЕННЯ У СУСПІЛЬНОМУ ЖИТТІ. Режим доступу: [https://moodle.znu.edu.ua/pluginfile.php/26367/mod\\_resource/content/2/%D0%97%D0%BC%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B9%20%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D1%83%D0%BB%D1%8C%201.pdf](https://moodle.znu.edu.ua/pluginfile.php/26367/mod_resource/content/2/%D0%97%D0%BC%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B9%20%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D1%83%D0%BB%D1%8C%201.pdf)
- 15.Кісін, В. Б. Режисура як мистецтво та професія. К.: Науково-освітній центр «АЕЛС-технологія», 1998.
- 16.Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Київ. Факт. 2000.
- 17.Ліцкевич О. Український театр за 30 років: як змінився та чого чекати у майбутньому. URL :...<https://suspilne.media> › Останні новини (дата звернення : 22.05.2022).

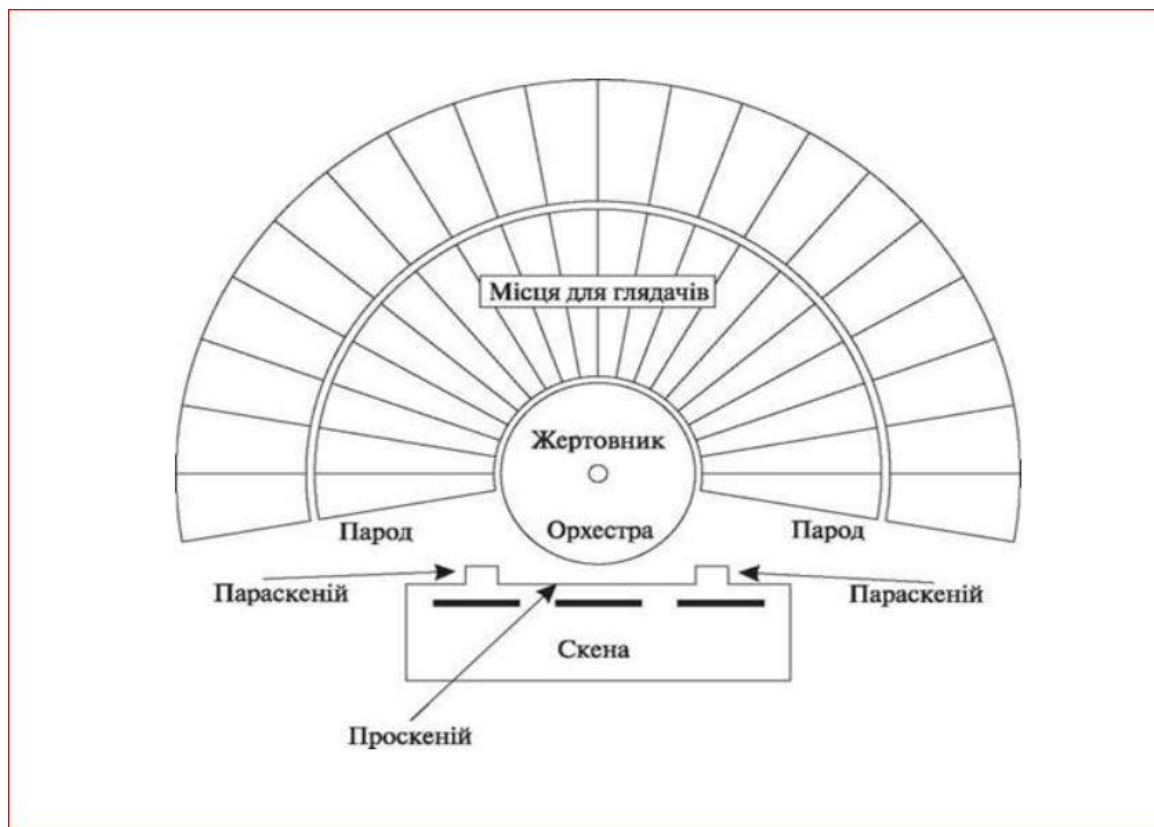
18. Мистецький Арсенал, 2018. Бельгійський інноваційний VR-театр CREW. [online]
19. Островерх О. Еволюція просторових систем Українського драматичного театру: типи, організації, функції, людина (від натуралізму до авангарду) [Електронний ресурс] / О. Островерх / Національна академія наук України, інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського – Режим доступу до ресурсу: <http://www.orgsun.com/avtoreferati-dissertatsii-mistetstvo/1/a181.php>.
20. Пігель Ю. Р. Сценічний костюм львівських театрів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Художні особливості, пошуки образності. Львів: Аз-Арт, 2009.
21. Проскураков, В. І., Ярема, Д. Р. Сценографія як головна складова архітектури театру. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць вузів художньо-будівельного профілю України. Харків: ХДАДМ, 2008. № 1.
22. Сидоренко В. Мрії Театральних художників. Київ. Фенікс, 2011.
23. Сценографія. Пошуки власної естетики. 1920-2020/ упоряд: А.І.Александрович-Дочевський; текст О.В. Ковальчук.-К.:ВД «Антиквар», 2019
24. Торбург М. Проблеми релігії в постмодерністській філософії. Режим доступу: [http://www.krotov.info/history/20/krivova/torburg\\_01.html](http://www.krotov.info/history/20/krivova/torburg_01.html).
25. Триколенко С. Т. Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ. 2016.
26. Триколенко, С.Т., 2013. Використання мультимедійних технологій для оформлення сучасних хореографічних постановок на прикладі шоу-балету «Барон Мюнхгаузен». «Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення»: матеріали III

- Всеукраїнської науково-практичної конференції. Луганськ, 5–6 грудня 2013 р. Луганськ: Луганська державна академія культури і мистецтв.
27. Уварова Т. Сучасні процеси в театральному мистецтві // Культурологічний та мистецтвознавчий журнал «Аркадія» Національного університету «Одеська Політехніка». Одеса, 2008. №3.
28. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми. Аналітично-соціологічне дослідження. КЖД «Софія», 2018.
29. Цугорка О. П. Художні декорації в театральних постановках як засоби сценографічного формування простору. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. № 3
30. Шведова, А. Д. Мистецтво сценографії в контексті історичної генези видовищності. Гуманітарна парадигма. Київ. 2017. № 3.
31. Шиманська Т. А. Особливості формування об'єктів в дизайні, що трансформуються. Національний авіаційний університету. Наука і молодь. Прикладна серія. Київ.
32. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2(1). 2019
33. Юдова-Романова, К.В., 2016. Ольфакторна синестезія в сценічному мистецтві. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка Карого, 19
34. Юдова-Романова, К.В., 2017. Пневматичні засоби конструювання сценічного простору. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 4
35. Ямаш Ю. В. Сценографія: Тадей і Михайло Риндзаки / Юрій Ямаш. Львів: Простір-М, 2022.
36. Богомазов О. Ямаш Ю. Предметний дизайн в сучасній сценографії. Матеріали 75-ої наук.-практ. конф. Львів: НЛТУ України, 2023. С. 218-220. (0,1 Д. арк.);

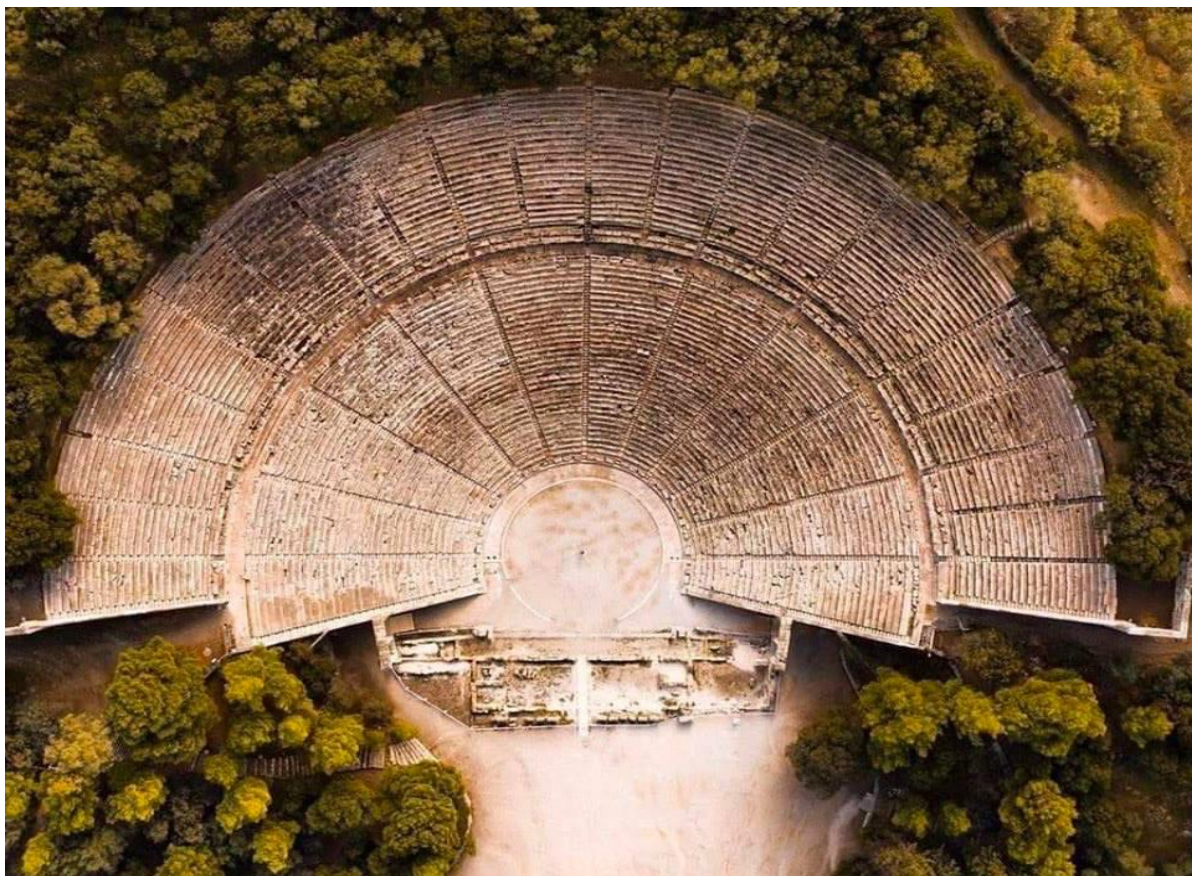
## ДОДАТКИ



*Рис Д.1.1 Давньогрецький театр Діоніса , VI ст. до н.е.*



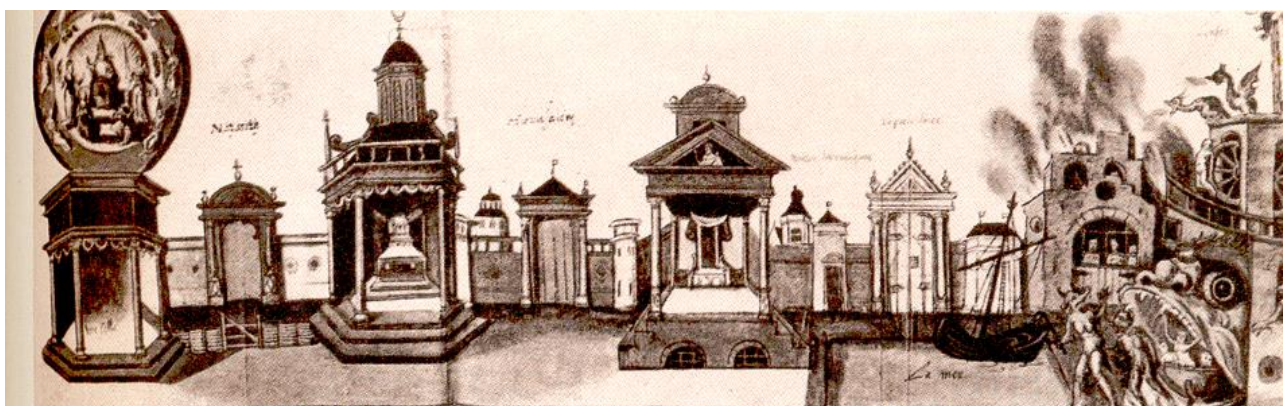
*Рис. Д.1.2 План грецького театру класичної епохи*



*Рис. Д.1.3 Давньогрецький театр у Епідаврї, VI ст. до н. е.*



*Рис. Д.1.4 Театральна містерія, виконання п'єси «Суд і розп'яття Христа», Музей живопису Англії, 1847 р.*



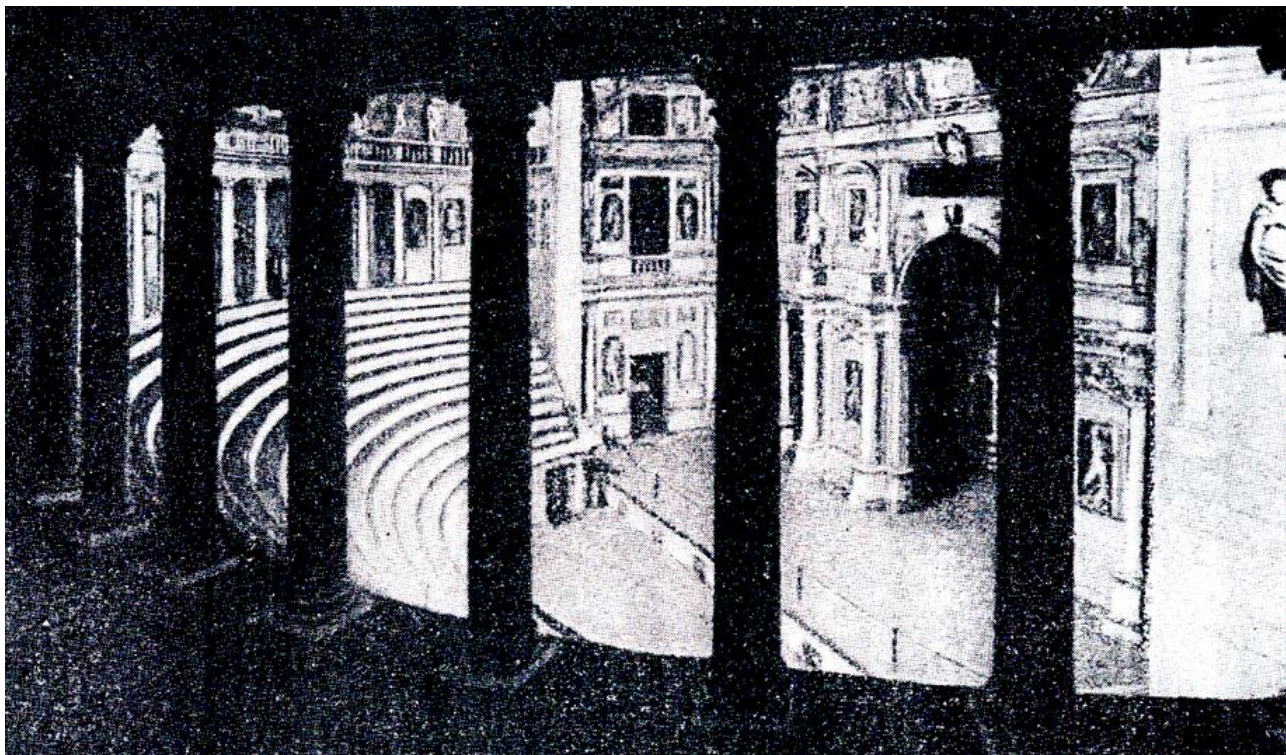
*Рис. Д.1.5 Сцена у Валансьєні. Мініатюра Г.Кайо, 1547 р.*



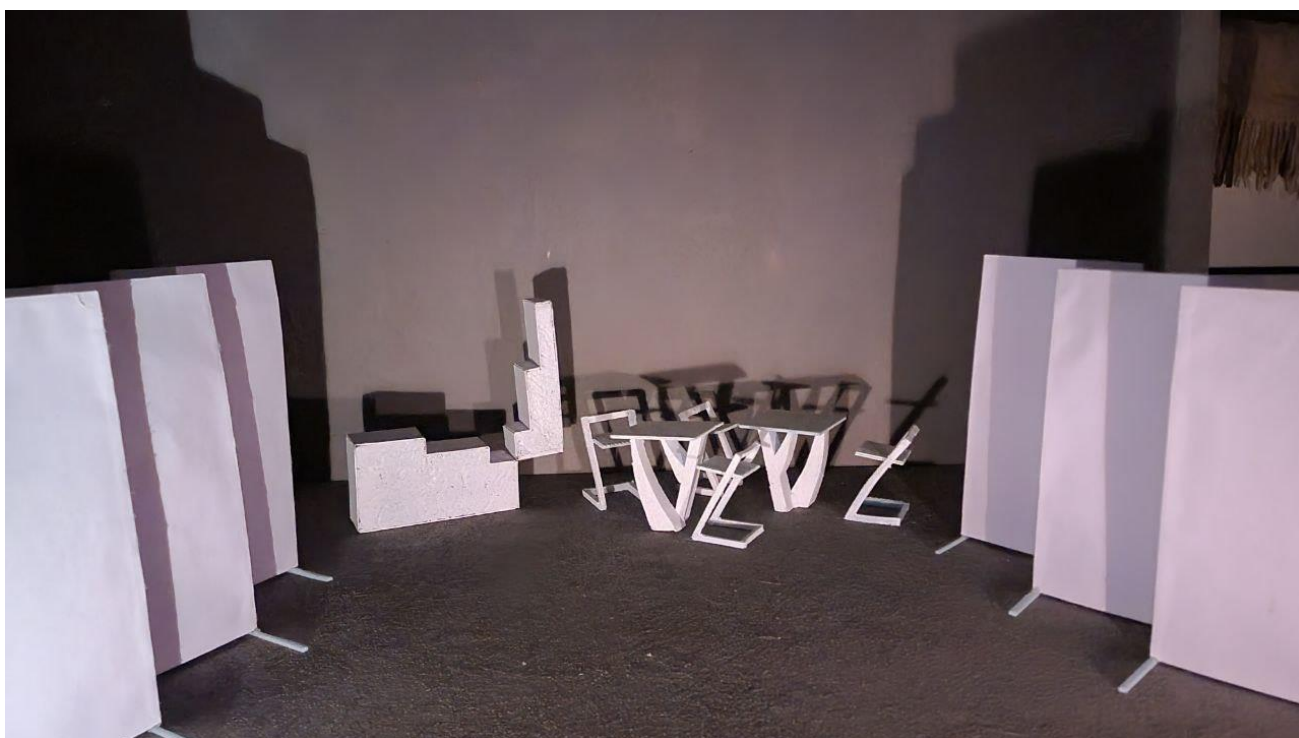
*Рис. Д.1.6 Комедія дель арте. Дебют Карло Гольдоні. Венеція*



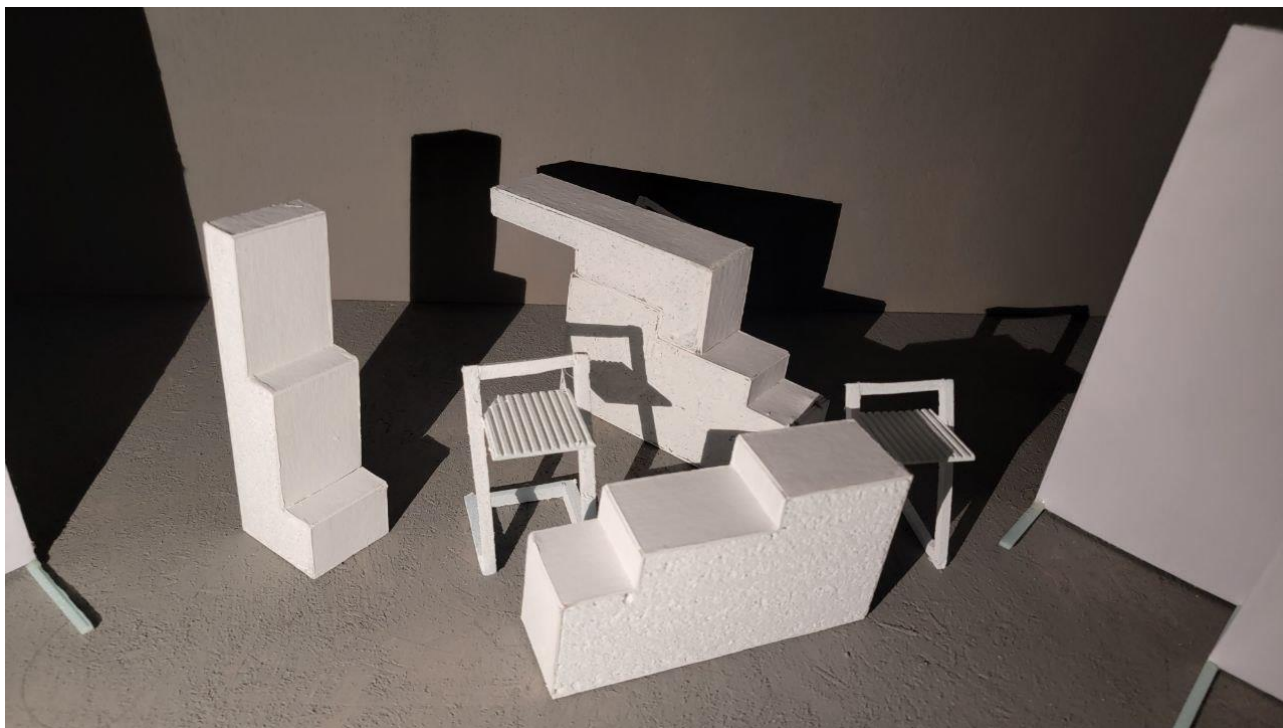
*Рис. Д.1.7 Маски основних дійових осіб у італійській комедії дель арте*



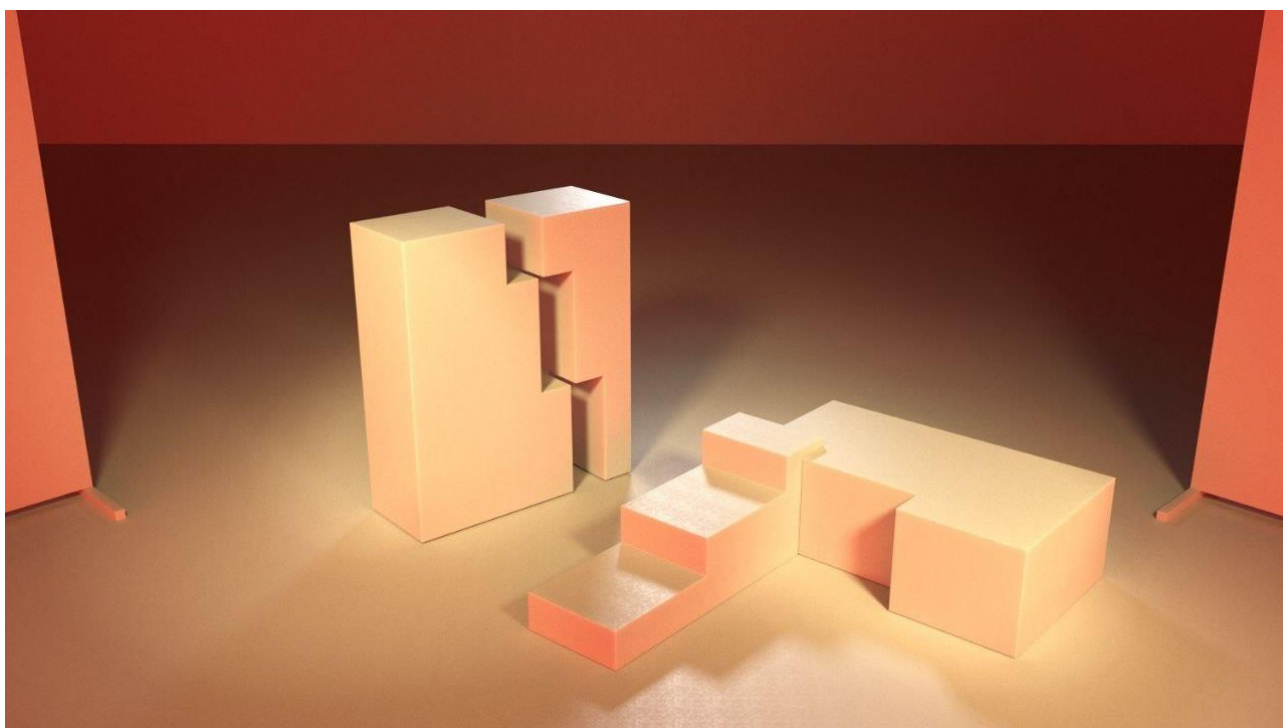
*Рис. Д.1.8 Фото рангового театру Олімпіко, 1952 р.*



*Рис.Д 3.9 Макет вистави «Носороги», дія №1*



*Рис.Д 3.10 Макет вистави «Носороги», дія №1*



*Рис. Д.3.11. 3D модель предметів вистави “Носороги”*

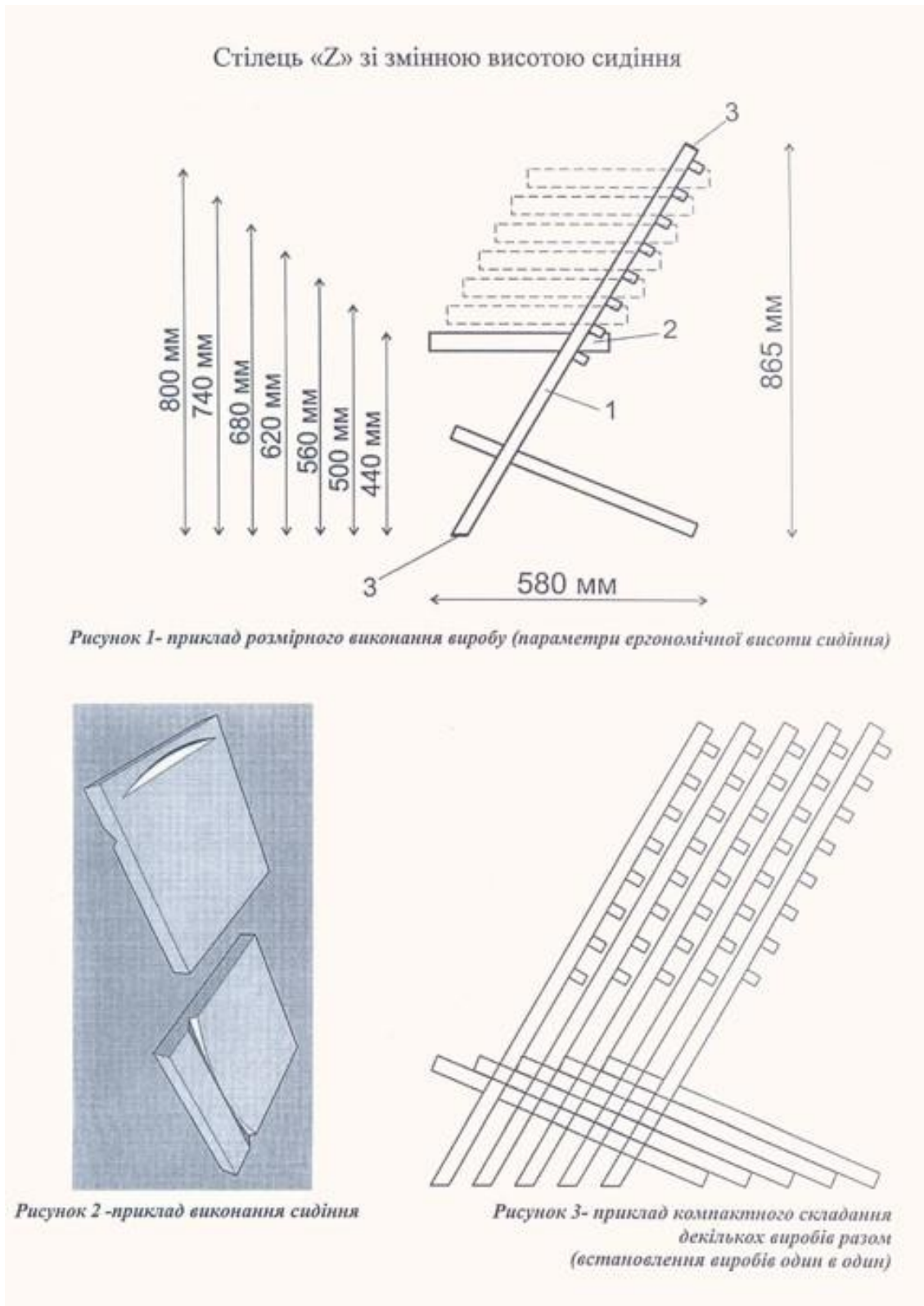
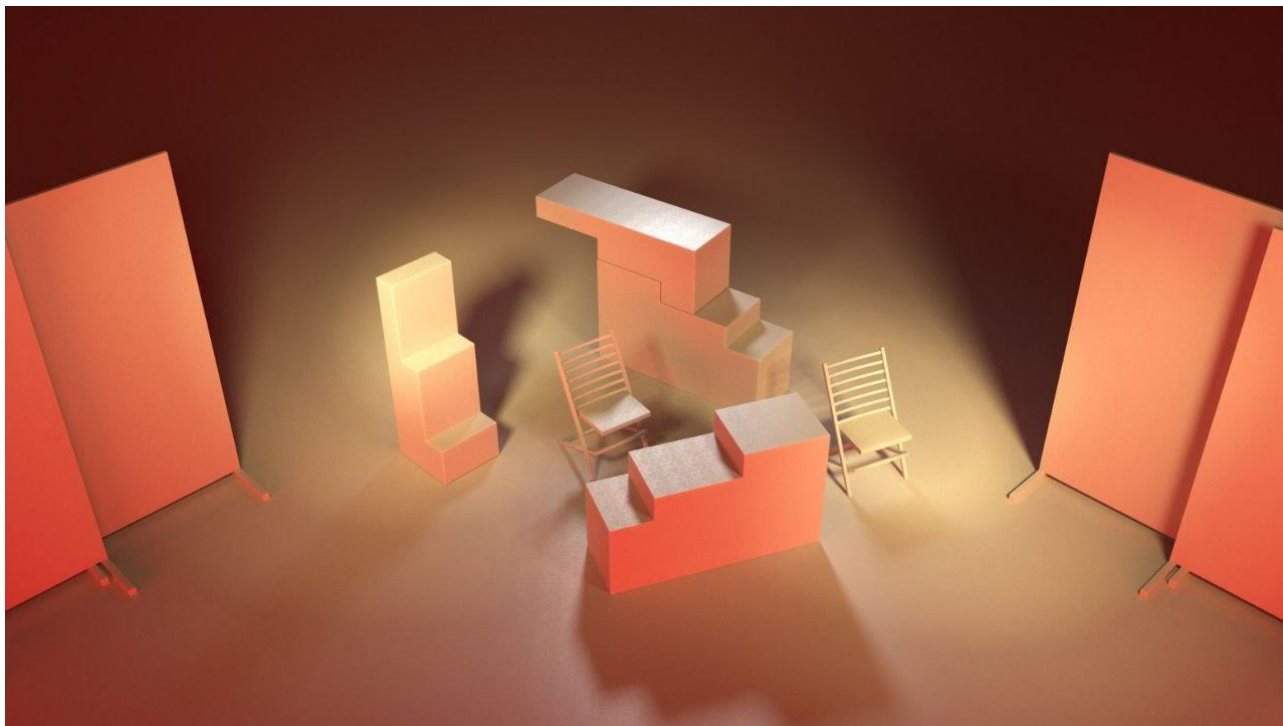


Рис. Д.3.12 Креслення стільця «Z» зі змінною висотою сидіння



*Рис. Д.3.13. 3D модель предметів вистави “Носороги”*



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІСОТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ УКРАЇНИ  
Навчально-науковий інститут деревообробних технологій і дизайну  
Кафедра дизайну

БОГОМАЗОВ Денис

АНОТАЦІЯ

Кваліфікаційна робота магістерського рівня вищої освіти виконана на тему:

**«Предметний дизайн в сучасній системі сценографії: практика,  
перспективи»**

Кваліфікаційна робота магістра виконана згідно тематичного плану наукових досліджень кафедри дизайну НЛТУ України.

Об'єктом дослідження є предметний дизайн в сучасній сценографії .

Предмет дослідження - театральне мистецтво та його складова – сценографія.

Метою роботи є дослідження ролі предметного дизайну у створенні театального образу, впливу сучасних вимог до театральних вистав на сценографію.

Кваліфікаційна робота складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (36 найменувань), додатків та інформаційного банеру. Повний обсяг дослідження – 114 сторінок. Робота включає банер з анотованим викладом змісту наукового дослідження та доповнюючого його ілюстративного ряду і розробки власної дизайн-пропозиції.

Одночасно з науковим дослідженням було розроблено предметний дизайн сучасної сценографії на прикладі вистави «Носороги», Е.Йонеско.

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE  
UKRAINIAN NATIONAL FORESTRY UNIVERSITY  
**Institute of Woodworking Technologies and Design**  
**Department of design**

BOGOMAZOV Denys

ANNOTATION

The qualification work of the master's level of higher education is performed on the topic:

**“Object design in the modern scenography system: practice, prospects”**

The master's qualification work was carried out according to the thematic research plan of the Design Department of the National Laboratory of Technology of Ukraine.

The object of research is object design in the modern scenography system.

The subject of research is theatrical art and its component – scenography.

The purpose of the work is study of the role of object design in the creation of a theatrical image, influence of modern requirements for theatrical performances on scenography.

The qualification work consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of references (36 titles), appendices and an information banner. The total volume of the research is 114 pages. The work includes a banner with an annotated presentation of the content of the research and its complementary illustrative series and the development of its own design proposal.

Simultaneously with the scientific research, the subject design of modern scenography was developed based on the example of the play "Rhinoceros" by E. Ionesco.