Вікторія (Ніка) ХВОРОСТЕНКО,
студентка магістратури Харківського національного
університету мистецтв імені І.П. Котляревського
Науковий керівник:
Галина БОТУНОВА,
доцент кафедри театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського
заслужений працівник культури України
Харків, Україна
art.theater.criticism@gmail.com

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СЦЕНОГРАФІЇ В УКРАЇНІ (1960-1970 рр)

Період 1960–1970 рр. в українському театральному мистецтві став перехідним етапом, позначеним відходом від ілюстративної декоративності та натуралізму, успадкованих від сталінського соціалістичного реалізму та пошуком нових, метафоричних і функціональних візуальних рішень. З початком «відлиги» (з середини 1950-х до 1960-х) у СРСР відбулося часткове послаблення ідеологічного контролю, що дозволило митцям експериментувати з формою та змістом. Зокрема, Валентина Заболотна в статті «Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр 40–60-х років XX століття» зазначає: «Зі смертю Сталіна зародилася несмілива надія на нове життя, на новий рівень свободи духу, а відтак і творчості» [1, с. 542].

Цей період створив парадоксальні умови: з одного боку, відбулося послаблення ідеологічного тиску, що стимулювало експерименти, з іншого – посилення цензури, яке вимагало від художників езопової мови і прихованих сенсів. Саме в цей час художники-сценографи почали активно інтегрувати світові тенденції (особливо принципи «нової сценографії» (New Stagecraft), акцентуючи увагу на ролі художника-сценографа як співавтора вистави, а не просто декоратора.

Основними принципами «нової сценографії» (New Stagecraft) є 5 ключових аспектів 1) символізм і узагальнення (тобто відмова від фотографічно точних декорацій, сценографія мала стати не копією реальності, а метафоричним та узагальненим символом дії); 2) атмосфера (головною метою

було створення настрою та атмосфери, а не лише зазначення місця її дії); 3) спрощення та експресія (через використання лаконічних форм, чистих ліній та мінімалістичних елементів, важливим є функціональний простір замість пишних декорацій); 4) так звана драматургія світла (світло як незалежний художній інструмент, здатний створювати простір, підкреслювати форму та змінювати емоційний тон мізансцени, замість простого її освітлення); 5) художник як співавтор (сценограф вже не декоратор, а творець цілісного сценічного образу).

Однією з тенденцій розвитку сценографії в Україні стало посилення метафоричності та символізму, заперечення побутово-ілюстративного методу. Сценографія тяжіла до узагальнення і посилення метафоричного змісту. На зміну ретельно виписаним інтер’єрам і пейзажам прийшли лаконічні конструкції, знаки та символи, що мали активізувати уяву глядача і глибше розкрити філософський задум п’єси. Яскравим прикладом є творчість видатного художника-сценографа Д. Лідера (1917–2002), якого вважають одним із засновників нової хвилі сценографії. У його роботах, зокрема для вистав Київського театру ім. Івана Франка (таких як «Здравствуй, Прип'ять!» О. Левади, реж. Сергій Сміян, 1974 р., «Тев'є-Тевель» Г. Горіна за Шолом-Алейхемом, реж. С. Данченко, 1989 р. та ін.), простір сцени перетворювався на філософську модель світу. Сценограф Д. Лідер активно використовував порожній простір та мінімалізм у поєднанні з багатозначним, часто рухомим або трансформованим об’єктом.

У 1960-х рр. посилилася роль сценографії як просторової композиції (архітектоніки). Так, в статті мистецтвознавиці О. Сідорової зазначається, що «Просторова композиція (архітектоніка) — це взаємопов'язане розташування об'ємів, поверхонь і простору, об'єднаних спільною ідеєю та підпорядкованих певним законам. Архітектоніка визначає загальну структуру, форму та цілісність об'єкта, забезпечуючи відчуття гармонії та єдності, і може бути фронтальною, об'ємною або глибинно-просторовою» [3, с. 542].

Художники відійшли від принципу «картинності» (декорація як фон) і почали створювати об’ємно-просторові конструкції, що інтегрували актора і діяли спільно з ним. Це був свідомий відхід від традиційної «коробки сцени» до відкритого, багатофункціонального простору. В Україні ця тенденція втілювалася у поліфункціональності елементів (коли один об’єкт на кшталт сходів, платформ, стін тощо міг набувати різних значень впродовж вистави), активному використанні фактур (а саме використання грубих матеріалів – дерева, металу, мішковини – підкреслювали автентичність і відмову від естетики соцреалізму).

Попри ідеологічний контроль, «відлига» сприяла певному національному відродженню у мистецтві. Сценографи почали шукати натхнення в українському народному мистецтві, архітектурі та етнографії, але не в буквальній, а в стилізованій та узагальненій формі. Тобто проглядається тенденція звернення до національного «коріння» та фольклору. Але варто зауважити, що це було не повернення до етнографічної достовірності, а скоріше використання національних архетипів і символів. Художники використовували мотиви писанок, вишиванки, іконопису та народної дерев’яної скульптури як джерело кольору, форми та орнаменту, що дозволяло говорити про українську ідентичність у закамуфльованій формі.

Така тенденція проявилася у творчості Ф. Нірода (1907–1980), чиї монументальні роботи, особливо в оперно-балетній сценографії («Спартак» А. Хачатуряна 1964 р. у Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка), відзначалися епічністю і глибоким зв’язком із національною культурою. Ці риси простежуються і в доробку художника Є. Лисика (1930–1991), особливо в період його роботи у Львівській опері (опера «Золотий обруч» Б Лятошинського 1971 р., опера-балет «Вій» В. Губаренка 1985 р., музична вистава «Створення світу» А. Петрова 1987 р. та інші), де він створював костюми-скульптури та панорамні гранд-сценографії, що синтезували в собі традицію модернізму із національною бароковою пишністю.

Спираючись на статтю Олени Ковальчук «Український сценографічний простір ХХ століття: експерименти, пошуки, надбання», можна стверджувати, що нова фаза творчого переосмислення програм сценографічного простору України пов’язана із творчим злетом провідних майстрів українського театру. Дослідниця О. Ковальчук пише про це так: «На сценічних майданчиках Києва та Львова дихала фантасмагорією живописна експресивність Є. Лисика, презентувала сміливу прозахідність сценографія М. Кипріяна, захоплювала витончена аристократичність образотворчості Ф. Нірода тощо. Саме вони на початку 1960-х виводили з занепаду загрузлу у натуралістично-побутових штампах українську декорацію. Особливе місце у цьому процесі посідають Давид Боровський та Данила Лідер – митці, що зуміли розробити концепт багатовимірної пластики нового сценічного образу, підняти його до рівня глибокої філософської парадигми та вивести потенціал національної сценографічної школи на європейський рівень» [2, с. 331].

Підсумовуючи огляд тенденцій 1960–1970 рр., варто охарактеризувати цей період як такий, що став епохою самовизначення української сценографії. Основні тенденції – метафоричність, архітектоніка простору та стилізоване національне коріння – не лише відображали світовий театральний процес, а й служили інструментом «тихого опору» ідеологічному диктату. По суті, сценографія перестала бути пасивним фоном і перетворилася на самостійну дійову особу, що вступає в діалог із режисером, актором та глядачем. Це заклало основи для подальшого розвитку українського театрально-декораційного мистецтва, яке у наступні десятиліття змогло повноцінно інтегруватися у європейський художній простір.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Заболотна В. Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр 40–60-х років ХХ століття. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 533–586.

2. Ковальчук О. Український сценографічний простір XX століття: експерименти, пошуки, надбання. Міждисциплінарні комунікації: дослідницькі практики: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 27–28 лют. 2019 р.). Київ: ІМФЕ, 2019. С. 95–102. URL: https://surl.li/soxkmf (дата звернення: 11.10.2025).
3. Сідорова О. І. Особливості просторової композиції у відкритому, напівзакритому та закритому просторі. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. 530 с.