

ФІЛОСОФСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ДРАМАТУРГІЧНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ ЯК ПІДҐРУНТЯ СЦЕНОГРАФІЧНОГО РІШЕННЯ

Триколенко С.Т.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології імені М.Т. Рильського
Національної академії наук України

У статті розглядаються філософські аспекти роботи художника-постановника над виставою: осмилення драматургічної проблематики спонукає до пошуку характерних сценічних модулів, які б найхарактерніше передавали глибокий філософський підтекст вистави. Взаємовплив філософія-мистецтво стає актуальнішим в українському театрі другої половини ХХ ст.

Ключові слова: сценографія, вистава, філософія.

Постановка проблеми. Сучасний український театр являє собою надзвичайно цікаву базу для дослідження новітніх культуротворчих процесів загалом та розвитку окремих складових театрального мистецтва. На сучасному етапі розвитку сценографії актуальною стає проблема дослідження, аналізу та класифікації застосовуваних художниками-постановниками ідей, рішень, матеріалів і технологій. Надзвичайно цікавим питанням для мого дослідження є пошук філософського підтексту сценографічних рішень, віднайдення характерних метафоричних сценічних модулів через осмилення відомих філософських концепцій. На прикладах індивідуальних розробок художників-сценографів можна визначити загальні та окремі течії розвитку української сценографії. Взаємозв'язок поставленої творчої задачі та розробки комплексу технічних засобів для її втілення спонукають подальшу генерацію ідей і технологій. Визначення взаємовпливів техніка – сценографія виступає важливим аспектом дослідження дисертаційної роботи. Актуалізується пошук особливостей застосування певних філософських концепцій і ментальних образів для формування сценічного середовища. Визначення основ просторотворення сучасної української сценографії, їх передісторії, впливу на розвиток та можливих шляхів розвитку є важливим питанням для сьогоденного мистецтвознавства.

Без перебільшення можна сказати, що всі теоретичні дискусії з соціальних питань безпосередньо чи опосередковано торкаються проблем культури, змін у духовності, а також осмилення проблем управління. І це пов'язано з тим, що останні охоплюють як основні передумови змін соціальної дійсності, так і провідні напрями таких змін. Особливо актуальними вони постають у зламні, доленосні періоди суспільства, бо то не просто деякі важливі соціальні феномени, а змістотворчі утвори людської життєдіяльності.

Культура передусім постає синонімом смислозначимої діяльності людини. І у цьому плані її зміни охоплюють усі інші людські відношення і властивості у тому числі духовність, управління. Але водночас у суспільстві має значення не просто деякий амбівалентний «культурний шар» життя, а саме той, котрий репрезентує інтереси і потреби членів соціуму відповідного періоду. Через останнє або творяться нові культуроносні ситуації (а решта розглядається як антикультура), або реанімуються минулі культурні надбання, з допомогою яких прагнуть легітимізувати сучасні інтереси й потреби. В обох випадках спільне те, що нинішні інтереси є домінуючими, але у першому випадку вони оголені, представлені безпосередньо, а у другому – приховані покривалом «поновлення традиції». Останнє має радше психологічне значення, бо

створює враження укорінення в минульціну, довгої існування, а відтак і більшої правомірності [1].

Образотворче і театральне мистецтво завжди тісно перепліталось з філософськими уявленнями та концепціями: з найдавніших часів передача засобами образної виразності світоглядних ідей відрізняло людську цивілізацію. Археологічні знахідки, що зображують предмети давніх культур, які були практично невіддільними від повсякденного життя, демонструють особливості ментального світосприйняття й трактовки природних явищ.

Протягом всього свого існування мистецтво театру втілювало в собі інтегрований синтез окремих мистецтв – акторської гри, образотворчого, пластичного, музичного, риторичного... Сценічне оформлення вистав еволюціонувало, трансформувалося у відповідності до потреб часу й вимог глядачів, але незмінним завжди залишався принцип орієнтації оформлення на філософський зміст вистави, а часто – на філософсько-змістовий підтекст, яким сповнені драматичні твори класичного репертуару. Завуальований і прихований, він протягом століть супроводжував театральні постановки, став основною складовою роботи над сценографією лише у ХХ ст.

Аналіз досліджень та публікацій. Сучасна українська сценографія загалом та окремі її аспекти ще не стали предметом ґрунтовних наукових досліджень. Поодинокі аналітичні й рецензійні статті висвітлюють особливості окремих вистав, не досліджуючи вплив філософського осмилення на процес створення вистави та його кінцевий продукт – завершену виставу. Серед авторів, що звертаються до теми сучасної української сценографії слід назвати О. Красильникову, В. Фіалко, В. Березюкіна, О. Островерх, Г. Веселовську. Дослідження впливу філософії на мистецтво загалом висвітлено в роботах В. Рижко, В. Тихоненко, Г. Зіммель, Г. Г. Гадамер, П. Рікер, Е. Бетті, М. Хайдеггера, Ф. Ніцше, та ін.

Мета статті. З початку ХХ ст. змінилися принципи формування художниками-постановниками сценічного середовища – основою створення майбутньої декорації стало не реалістичне ілюстрування обумовленого в драматичному творі місця і часу дії, а пошук образно-символічного метафоризованого рішення, яке ґрунтувалося на філософському осмиленні проблематики вистави. Визначення філософського підтексту, віднайдення найхарактерніших модульних елементів, що відповідали б обраній тематиці дають можливість художнику створити візуальне середовище, в якому вистава максимально точно і досконало передаватиме задану проблематику. Протягом всього ХХ ст. паралельно розвивалися два напрями – реалістично-ілюстративний оповідний та образно-символічний метафоризований. Протиріччя між ними то загострювалися, то згасали, залежно від

потреб публіки і здатності сприймати новаторські ідеї. У 90-ті роки, в період здобуття Україною незалежності, відбулося значне оновлення репертуару й відкрився доступ до закордонних джерел та розробок. Саме в цей період в репертуарах українських театрів набувають найбільшого поширення вистави, в яких домінує складна філософська тематика. Це зумовило специфічні сценографічні рішення, в яких виникають оригінальні трактування ігрового середовища і метафоричні концепції, що являють собою цікаву базу для дослідження сучасного культуротворчого процесу.

Сучасний театр акцентує увагу на драматургічній проблематиці за допомогою режисерської трактовки драматичного твору та образно-умовного декораційного оформлення. Сценографія, яка створює візуальне середовище для режисерського рішення і акторської гри, є невід'ємною частиною вистави. Вона втілює у собі інтегрований синтез мистецтв. Застосування різних матеріалів, новостворених чи просто раніше не використовуваних у театрі дає широкі можливості для художника: формування фантастичних, феєричних, метафоризованих декорацій відбувається саме завдяки використанню нетипових для традиційного театру матеріалів. Сценографія має втілювати потужний пласт символічного змісту й філософського підтексту, що розкривають глибинну суть вистави.

Передача філософського змісту вистави спонукає художників-постановників до пошуку найхарактерніших модулів декораційного оформлення. Період незалежності вніс значні корективи в принципи філософського осмислення драматичних творів та подальшої їх передачі візуальними засобами. Ментальним середовищем, в якому була свідомо поставлена і значною мірою реалізована мета розбудови «духовної вітчизни» в Україні, були здебільшого не академічні філософські концепції, а філософсько-світоглядні ідеї, генеровані в літературних текстах та в рамках художньо-образної системи мистецтва [2]. Саме філософське осмислення домінує в художніх концепціях метафоризованих вистав – пошук змістовних відтінків спонукає постановників до проведення паралелей драматургія-сьогодення, віднайдення зв'язків між наголошеною проблематикою і станом оточуючого суспільства.

Виявлення змістовних відтінків, як відомо, герменевтична процедура, що пов'язана з вживанням у ситуацію і концептуальним мисленням. Воно натикається на велику низку можливостей різного бачення конкретної ситуації, що створюються через відсутність жорсткої детермінації самої Дійсності. Водночас «осмислення» (як розуміння) не є абстрактним, а базується на певному менталітеті. Тому віртуальність «осмислення» має особистісний характер, передбачає плюралізм, толерантність до можливих розумінь [1].

В сценічних роботах найвідомішого українського художника-сценографа другої половини ХХ ст. Данила Лідера є поетичні прийоми метафори, порівняння, метонімії. Вони – серцевина образного мислення художника. Активним компонентом оформлення у Лідера є освітлення, яким він намагається підкреслити загальний настрій вистав [3, с. 212]. Творче мислення сценографа синтезує типовий для європейця абстрактно-логічний спосіб пошуку образу з властивим східному розуму досвідом інтуїтивного знаходження рішень. Холодний розум спільно з незатемненою дитячою інтуїтивністю – одна із загадок особистості Д. Лідера. Це рідкісний дуалізм. Художник погоджується з К. Юнгом, який пише: «Інколи мені здається, ніби я вбираю в себе простір і оточуючі речі. Я живу у кожному дереві, у плесканні хвиль... – у кожному

створінні... Тут все має свою історію – і це моя історія. Тут несуть у собі ту простоту, якої так важко досягти людині» [4].

Саме пошук простих, але водночас надзвичайно виразних образів та окремих елементів сценографії є основною рисою творчості Д. Лідера. Його пошук та подальше осмислення сценічних модулів нагадує дослідження форми Аристотеля: «Отже, частини бувають і у форми (формою я називаю суть буття речі), і у цілого, що складається з форми та матерії, і у самої матерії. Але частини визначення – це тільки частини форми, і визначення стосується загального, бо буття круга й круг, буття душі й душа – одне і те саме» [5, с. 116]. Прямуючи від узагальнених форм до деталей, виділяючи найзнаковіші елементи, Лідер створює декораційне оформлення, яке, неначе метафізичні об'єкти, досліджувані Аристотелем, не є тільки ілюстративним образом суті вистави, а являється самою суттю вистави, втілюючи задум автора драматичного твору, режисерську трактовку та філософське осягнення заданої проблематики художником.

Метафори, натяки, знаки – вони так хвилюють уяву глядача, що змушують домислювати, фантазувати, ставати учасниками дійства. Творчий метод Д. Лідера ґрунтується на формулі: пошук проблеми, виявлення конфлікту, знаходження форми, фактури, матеріалу – створення багатозначного, незавершеного образу. Він відкривається у процесі акторської гри – в «дійовій режисурі» спектаклю. На початку 70-х років ХХ століття Лідер сказав: «Конфлікт є тіло сценографії» [4]. Кожна вистава ставала для Д. Лідера ґрунтом для глибоких мистецьких роздумів. «Всі, хто здатен зрозуміти Буття через власний біль і перетворити це Буття через діалектичний образ, сповнений конфліктності. Образ, що стане багатогранним і незавершеною істиною. Образ, життя якого ніколи не закінчиться» [6]. На будь-якому драматургічному матеріалі він вибудовував свою систему світобачення, закладав у сценографічні образи величезну енергію творчих взаємозв'язків. Ця робота не закінчувалася з виходом вистави – власний театр Д. Лідера продовжував своє існування у свідомості художника, зростав зсередини, збагачувався новими роздумами, переходив на інший рівень буття. Художник створював театр для себе, бо відчував потребу відкривати і в собі, і в людях, які були поряд, найскладніші зв'язки. Він був не лише режисером, і, звичайно, сценографом цього театру: він програвав його в собі і завжди лишався не менш здивованим глядачем [7, с. 141].

Його творчість в Україні відома глядачам, завдячуючи виставам театру ім. Івана Франка, де художник працював у різні періоди, починаючи з 1960-х років. Художник виробив для себе принципи підходу до драматургічного матеріалу в період, що передувє задумові вистави. Спочатку треба вивчити комплекс питань, пов'язаних з п'єсою, з особливостями поетики автора; коло поставлених в п'єсі проблем, сфери ідей. Далі художник виділяв для себе головні проблеми твору, у яких можна знайти паралель з сьогоденською дійсністю, аналогічні і співзвучні проблеми, відображені автором. Наступний етап, за Лідером, – формування особистих позицій по відношенню до проблем дійсності. І тільки після цього мало відбуватись визначення характеру образності вистави, тобто, починався власне мистецький акт. Його роботу на цьому етапі можна охарактеризувати словами Фоми Аквінського: «Насправді, чуттєвий образ, втілений у відчутті, є лише подобою єдиного предмету, і тому через нього може бути впізнаний лише єдиний предмет. Але домислений образ в нашій уяві створює подобу предмета у відповідності з цілісним еством, яке може бути засвоєним безліччю окремих

часток. Так, наш інтелект через інтелектуальний образ людини пізнає певним чином безліч людей, але не в тих відмінностях, які різнять їх між собою, а лише в об'єднуючому їх родовому естві» [8, с. 5]. Задаючи метафорично-символічні образи вистави, художник прагне створити асоціативний ряд не для конкретного предмета сценічного оформлення, а для всього сценічного середовища загалом. Орієнтація на образно-чуттєве сприйняття заданого сценічного модуля не завжди виправдовує себе: адже, за словами Ф. Аквінського, «Чуттєве сприйняття не охоплює суть речей, воно тільки осягає їхні зовнішні акциденції. Рівночінно і увага охоплює лише подобу тіл. Лише єдиний інтелект осягає сутність речей» [8, с. 8]. Для сценографічного мистецтва мається на увазі орієнтація певної вистави на сприйняття певною групою глядачів, які здатні зрозуміти й вірно протрактувати створені художником візуальні метафоричні образи.

У своїй роботі Лідер завжди обтяжував себе стратегічним питанням: як узагальнити матеріал п'єси? За якими законами? Як її подіти будувати за лінійною образністю? Як взагалі розглядати матеріал п'єси – через метафору чи алегорію? За Лідером, речі, предмети – увесь реальний світ вступає в образному театрі в особливі, наче людські, стосунки, і тоді на повну силу діють образні асоціації. Може видатись, що художник керується виключно раціоналістичними настановами. Ні, просто Лідер прагне бути аналітичним [9, с. 165]. Найхарактерніше філософський підхід до створення сценічного оформлення виявляється у таких виставах: «Візит старої дами» та «Тев'є-Тевель» Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, режисер Сергій Данченко.

«Візит старої дами» – це глибоко філософська п'єса про зміну світовідчуття людського загалу на користь інтересам людей або груп, проблематика якої торкається кожного суспільства в будь-які періоди часу. У п'єсі подано картини перетворення людей на натовп, який виконує за винагороду ідеї тих, хто такі винагороди роздає зневіреном і знедоленим. От чому, застерігає Ф. Дюрренматт, те, що відбулося в Гюллені (місце дії драми), може статися у будь-якому куточку земної кулі, може перетворитися на реальність там, де всесильні гроші зацікавлені у зміні напрямку мислення людської спільноти. Адже «гюлленці», – за визначенням Дюрренматта, – такі ж люди, як і ми всі. Тут знову можна звернутися до роботи Фоми Аквінського, де аналізується суть людського зла: «...Зло міститься в недосконалості дії, і має свою причину в недосконалості діючої особи... Але в діях несвідомих недостатність дії витікає з актуально недосконалої волі в тій мірі, в якій остання актуально відхиляє наявні перед нею правила. Такого роду недосконалість ще не є виною, але за нею слідує вина, що витікає з тих дій, які виконуються в стані цієї недосконалості...» [8, с. 7]. Кожна конкретна особистість сама по собі не є абсолютним злом, втіленням аморальності. Але суб'єктивізм на прикладі Гюллена демонструє друге, розширене значення цього поняття – індивідуальний суб'єкт сам обирає себе для певної мети, здійснює певні вчинки, але не виходить за межі людської суб'єктивності. Тобто, не конкретний представник громади «заразився» жадобою та самообманом, вся громада підхопила цю «епідемію». Ф. Дюрренматт ніде в драматичному творі не вказує на життєву протоситуацію, яка породила літературний сюжет, і це є зрозумілим: Дюрренматт не відтворює життя, не калькує його, а створює на основі дослідження тенденцій розвитку суспільства модель такого суспільного устрою, який базується на тоталітарних засадах, пригнічу-

ючи людину і перетворюючи її в сліпе знаряддя можновладців [10]. При цьому він демонструє і те, що люди добровільно перетворюються на це саме знаряддя, приймають «дарунки» та переконують самі себе в справедливості провладних рішень, у тому, що кожен має підтримати боротьбу за «ідеал». Спочатку пропозиція американки-мільярдерши з гідністю відкинута всім містом, але поступово ситуація змінюється. Автор психологічно точно й обґрунтовано подає зображення механізму зміни настрою майже кожного з героїв (за винятком пана вчителя): на одному з'явилися нові жовті черевики, другий палить дорогу сигару, третій просить дорогу випивку... Кожному начебто невідомо, чому він йде на такі витрати. Але підсвідома робота з виключення совісті вже почалася. Мотиви, які привели мешканців до рішення скоїти цей злочин, з розвитком дії починають здаватися такими природними, що драматург радить грати свою жорстоку виставу «не жорстоко, але зі всією людяністю, з сумом, а не з гнівом, і обов'язково з гумором». Кожен гюлленець знаходить виправдання своїм витратам і тому, що за них доведеться позбавити життя земляка. Адже на перший погляд, якщо один візьме невелику суму в борг, становище міста не стане катастрофічним настільки, що доведеться прийняти жорстоку пропозицію «аморальної» багатійки. Але якщо у борг візьме кожен, а потім ще, і ще... Активується психологія суспільного самообману та заміщення духовних цінностей матеріальними благами.

Бруд, як матеріальний, так і духовний, пронизує всю виставу, сягає у передісторію. Брудне, занедбане, помираюче місто тримається за сліпу віру мешканців у власну правоту та несправедливість долі. Але рудоволоса Клара руйнує їхню оболонку і витягає назовні весь духовний бруд, який вони не хотіли помічати. Це не просто бруд – це справжнє лайно. А лайно, точніше, боротьба з ним, асоціюється з туалетним папером. Саме його образ створив Данило Лідер, склеївши газети та змотавши їх у сувої. Газети також підкреслили наявність саме духовного бруду, адже у більшості глядачів газети асоціюються з плітками та неправдивими історіями. Брехня, від якої колись постраждала Клер Цеханасян, тепер визнана, але це визнання не супроводжується каяттям, а тільки жадобою. Брехня нагромаджується одна на одну, тепер мешканці, які раніше підтримували Альфреда, брешуть самі собі, переконуючи один одного у необхідності покарати його, нібито заради справедливості. Тут постає вже традиційна для людського суспільства проблема боротьби зі злом, яку можна порівняти із боротьбою з вітряними млинами у творі М. Сервантеса: пошук зла й боротьба з ним набувають гротескних, гіпертрофованих форм, і насправді лише являються щитом від необхідності долати справжнє зло. Бажаючи кари для Іля, гюлленці підсвідомо асоціюють його з власним злом, власними вадами. Але ні в кого з задіяних у виставі персонажів, окрім учителя, не виникає реального бажання подолати власну недосконалість – примарна перемога над «вітряними млинами» сприймається як героїчний подвиг всієї громади і кожного її окремого члена, проте лише продовжує на деякий час ілюзію власної досконалості та ідеальності. Суспільство «здодало ворога» – такого ж індивіда, як і всі окремі члени суспільства. Таку ситуацію описує Шарль Луї Монтеск'є в своїй книзі «Про дух законів»: «Як тільки люди об'єднуються в суспільство, вони втрачають усвідомлення своєї слабкості, рівності, що існувала поміж ними досі, зникає, і починається війна. Кожне окреме суспільство починає усвідомлювати свою силу – звідси стан війни між народами. Окремі

особи в кожному суспільстві починають відчувати свою силу та прагнуть застосовувати собі на користь основні вигоди цього суспільства – звідси війна між конкретними особами» [11].

Місто повністю «побудоване» з газетних сувоїв, закріплених на спеціальних каркасах. Посередині сцени встановлено високу конструкцію, яка, обертаючись навколо своєї осі, утворює то балкон готелю, у якому зупинилася Клер, та стіну магазину Альфреда, то міське кафе. З обох боків від конструкції підвішені сувої газет, які розмотують актори. На кожному новому витку – назва місця дії. Цей хід ще більше надає виставі атмосфери гротескного і гіперболізованого абсурду, коли суть персонажа або споруди не змінюється, а от назва звучить по-новому. Занедбаний вокзал таким чином стає то центральною площею, то романтичним лісом. Але декорація конструктивно не змінюється, залишаються все ті ж брудні сувої [12, с. 137].

У виставі «Тев'є-Тевель» розкривається проблема пошуку свого місця у житті окремими персонажами та групами персонажів: пошук кохання, родини, свободи для себе і для свого народу, місця проживання, свого призначення в світі... Кожен окремий персонаж є втіленням сукупності характерних ознак й уособленням певної духовної суті. На сцені взаємодія персонажів та простору створює єдине гармонічне ціле, і неможливо уявити одне без одного. У драматичному творі йде мова про загальнолюдські проблеми, що існують в усі часи та з якими у тій чи іншій формі стикаються всі народи, і Данило Лідер створив на сцені середовище, яке може одночасно існувати окремо від людства, але при цьому бути невід'ємною частиною людського життя, так чи інакше впливати на нього. Оскільки мова йде, з одного боку, про молочника, а з іншого, про споконвічні повір'яння єврейського народу, Лідер обрав основним фоном середовища панораму Молочного шляху. Зоряне небо – це те, що знайоме всьому людству. Воно, здавалося б, існує саме по собі і ніяк не впливає на земні події; але насправді має надзвичайно сильний вплив і на земну природу, і на людську підсвідомість. Молочний шлях здавна асоціювався з дорогою, нескінченним шляхом, по якому мандрують сузір'я, а у міфології деяких народів – душі померлих. Він також асоціюється з життєвим шляхом, який має пройти кожна людина. Молоко – символ миру, достатку, а також тяжкої людської праці, та мирної взаємодії людини та тваринного світу. Тев'є на прізвище «Молочник» – чесна проста людина, котра все життя працювала і, хоч має небагато, всім задоволена, і не хоче жодних кардинальних змін у своєму житті та у житті своєї родини. Для кожного з героїв цієї п'єси вготований власний шлях, можна сказати, що у кожного з них своє небо. Для Тев'є небо – оселя Бога, який чомусь посилав йому тяжкі випробування, розділяє його родину та змущує його самого на старості років по-невірятися світом. Його дружина вважає, що добре пройшла свій життєвий шлях – вона одружилася з чоловіком, котрого кохала, народила п'ятьох дочок, та дочекалася, що її старші дочки обрали власні шляхи за власними бажаннями. Для трьох його старших дочок небо – це здійснення їх власних бажань, які не зовсім співпадають з бажаннями їх батька; їхні шляхи розходяться. Для родича Тев'є Менахима дорога – звичайна річ, він весь час десь комів'яжує, намагаючись зайнятися «прибутковою» справою, але здається дезорієнтованою у житті людиною. Інший родич Тев'є та коханий його другої дочки – Перчик-Папіросник захоплений революційними ідеями, прагне свободи та рівності для всіх. Це прагнення приводить його на каторгу разом з коханою. У виставі задіяний справжній віз – він,

знову ж таки, є атрибутом дороги, і на тлі Молочного шляху набуває певного символічного змісту. За сюжетом Тев'є має коняку, але вона стара і слабка, тому він час від часу сам впрягається у воза і тягне його, а коняку шкутильгає слідом.

«Боже, якщо ти створив коня конем, а чоловіка – чоловіком, то мабуть не для того, щоб я сам тягнув свого воза, а ця холера шкутильгала слідом та ще й іржала?» – запитує Тев'є у глядацького залу. І це запитання відображається у свідомості глядачів: адже у житті кожної людини є щось, що хотілось би виправити, щось, що здається неправильним, абсурдним.

Протягом дії п'єси виникає необхідність створити «домашнє» середовище, яке б легко трансформувалося та викликало у глядачів певні асоціації. Тут Лідер використав модуль дерев'яного даху, який опускається згори, ніби виникаючи з космічного простору. Завдяки цьому загальна людська проблема непорозуміння, протиріччя та релігійного фанатизму розкривається через події в одній родині. Цей дерев'яний дах по мірі розвитку сюжету перетворюється то на хлів, то на стіл. Деякі його сегменти рухомі, вони працюють як двері. Таким чином одна велика форма виконує ролі майже всіх вказаних місць дії – внутрішнє приміщення будинку, подвір'я, шинок. Декорацію доповнюють деякі меблі та дрібні предмети. Освітлення додає драматичності певним мізансценам. Також у кількох епізодах використовується штучний сніг.

Емоційне нагнітання, що відчувається протягом кульмінаційних епізодів, змущує глядачів задуматися над одвічними питаннями взаєморозуміння між окремими людьми та цілими народами. Богдан Ступка вустами Тев'є наголошує на принципах гуманізму та необхідності співіснування, незважаючи ні на що. Навіть релігійний фанатизм відступає перед коханням дочки та перед спільною для всього його народу проблемою виселення. Актуальна для сучасного суспільства проблема розрізненості та роздробленості на сцені вирішується перед спільною загрозою. Людність та співчуття, на яких наголошує Шолом-Алейхем, набувають конкретного вираження у словах Степана «Це Тут ми розходимося по різних церквах, роз'їжджаємося по різних кладовищах; а Там же всі разом будемо...».

На початку першої та другої дій на сцену опускається горщик молока, іще один символічний елемент. Він уособлює спокійне, мирне життя працюючої людини, якому от-от настане кінець. Але і Шолом-Алейхем, і Сергій Данченко залишають глядачам надію на таке майбутнє, у якому б знайшли собі місце і розкидана родина Тев'є, і нездара Менахим, і інші вигнанці, котрі змушені шукати свою долю по всьому світу. Символічно звучить фраза м'ясника Блейзе про те, «що десь тут пасеться моя корова», коли він сам буде перебувати у Нью-Йорку. Можливо родина Тев'є купить нову землю, збудує нову хату і купить нову корову. І знову на їхньому столі опиниться повний горщик молока [13, с. 43]... Але, долаючи фізичні перепони, персонажі навряд чи назавжди позбудуться духовних проблем: «Куди моє серце втекло б від мого серця? Куди втік би я від самого себе? Куди не пішов би слідом за собою?» – так Августін Аврелій описує свої спроби втекти від духовних страждань завдяки втечі з Тагасту до Карфагену [14, с. 30].

XXI ст. привнесло потужну хвилю новаторських пошуків у мистецтво сценічного оформлення: наситило його новим філософським і образно-символічним змістом, вдосконалило інтеграційні процеси з іншими видами мистецтв, збагатило арсенал виражальних й технічних засобів.

Декорації не апелюють до традиційних уявлень про місце дії, а концентрують і активізують весь

об'єм інформації про дійсність та мистецтво, накопичений за період ХХ ст. Образна система сценографії об'єднує окремі театральні категорії в єдиний синтезований процес, кінцевим результатом якого і є спектакль [15, с. 40]. Сценічність образотворчого рішення спектаклю хоч і дуже важлива, проте не самостійна категорія – вона лежить в одній площині з зоровим образом [16, с. 81]. Домінує підпорядкованість художнього задуму ідейним завданням. Українська сценографія цього періоду прагне змусити глядача пережити й осмислювати глибинні, всесвітні процеси, прожиті і пережиті людством на прикладах конкретних оформлень. Розглядаючи основні новітні сценографічні тенденції на прикладах кількох театрів, можна простежити особливості передачі філософського підтексту й зв'язків між проблематикою вистави та реальним життям. Згідно моїх досліджень, тут помітно домінує рефлексійний [17, с. 205] підхід: осмислення зорових образів, що часто руйнують сталі уявлення про визначений час, місце і стан дії, призводить до утворення особливо, водночас пов'язаного із заданими просторово-періодичними величинами й абстрагованого від них середовища. Це середовище утворюється та існує в уяві глядачів, виникаючи за допомогою символічних деталей і умовно-узагальнених образів.

Чудовим прикладом створення середовища, яке характеризує життя головного персонажа є оформлення декорації спектаклю «Мама, або несмачний витвір на дві дії з епілогом» за твором Станіслава Ігнаці Віткевича (псевдонім Віткаці).

На сцені формується «ткане» середовище, яке розгортається, виростає, розвивається протягом першої дії. Декорація підтримує та розвиває режисерський задум, підкреслює проблему п'єси. У першому акті спектаклю головна героїня змушена багато в'язати, щоб прогодувати себе і свого сина. Її в'язання починається на спицях, якими працює актриса, а потім, набуваючи гіпертрофованих форм заповнює всю сцену. Архітектура виникає з в'язаних елементів, жодного натяку на типові для реального будівництва матеріали. Але глядач розуміє, що дія відбувається у приміщенні старого європейського будинку, стіни якого бачили не одну сімейну драму. З в'язаних полотен постають не тільки силуети предметів інтер'єру, а й привиди з минулого героїні. Поступово глядач розуміє, що вона сама ж створила цих привидів, спровокувавши певні ситуації. Неначе павук, вона сидить у своєму кріслі, і, нарікаючи на свою долю, плете сіті, які зв'язали її сьогоднішня з її минулим, її страхами та мріями, які так і не знайшли втілення.

Слід зазначити, що «Мама...» – автобіографічна п'єса. У ролі Леона Станіслав Віткевич зображає себе, але в іронічній, гротесковій формі. З цієї п'єси видно, що Віткевич був весь час у незгоді не лише з самим собою, але й зі світом. З одного боку, інтелектуал, а з іншого – смішний й суперечливий у вчинках людина, що викликає нерозуміння, відразу, а часом і огиду [18]. Його спроби викликати повагу та співчуття матері на початку вистави викликають насмішки та презирство, потім же монолог про «вампірів», котрі повисли на шії матері, демонструє його потворне світосприйняття та ненависть до оточуючих. У той же час глядачі добре усвідомлюють, що саме оточуючий світ, і, зокрема, безпосередньо матір, сформували таку особистість – знищили бажання опиратися прийнятим у суспільстві манерам пристосовуватися та не зраджувати чужу довіру й власні моральні принципи. І тому впливовий та заможний бізнесмен, який з'являється у другій дії вистави, котрий не гребує продати державну таємницю та навіть підробляти альфонсом у багатій пані, викликає радше розу-

міння та співчуття глядачів, не зважаючи на потворність ситуацій, які він провокує.

У спектаклі «Мама, або несмачний витвір на дві дії з епілогом» художник обирає асоціативний хід. З одного боку, реалістичне відтворення інтер'єру, з іншого – цей самий інтер'єр оздоблений символічними елементами. В'язання героїні в уяві глядачів асоціюється, залежно від повороту сюжету і від зміни настрою мізансцени, то з павучою сіткою, у якій заплуталася сама «павучиха» та все її оточення, то з прядивом Мойри, яка невблаганно плете життєвий шлях для свого сина, то з тяжкою працею, що може будь-якої миті зійти нанівець: достатньо смикнути за одну нитку, і в'язання розпуститься...

Потім, у другій дії спектаклю в'язання стає для героїні символом того, що вона ще здатна щось робити, на щось впливати, принаймні, їй так здається. Це також заняття, яке допомагає проводити час у спогадах. Декорація другої дії складається з довгого столу, який активно використовується акторами, та складної скульптурної композиції з позолочених манекенів, підвішених у повітрі над столом. Пози манекенів цілком відверті, здається, ніби під стелею відбувається справжня оргія золотих скульптур. Інтер'єр здається розкішним, але ця розкіш викриває підступність та розпусту, які принесли багатство синові головної героїні. В'язання зникає з інтер'єру, залишається лише невеликий шматок на спицях матері. Син не бачить у своєму домі, і взагалі у своєму житті нічого, що пов'язувало б його з минулим, та зі спогадами матері. Він вириває у неї в'язання й розриває його – таким чином він намагається підкреслити її від нього залежність та остаточно розірвати зв'язок з минулим, яке йому неприємне. Натомість, він вимагає від неї визнати і прийняти його світ – світ нечесно здобутої розкоші, розпусту та карнавалу людських вад. І, найголовніше у виставі, та найстрашніше для матері – він змушує її визнати, що це саме вона зробила його таким. Вона так хотіла скинути зі своєї шії «вампірів», що не помітила, як перетворила своїх родичів на аморальних та абсолютно байдужих до її потреб чужих людей. Вони, з одного боку, оточили її розкошами, а з іншого постійно нагадують, якою ціною вона опинилася у цих розкошах. Суть буття персонажів зводиться нанівець, вони втрачають внутрішні стержні, духовні орієнтири. Г. Сковорода в своїй «Розмові п'яти мандрівників про істинне щастя в житті» в устами Афанасія так описує сенс людського буття: «Люди в житті своєму трудяться, метушаться, наживають скарбів, а для чого, багато хто і сам не знає. Якщо розсудити, всім людським задумам, скільки їх там тисяч, вийде єдина мета – радість серця» [19]. Відсутність цілі, заради якої здобуваються багатства й соціальні статуси, перетворення процесу насичення з проміжного етапу на шляху до здобуття «радість серця» в кінцеву мету цього шляху, руйнація моральних ідеалів та постійне акцентування уваги матері на її провині перед родиною... Зрештою, матір це вбиває.

Декорація і загальне режисерське вирішення епілогу цілком символічні: герої п'єси опиняються у невідомому темному просторі, з якого немає виходу, а зверху в повітрі підвішене велегенське серце. У авторському оригіналі п'єси там має бути присутній величезний механізм, з якого вийдуть робітники і підуть трошити світ. Це пов'язано із страхом перед комунізмом, що панував у Європі в 40-х роках. Тут також присутній певний автобіографізм. Наприклад, Віткевич називав себе екстремістом, але коли 1939 року фашисти захопили Польщу, то відчув крах усього, чому молився – мистецтва, філософії. Він вважав, що життя треба перетворити

на мистецтво. Тільки так можна врятуватися від посередності, буденності і безглуздя буття [18]. Рятуючись з окупованої фашистами Польщі, Віткевич втік на Схід, опинився в Рівному. Але усвідомлення трагічного розподілу батьківщини та комуністичний терор на радянській території жахав митця, і у віці 53 років він наклав на себе руки.

Але режисер Збігнев Наймола та Андрій Александрович-Дочевський вирішили осучаснити проблему і наблизити її до глядача. Велетенське серце – символ, здавалося б любові, взаєморозуміння та душевних переживань. Згідно філософських концепцій різних народів, серце мало потужний сакральний зміст від вмістилища душі до своєрідного приймача для спілкування з потойбічними силами. В давньоєгипетських міфах серце містило інформацію про все життя людини: на суді померлих його зважували на терезах з пером Маат – богині справедливості. Якщо серце було легшим – душа померлого вирушала до світу богів й мала надію на подальше переродження (саме для цього єгиптяни прагнули зберегти тіла нетлінними, а органи, хоч і відокремлювали, але також ретельно зберігали в спеціальних сосудах). Якщо ж серце переважало – його з'їдало чудовисько, на цьому існування душі припинялося. Відповідно до філософської концепції християнства, серце втілює основу людського духовного буття, виступаючи рівнозначно з мозком, а іноді й переважаючи його значення. П. Юркевич так трактує значення серця: «...Серце є центром душевного і духовного життя людини. Так, в серці починається й народжується рішучість людини на ті чи інші вчинки, в ньому виникають численні наміри та бажання, воно є осередком волі і її проявів... Серце є втіленням всіх пізнавальних дій душі...» [20]. В концепції даної вистави серце виступає образом новітніх генних технологій, які безжально втручаються у людське життя. З одного боку, вони покликані служити людям, а з іншого – вони швидко і впевнено підкорюють собі людство, не лишаючи особистостям права вибору, навіть руйнуючи таке поняття, як особистість. «...Серце є втіленням всіх пізнавальних дій душі...» – душі персонажів пересичені пізнанням, вони не здатні відрізнити позитивні сторони пізнавальних процесів від негативних, не мають усвідомлення сенсу цього пізнання. Але назвати їхні особистості злом також неможливо – вони всього лише діти своєї доби, продукт суспільства, ним створений. Як і генетичні створіння, вони не можуть бути звинувачувані в типових для суспільства вадах з відривом від оточення, яке їх до цих ваг призвичаїло. Знову згадується розширене поняття суб'єктивізму – окрема людина не може вийти за межі людської суб'єктивності. За словами Ж. Сатра «...Коли людина вибирає себе, вона тим самим вибирає всіх людей... Вибрати себе так чи інакше означає стверджувати цінність того, що ми саме ми обрали, адже ми в жодному разі не можемо обрати зло» [21, с. 321]. З велетенського серця починають випадати страхітливі та безликі клони, які повільно проходять крізь глядацький зал, ніби входячи у реальне життя. Частина цих страхітливих клонів – манекени, одягнені в однакові закриті костюми, з закритими гімнастичними бинтами обличчями та у рукавицях; а частина – актори, одягнені так само, як і манекени. Коли актори тягнуть манекенів, глядачам здається, що всі фігури – живі істоти, які дивно рухаються, дивно реагують на оточуючий світ, і викликають у людей відразу та підсвідомий страх. Саме завдяки використанню манекенів клони виглядають настільки жахаво – усвідомлення мертвої сутності у живій матерії передається глядачам. Така кінцівка спонукає ще

раз задуматись про свій особистий вибір – чим кожен окремий індивід може запобігти такому розв'язку подій хоча б у межах власної родини? Адже, за словами Ж. Сатра «...Наша відповідальність набагато більша, ніж ми могли б уявити, оскільки розповсюджується на все людство» [21, с. 321].

Для невеликих сцен та інтер'єрних постановок одним із найважливіших аспектів вистави є знаходження основного модуля декорації: це може бути один чи кілька предметів, задіяних акторами або суто декоративних; загальний колорит сценічного оформлення; у разі відсутності сценічного оформлення, як такого – характерний крій костюмів, або включення до їхнього ансамблю специфічних гіперболізованих елементів. Мінімум декорацій і максимум символічного вираження, активне використання звукових, світлових ефектів та майстерність акторів – ці складові створюють сценічне дійство. Обраний модуль сценічного оформлення має нести потужне філософсько-смісловне навантаження і передавати задану драматургічну проблематику.

У виставі «Той, що відчиняє двері» Київського театру-студії «Міст» за п'єсою Неди Нежданой в постановці Олександра Мірошниченка дія відбувається у морзі. Автор визначає жанр своєї п'єси як «чорна комедія для театру національної трагедії». Сцена одягнена у чорний целофан, в якому є кілька прорізів. На початку спектаклю дві актриси, які виконують ролі Віки та Віри, теж одягнені у такий целофан. Вони є частиною оточуючого середовища, типові представниці свого часу і свого суспільства. Їхній шалений емоційний танок на початку та протягом кількох епізодів вистави демонструє спробу вирватися з пут буденності, захиститися від раптових і непередбачених подій. Але зміст їх протесту змінюється у другій половині вистави: якщо на початку вони прагнуть вирватися з замкненого простору і повернутися до свого повсякденного життя, то потім вони обидві бачать вади й недоліки існування, і хочуть вирватися для того, аби щось змінити. Двоєкість характерів пояснюється порівняльним аналізом ситуацій – відстороненість від буденності перетворюється на страх втратити цю саму буденність через усвідомлення можливості раптових змін свого звичного становища.

Целофанові дощовики зникають з актрис після «вступу», на зміну їм приходять білий лікарняний халат для Віри та простираadlo «стиль антик» для Віки. Персонажі водночас протиставлені і споріднені. Віра, інтелігентна, акуратна й ввічлива середня представниця спільноти міських трудівників, боїться кардинальних змін у своєму житті і власної смерті. Працює з «тихими» пацієнтами, які вже нікому не скаржаться, – санітаркою у морзі номер п'ять. Натомість Вікторія, «просто Віка», полюбить гучні вечірки та постійно нетвереза. Історії про багатьох чоловіків, з якими вона зустрічалася й репліка про «нормований робочий день для проститутки» [22, с. 9] дає привід вважати, що ця професія для неї не чужа. У той же час обидві жінки підсвідомо незадоволені своїм життям: у кожної з них сталася трагедія, пов'язана із втратою дитини; вони обидві працюють не за покликанням. Замкнені у морзі, немов павуки в банці, вони то ненавидять одна одну, то усвідомлюють спорідненість і зближуються.

За сюжетом п'єси Віка, напившись і знепритомнівши на вулиці, опинилася у морзі номер п'ять, де їй виписав свідоцтво про смерть ще п'яніший за неї лікар. Віра, побачивши оживший «труп», теж втратила свідомість. Оговтавшись, жінки починають шукати пояснення ситуації. Двері моргу раптово замикаються, телефон – мовчить. Але час від часу таємничий незнайомець дзвонить до моргу, і за його короткими фразами жінки роблять висно-

вки. І починаються неймовірно на перший погляд, але цілком логічні у контексті ситуації теорії: потойбічний світ і черга у чистилище, ядерна війна, державний переворот, психіатрична лікарня, напад бандитів... За зачиненими дверима жінки намагаються зрозуміти, вони живі чи мертві? І якщо вони мертві, то потраплять до раю чи до пекла?

Чорний целофан, яким огорнуті стіни, добре відповідає їхнім гіпотезам. Абсурдні припущення набувають сенсу, стіни моргу стають то межами потойбіччя, то останнім прихистком людства, то обшивкою психлікарні... Різкі перепади освітлення й тривожна музика посилюють емоційний фон: обстановка то нагнітається, і повітря здається розпеченим, немов метал; то розряджається, і м'яке освітлення заливає простір. Тривожна музика і елементи пантоміми надають виставі цілісного образу. Важливе місце у загальному вирішенні вистави займає телефон: дзвінки невідомого змушують героїнь то з острахом, то, навпаки, з надією кидатися до апарата. Кілька стільців, розставлених по сцені, виконують то функцію безпосередньо стільців, то шухлядок, у яких сховані «стратегічні запаси», то подіумів, на яких виступають актриси. Атмосферу похмурого моргу підтримують і елементи словесної декорації – актриси описують приміщення, у якому має відбуватися дія. Глядачі досить реально уявляють воєнний бункер, переобладнаний під морг, інколи навіть виникає ілюзія огидного запаху розкладу... Страх кожної з героїнь проходить власну еволюцію: від страху за себе, рідних та найближче оточення до загальної тривоги за майбутнє людства. Невідомість й невизначеність жахає значно сильніше, ніж котрийсь з надуманих ними варіантів.

Чорне приміщення утворює різкий контраст з білими костюмами актрис – вони здаються чужими, неорганічними у цьому середовищі. Або ж навпаки, це приміщення, мертве і за драматичним твором, і за зовнішнім виглядом абсолютно не сприймається як жилий простір – дві живі істоти у мертвому середовищі, з якого неможна вирватися. Своєрідна символіка моргу та ситуації розкриває теперішню соціальну ситуацію: люди змушені працювати не за покликанням; розділені на тих, хто може щось змінити, і тих, хто нічого змінити не здатен. Розрізненість й самотність у соціумі, неприйняття одна одною різних соціальних мас яскраво постає на прикладі Віри: вона готова працювати у морзі, аби лише не мати справи з живими, не відповідати за можливі помилки. Вона усвідомлює глибину можливої відповідальності – її стан можна визначити словами Ж. Сатра «...Людина, яка на щось зважується і усвідомлює, що вибирає не лише своє власне буття, а ще й являється законодавцем, який вибирає одночасно із собою все людство, не може уникнути почуття повної та глибокої відповідальності». По-суті, її можна назвати представником квітизму – нехай інші роблять те, що не можу зробити я [21, с. 324]. Віка, натомість «...приховує це почуття, біжить від нього. Безсумнівно, багато хто з людей вважають, що їхні дії стосуються лише їх самих, а коли їм кажуть: а якби всі так чинили? – вони знижують плечима і відповідають: але ж всі так не чинять» [21, с. 321].

Риторичні роздуми про те, як хто виглядатиме у труні і що напишуть на надгробку змінюються спробами догодити таємничим незнайомцям, які знаходяться з іншого боку телефонного дроту. Різноманітні тлумачення коротких фраз вибудовують у свідомості жінок все нові й нові ситуації, та спонукають до різноманітних варіантів поведінки. Потаємні страхи й ілюзії виринають із підсвідомості, проєкціюються в довколишній простір. Аналіз телефонних фраз нагадує філософське осмислення

Ж. Сатром тривоги Авраама, як її назвав Кьєркегор. «Ангел наказує Авраама принести в жертву сина. Добре, якщо це насправді був ангел, який прийшов і сказав: ти – Авраам, і ти пожертвуєш своїм сином. Але кожен має право запитати: чи дійсно це ангел, і чи дійсно я Авраам? Де докази? Одна божевільна страждала від галюцинацій: з нею розмовляли телефоном й віддавали накази. На запитання лікаря «Хто з Вами розмовляє?» – вона відповіла: «Він говорить, що він бог». Але що стало для неї доказом, що з нею дійсно говорив бог? ...У мене ніколи не буде доказів, мені не явиться знамення для того, щоб переконатися у правильності моїх дій. Якщо я почую голос, то тільки мені вирішувати, чи є він голосом ангела. Якщо я вважаю свій вчинок добрим, то саме я, а не хтось інший, вирішуватиму, що мій вчинок дійсно добрий, а не злий...» [21, с. 321]. Героїні вистави намагаються визначити свою поведінку та відкоригувати вчинки у відповідності до певної трактовки телефонного дзвінка, тим самим намагаючись перекласти відповідальність із себе на таємничого незнайомця.

Епілог вистави розкриває суть складного морального вибору героїнь вистави, змушує глядачів задуматися над власним існуванням. Коли незнайомиць «дарує» право вибору в'язням моргу, і двері несподівано відчиняються, тьмяне з червоними плямами освітлення раптово змінюється на досить яскраве, як на початку вистави. Двері, що відчинилися – просто прорізи у чорному целофані, які актриси тепер демонструють глядачам. З-за чорного тла просвічується сіра пустота – невідомість і водночас буденщина, яка лякає. Приміщення моргу – знову просто приміщення моргу, це вже не останній прихисток людства, не психіатрична лікарня, не в'язниця для політв'язнів, і не чистилище. Персонажі можуть вийти, коли їм заманеться, і вирушити, куди схочуть. Але вони не вкапляються покидати морг. Репліка Віки найкраще характеризує висновок «звільнення»:

«...Нате вам вашу свободу, подавайте нею. Ти можеш іти, а можеш лишатися. Ти можеш бути живою, а можеш мертвою. Ти сама вибираєш. Немає нічого ні зверху, ні знизу. Нічого! Тобі нікого звинувачувати у своїх бідах і помилках. Тобі не треба пристосовуватися до обставин. Ти сама їх створюєш. Твої слова – це твої слова, твої кроки – це твої кроки, твоя тінь – це твоя тінь... Ми все чекали на того, хто відчинить ці двері – надаремне. І найстрашніше, що телефон уже більше ніколи не задзвонить – вони проїхали повз нас. Вони вчинили найгірше...» [22, с. 13].

Глядачі, затамувавши подих, чекають вибору героїнь. У свідомості виникає асоціація із виходом з глядацького залу: а що там чекає на кожну окрему особистість і людство загалом? Близькість сценічної дії та відсутність розмежування ігрового й глядацького просторів має посиленний емоційний вплив. Фінал залишається відкритим: вони тільки самі відповідатимуть за свої рішення, самі розплачуватимуться за свої помилки. Ніхто ніколи не прийде їм на допомогу, і нікого буде звинуватити у своїх нещастях. Вони опинилися сам на сам зі своїм життям, і тепер прекрасно це усвідомлюють. Жодна узагальнена мораль не вкаже, як діяти, у світі не існує знамень. Мораль має безліч трактувань, схиляє до нібито однаково правильних, і у той же час абсолютно протилежних рішень [21, с. 323]. Що вони оберуть для себе?

Віра: «І що з нами буде далі?»

Віка: «Далі? Не знаю...» [22, с. 13].

Акцентування уваги глядачів на концептуально-змістовній суті вистави, викриття закладеної проблематики за допомогою візуально-образних засобів

формує образ новітнього українського театру. Між філософським осмисленням художником-постановником змісту вистави й розробкою сценографічного середовища існує нерозривний зв'язок, який уможливило створення характерних сценічних модулів. Пошук філософського підтексту драматургічних творів та подальша його передача через сценічні модулі розкриває сучасну для суспільства й зрозумілу для широкого загалу проблематику. Актуальні проблеми нашої доби, які перебувають у центрі уваги сучасної філософії, як-от: раціоналізація людських

стосунків, дегуманізація, відчуження людини, зведення її буття до виконання ролевих функцій, криза особистісної ідентичності, втрата ціннісних орієнтирів тощо [23, с. 13], стають однією з найзатребуваніших тем сучасних театральних постановок. За допомогою аналізу філософських концепцій можна визначити взаємовпливи суспільство-особистість, мистецтво-історія, філософія-культура, та на основі цих взаємовпливів займатися подальшими дослідженнями української сценографії в контексті загальних культуротворчих процесів.

Список літератури:

1. Культура, духовність, управління. В. А. Рижко, В. Д. Тихоненко, 1993 р.
2. Електронний ресурс <http://skrynnykart.com.ua/science/5/index.html>
3. Історія українського мистецтва в шести томах. Радянське мистецтво 1941-1967 років. Том шостий. 1968 р. Київ. Головний редактор М. П. Бажан. – Ст 212.
4. Звездное небо Данила Лидера», Ольга Петрова «Зеркало недели» № 19, – 17 мая 1997 – http://zn.ua/CULTURE/zvezdnoe_nebo_danila_lidera-7036.html#article
5. «Метафізика», Аристотель. – С. 242
6. «Д. Лідер // Українська академія мистецтв», Хоменко Н. Д. – К., 1997. Вип. 4. – С. 179–180.
7. Рецензія «Д. Лідер. Театр для себе»/ Упоряд. О. Островерх. – Ковальчук Олена. Студії мистецтвознавчі, число 3(19). – С. 141. – Видавництво ІМФЕ, Київ, 2007. – 146 ст.
8. «Естествозная теология. Метафизическая теория бытия и теория познания», Фома Аквінський. – С. 5.
9. «Франківці», Р. Коломієць, Київ, 1995р. – 304 с. – Ст. 165.
10. Електронний ресурс http://uk.wikipedia.org/wiki/Фрідріх_Дюрренматт
11. «Про дух законів» Шарль Луї Монтеск'є
12. «Метафоричне вирішення архітектурного середовища на театральній сцені», С. Триколенко, Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, № 10 – 2012. – С. 136-140.
13. «Шлях у Всесвіті», Триколенко С., Триколенко О. Українська культура – 2012 – № 8(1004). – С. 40-43.
14. «Исповедь (Бог, природа, человек, вечность и время)», Августин Аврелий, Книга 7. – С. 30.
15. «Пространство сцены», Статья И. Уварова, Архитектура СССР 10/1979 – С. 40-41.
16. «Художник і сцена», І. М. Вериківська. 1971 р. Київ, «Наукова думка», ст. 81. – С. 111.
17. «Енциклопедія філософських наук. Наука логіки. Гегель. – С. 205.
18. Електронний ресурс <http://www.day.kiev.ua/57106/>
19. «Розмова п'яти мандрівників про істинне щастя в житті», Г. Сковорода.
20. «Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению слова Божия» П. Д. Юркевич.
21. «Экзистенциализм – это гуманизм», Ж.-П. Сатр, «Сумерки богов», Москва, «Политиздат», 1989. – С. 319-344.
22. «Той, що відчиняє двері», Н. Неждана, текст п'єси взято з сайту kurbas.org.ua/dramlab/neda/toischovidchyniaia.pdf
23. Електронний ресурс <http://skrynnykart.com.ua/science/5/index.html>

Триколенко С.Т.

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии имени М.Т. Рильского
Национальной академии наук Украины

ФИЛОСОФСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ КАК ОСНОВАНИЕ СЦЕНОГРАФИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ

Аннотация

В статье рассматриваются философские аспекты работы художника-постановщика над спектаклем: осмысление драматургической проблематики побуждает к поиску характерных сценических модулей, которые наиболее характерно передавали бы глубокий философский подтекст спектакля. Взаимовлияние философия-искусство становится более актуальным в украинском театре второй половины XX в.

Ключевые слова: сценография, спектакль, философия.

Trikolenko S.T.

Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology named after M.T. Rylskiy
National Academy of Sciences of Ukraine

PHILOSOPHICAL UNDERSTANDING OF THE DRAMATIC PROBLEMS AS THE BASIS OF SCENOGRAPHY SOLUTIONS

Summary

The article deals with the philosophical aspects of the art director on the show: Understanding the dramatic issues leads to finding the characteristic stage of modules that have passed Its DA profound philosophical implications performances. Interference philosophy, art becomes more relevant in Ukrainian theater of the second half of the twentieth century.

Keywords: set design, performance, philosophy.