

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет культури і мистецтв

Катерина Юдова-Романова

**ОБРАЗНО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ЗАСОБИ
ПРЕЗЕНТАЦІЇ СЦЕНІЧНИХ МИСТЕЦТВ:
СТОРІНКИ ІСТОРІЇ**

МОНОГРАФІЯ

Київ
Видавництво Ліра-К
2020

УДК 792.022:688.742(091)

Ю168

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 9 від 28 лютого 2020)*

Рецензенти:

О.Ю. Клековкін – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділом теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України;

Р.Д. Михайлова – доктор мистецтвознавства, професор, професор Київського національного університету технологій дизайну;

Ю.Г. Легенький – доктор філософських наук, професор, професор Київського національного університету культури і мистецтв.

Ю168 Юдова-Романова К. В. Образно-технологічні засоби презентації сценічних мистецтв: сторінки історії : монографія / К. В. Юдова-Романова. Київ : Видавництво Ліра-К, 2020. 360 с.

ISBN 978-617-7844-90-6

У монографії узагальнені наукові дослідження та практичний досвід створення у сценічних мистецтвах просторової образності шляхом використання технологічних засобів. Розглядаючи сценічний простір як певну локацію, в межах якої відбувається матеріалізація задуму сценічного дійства та процес його сприйняття глядачем, авторка комплексно в історичному контексті від витоків до теперішнього часу наскрізно досліджує еволюцію технічних засобів організації та оформлення цього простору.

Значна активізація інтересу до вказаної проблематики зумовлена сучасними культурно-мистецькими процесами в Україні та за її межами. Авторка аналізує, систематизує та характеризує можливості використання новітніх, зокрема, мультимедійних технологій у сценічних мистецтвах. Її увагу привертає широкий спектр сучасних технічних засобів художнього оформлення сценічного простору: світлові, голографічні, пневматичні, піротехнічні, ольфакторні прилади, системи звукозабезпечення, модульні сценічні конструкції та покриття, генератори сценічних ефектів та ін.

Книга розрахована на театрознавців, викладачів вищих навчальних закладів мистецької освіти, студентів, практиків сцени та широке коло шанувальників сценічних мистецтв.

УДК 792.022:688.742(091)

ISBN 978-617-7844-90-6

© К. В. Юдова-Романова, 2020

© Видавництво Ліра-К, 2020

ЗМІСТ

Розділ перший

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОСТОРОВО-ОБРАЗНОГО ФУНКЦІОНУВАННЯ СЦЕНІЧНИХ МИСТЕЦТВ	5
1.1. Історіографія та джерельна база	6
1.2. Термінологічний і понятійний апарат у контексті актуальних культурологічних концепцій	26
1.3. Методологічні засади сучасного осмислення засобів презентації сценічних мистецтв	41

Розділ другий

МАГІЧНІ ТА ІНЖЕНЕРНО-АРХІТЕКТУРНІ ПРИЙОМИ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ РИТУАЛЬНИХ ПРОСТОРІВ СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ	48
2.1. Театралізація ритуального простору в умовах природного ландшафту	48
2.2. Образно-просторові та ілюзіоністські засоби театралізації ритуальних дійств Стародавнього світу	58
2.2.1. Виразні засоби скульптури та декору в театралізації дійств	60
2.2.2. Створення театральної ілюзії інженерно- архітектурними й акустичними засобами	76
2.3. Архітектурно-дизайнерські принципи організації протосценічного простору в дохристиянській обрядовій культури України	88

Розділ третій

АРХІТЕКТОНІКА, ТЕХНОЛОГІЇ, ОФОРМЛЕННЯ СЦЕНІЧНИХ ПРОСТОРІВ І ВУЛИЧНИХ ДІЙСТВ ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА ВІДРОДЖЕННЯ	98
3.1. Театралізація просторів у культурі України доби Середньовіччя	98
3.2. Видовища open air середньовічної Європи	109
3.2.1. Видовищні технології карнавальних розваг	109
3.2.2. Театралізація публічних страт	112

3.3. Архітектоніка й театральні технології приміщень та сцен доби Середньовіччя	131
3.4. Архітектурні й декораційно-інженерні засоби створення сценічної ілюзії в епоху Відродження.....	144

Розділ четвертий

СЦЕНІЧНІ МИСТЕЦТВА НОВОГО ЧАСУ: ПРОСТОРОВІ Й ТЕХНІЧНІ ПАРАМЕТРИ.....	156
4.1. Архітектурні та сценічно-декораційні форми Нового часу	157
4.2. Світлові ефекти у закритому сценічному просторі	168
4.3. Театралізація громадських заходів світловими та пневматичними засобами.....	175
4.3.1. Піротехнічна та ілюмінаційна театралізація	175
4.3.2. Пневматичні засоби конструювання сценічного простору.....	192
4.4. Архітектоніка сценічних і театральних просторів в Україні XVII–XIX століть.....	195

Розділ п'ятий

ТЕХНОЛОГІЇ І СПЕЦЕФЕКТИ СУЧАСНИХ СЦЕНІЧНИХ МИСТЕЦТВ	214
5.1. Спецефекти як чинник організації сценічно-театральних просторів	215
5.1.1. Сучасні піротехнічні технології.....	216
5.1.2. Генератори спеціальних ефектів у практиці сценічних мистецтв.....	229
5.2. Пневматичні та аерозасоби конструювання театральних і сценічних просторів.....	247
5.3. Світлові, акустичні та мультимедійні технології сучасних сценічних мистецтв.....	268
5.3.1. Світлова та лазерна техніка як засіб творення образності	268
5.3.2. Сучасні системи сценічного звукового забезпечення.....	276
5.3.3. Мультимедійні технології сучасного сценічного мистецтва	294
5.4. Екранне оформлення театралізованих заходів та 3D-меппінг.....	299
ПІСЛЯМОВА	309
Показчик понять і термінів	312
Список використаних джерел.....	335
Іменний показчик.....	355

Розділ перший

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОСТОРОВО-ОБРАЗНОГО ФУНКЦІОНУВАННЯ СЦЕНІЧНИХ МИСТЕЦТВ

Культурна діяльність людини як соціального індивідуума має чітко визначені просторові характеристики і виняткового багатофункціонального значення набирає в сценічних мистецтвах. Сценічні мистецтва – інтегроване поняття, що включає різні види мистецтв (театральне, музичне, образотворче, хореографічне, естрадно-циркове, кіномистецтво, архітектуру та художню літературу та ін.), об'єднані функціонуванням у сценічному просторі. Це поняття визначає сферу творчої діяльності, чий змісти розкриваються через сценічне дійство, котре здійснюється за допомогою різних засобів театральної виразності, мистецтва режисера, актора, сценографа, а також значного допоміжного складу, як-то освітлювача, піротехніка, звукорежисера, костюмера тощо.

Відповідно твори сценічних мистецтв, що їх сприймають глядачі, реалізуються у певному сценічному просторі, де розгортається сценічна дія, не лише завдяки грі виконавців, а й за рахунок сценографічно-декораційних, технологічних елементів, спецефектів тощо. Наразі, поруч із вивченням феноменології сценічної культури в цілому, проблем виконавства, сприйняття, режисури, важливим є дослідження створення сценічної образності та ілюзії за допомогою і за рахунок просторових конфігурацій, маніпуляцій з освітленням, темрявою, вогнем тощо, використання різноманітних технічних спецефектів, фокусів, роботів. Інтерес до технологічних новацій та спецефектів у галузі сценічних мистецтв обумовлений також, значною мірою, потребою осмислення нових тенденцій розвитку сценічної діяльності, як провідного напрямку художньої культури.

Тривалий час вищезгадані технологічні прийоми сценічних мистецтв розглядалися за залишковим принципом, як певне до-

повнення, ілюстрація, пояснення того чи іншого сценічного дійства. Прискіпливу увагу саме до цього аспекту функціонування і реалізації сценічних мистецтв сьогодні змушує привернути його стрімка трансформація, інноваційний шлях розвитку, нові технології. Ці процеси багато в чому пов'язані з активним запровадженням комплексних технічних засобів нового покоління, що спрямовані на переконливість презентації образної інформації в сценічному просторі художньо-технологічними засобами. Отже, є нагальна потреба дослідити в історичній ретроспективі поетапну еволюцію позавиконавських засобів презентації сценічної образності, виявити основні тенденції їхнього розвитку в той чи інший період, а також на сучасному етапі.

1.1. Історіографія та джерельна база

На даний момент існує величезна кількість наукової, науково-методичної, науково-популярної та мемуарної літератури з питань теорії, історії та практики сценічних мистецтв. У цьому значному науковому й літературному доробку, який охоплює різноманітну проблематику сценічних мистецтв, відповідно до поставлених дослідницьких завдань, маємо намір відокремити праці, які стосуються виконавських аспектів. Натомість з метою глибинного осмислення специфіки сценічної образності, що створюється просторовими й технічними засобами є нагальна необхідність взяти до уваги праці вітчизняних і зарубіжних вчених, де розглядаються гносеологічні, естетичні, культурологічні аспекти функціонування людини – творця сценічного дійства в системі науково-технічного прогресу.

У роботах вітчизняних та зарубіжних авторів р. Барта, Г. Башляра, С. Безклубенка, Ж. Бодрійяра, Ю. Борєва, Т. Гуменюк, Ф. Джеймсона, У. Еко, А. Костіної, Н. Маньковської та інших розглядаються як загальні естетичні, культурологічні, мистецтвознавчі проблеми, так і питання взаємодії особистості та художнього середовища, що опиняється під впливом технологій. Великого

значення у цьому контексті набирає осягнення процесу художньої творчості як образного мислення, як способу створення особливої художньої реальності.

Зважаючи на це, принципове значення для даного дослідження мають праці естетика Юрія Борєва, визнані вже класичними в цій галузі знань, де розглядається феномен художнього образу. Так, у монографії «Естетика» в розділі «Художній образ – форма художнього мислення» Юрій Борєв [2005, с.114] дає визначення: «Художній образ – це алгорична, метафорична думка, яка розкриває одне явище через інше». До характеристик художнього образу належать метафоричність, парадоксальність, асоціативність, саморух. «Художній образ наділений власною логікою, він розвивається за своїми внутрішніми законами, володіючи саморухом» [Борєв, 2005, с.116], він містить багатозначність і недомовленість, індивідуалізоване узагальнення («художній образ – це узагальнення, що розкриває в конкретно-чуттєвій формі сутне низки явищ» [Борєв, 2005, с.117], – пише вчений), єдність думки та почуття («художній образ – єдність раціонального та емоційного» [Борєв, 2005, с.119], єдність об'єктивного та суб'єктивного, оригінальність.

Питань художньої образності та змін у цій царині, що відбуваються під впливом технологій, торкався провідний український вчений Сергій Безклубенко. Аналізуючи мистецтво – літературу, музику, архітектуру, живопис, театр, кіно, телебачення – як специфічний вид пізнання, особливий вид духовного виробництва і як форму суспільної свідомості, він простежує залежність створення художньої образності від розвитку художнього виробництва, від виробництва матеріального [Безклубенко, 1982, с.8-24]. Розглядаючи мистецтво як виробництво, а технології як логіку цього виробництва, зосереджуючи дослідницьку увагу на театральному мистецтві, автор доводить, що «технологія не лише не «ворожа» мистецтву, а, навпаки, – глибоко притаманна йому: усвідомлена в своїй закономірності, вона становить собою поетику мистецтва і визначає специфіку кожного виду мистецтва» [Безклубенко, 2018, с.31].

Одним із перших увагу на значення технологій у творенні художньої образності в ХХ столітті звернув німецький філософ і культурний діяч Вальтер Беньямін. У праці «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» він, зокрема, зазначав: «У межах значних історичних відтинків часу разом із загальним способом буття людських спільнот змінюється також спосіб їхнього сприйняття сенсу. Спосіб, у який організовується людське сенсосприйняття, – посередник, у якому воно відбувається, – зумовлений не лише природними, а й історичними чинниками» [Беньямін, 2002, с.59]. Вальтер Беньямін провіденціально передбачив те, якою значною стане залежність культурно-мистецької діяльності людини від новітніх технологій, і передусім цифрових.

Відповідно до змін у сенсосприйнятті, нових способів творення і подачі художніх образів, а також спираючись на концепцію віртуальної культури Жана Бодрійяра, сучасні дослідники, серед яких Анна Костіна [2010, с.245], пишуть про «симулятивну реальність» і вказують, що

«особливу значущість ця проблема [симулятивної реальності] набуває в сфері художньої реальності, де феноменологічні параметри оригіналів-прототипів завдяки рівню розвитку технічних засобів можуть бути перевершені копіями. Сучасні комп'ютерні технології, котрі дають змогу детально розглядати художні предмети, комп'ютерні реконструкції повністю або частково втрачених артефактів культури, чотирирівнірна музика, що не лише заповнює тривимірний зовнішній простір, а й утворює четвертий, внутрішній, продукують особливий пласт явищ, існування яких було б принципово неможливим при традиційних формах експонування».

При цьому авторка застерігає від надмірної захопленості при створенні симулятивної реальності, адже створення гіперреального світу – наприклад, мистецьких альбомів, концертів класичної музики на стадіонах, музичних вистав від мюзиклів до балетів під фонограму, – обертає навіть світовий шедевр на фіктивний образ. Також, розглядаючи художню культуру в контексті глобалізаційних процесів і постмодернізму як культурної епохи, А. Костіна

характеризує особливості сенсотворення мистецтвом у постіндустріальному та інформаційному суспільстві.

Вивчаючи культурологічні аспекти, пов'язані з віртуальною реальністю, сучасна дослідниця, відповідно до концепції Умберто Еко, розглядає естетику постмодерну як естетику копії, визначає особливості комп'ютерної віртуальної та телевіртуальної реальності. «Іншими словами, постмодерністична естетика виступає як естетика серійних форм, що спирається на філософію відтворення. Це сприяє виокремленню типів, подібних *retake*, *remake*, *серія*, *сага*, інтертекстуальний діалог, які охоплюють такі види художньої творчості, як іронічна реприза, пародія, цитування та навіть плагіат» [Костина, 2010, с.249].

Аналізуючи картину постмодерністської ситуації кінця ХХ – початку ХХІ ст. як транскультурного феномену в естетичному аспекті, вітчизняна науковиця Тетяна Гуменюк [2002, с.26] визначає специфіку культури постмодернізму в сенсі реакції на зміну місця культури (зокрема, художньої) в житті суспільства. Авторка стверджує, що «естетика постмодернізму передбачає зведення мостів між елітарною і популярною культурами, відтворення в мистецтві специфічної дійсності». При цьому вказує, що «поява «антиестетики» у лоні постмодерної рефлексії надає змогу описувати мистецтво вже не на рівні мімесису, а на рівні «симулякру» – фантомного заміщення реальності», на чому наголошував Ж. Бодрійяр у концепції «симулятивної реальності».

Досліджуючи особливості постмодернізму як транскультурний феномен, Т. Гуменюк [2002, с.23] приходиться до висновку, що «постмодерністське мистецтво прямує новими шляхами – шляхами полістилізму. Полістилізм – це категорія, яка означає явище, що прагне через вже розроблену стилістичну мову створити принципово новий погляд на мистецький твір». Описані характеристики постмодерністської ситуації кінця ХХ – початку ХХІ ст. мають прояви й у сучасному вітчизняному сценічному мистецтві, яке вже навчилося послуговуватися «симулятивною реальністю».

На вивчення питань особливостей художньої образності в культурі ХХ – початку ХХІ століття спрямовані праці Н. Маньковської [2000], К. Акоюяна [2005] та М. Аріарського [2001]. Ха-

рактизуючи культурний контекст інформаційного суспільства постіндустріальної епохи, у якому формується світогляд сучасної людини, вчені аналізують різні теорії масової культури, а також художню та психосоціальну основи мови масової культури, тематизують ключові проблемні аспекти феномена масової культури.

Так, Марк Аріарський [2001, с.8] обґрунтовуючи сутність, природу та специфіку прикладної культурології як сфери наукового пізнання і соціальних практик, наголошує на важливості вибору – як предмет вивчення прикладною культурологією – не лише кращих зразків художньої культури, а й об'єктивних реалій сучасного світу; процесів, пов'язаних як з високим мистецтвом, так і з повсякденною працею, пізнанням, спілкуванням, побутом, дозвіллям. Це спостереження має принципове значення для нашого дослідження, оскільки ми керуватимемося тим самим принципом – за приклади із мистецьких практик обиратимемо не лише найкращі зразки, й типові та унікальні.

Досліджуючи методику формування духовної культури особистості, М. Аріарський [2001, с.87] звертає увагу на роль технічних засобів у цьому процесі та зазначає: «До провідних засобів соціально-культурної діяльності в першу чергу відносяться: живе слово; мистецтво, образ; засоби масової інформації; засоби наочної агітації і пропаганди; книги, музичні інструменти; технічні засоби: звукозаписувальна, звуковідтворююча, проєкційна та інша апаратура і т. д.». Науковець наголошує на особливостях сценічного мистецтва – театрального, циркового, філармонічного, естрадного – як такого, де процес творення образності відбувається безпосередньо перед публікою, таким чином пов'язуючи проблему художньої культури, особистості, вміння сприймати мистецтво, прагнення до спілкування з ним із самим процесом сценічної творчості.

Особливість існування в реальному часі творів сценічного мистецтва робить їх унікальними кожного разу – унікальними щодо створення, й унікальними щодо емоційно-естетичного сприйняття.

«Хоч яким би значним було естетичне задоволення, що спричиняється сприйняттям будь-якого художнього твору,

воно ніколи не замінить радості, доставленої під впливом самого процесу художньої творчості. Глядач може десятки разів дивитися один і той самий спектакль, слухати симфонічний або камерний твір, насолоджуватися цирковими трюками, але щоразу він має справу з народженням нового художнього твору» [Ариарский, 2001, с.146].

Аналізуючи роль публіки у процесі сценічної творчості, автор наголошує на її активній позиції, що принципово відрізняє твори сценічного мистецтва від всіх інших видів мистецтв, де немає такої безпосередньої «залежності творчого процесу від його сприйняття, як у театрі, філармонії або цирку. <...> Кожен раз глядача потрібно заново завоювати, зробити своїм союзником, перетворити на співучасника творчого процесу» [Ариарский, 2001, с.146]. Фактично М. Аріарський, хоч і не використовує даного терміна, підтверджує наявність у концепціях сучасних сценічних практик явища перформативності.

Розв'язання проблем наукового концептуально-теоретичного осмислення, обґрунтування понять «перформативність», «перформативна дія», «перформативний час» та «перформативний простір», важливих у контексті даного дослідження, в сучасній культурології посідає вагомe місце. Зважаючи на це, важливою є праця К. Станіславської [2016, с.7] «Мистецько-видовищні форми сучасної культури», де авторка стверджує: «Сучасне видовище, в тому числі мистецьке, з об'єкта споглядання перетворюється на феномен, що залучає або спонукає до участі у дійстві самого глядача, який свідомо чи несвідомо приміряє на себе співавтора, співтворця: подібне спостерігається у формах художньої акції, інструментального та хорового театру, перфомансу, хепенінгу, тотальної інсталяції, флешмобу, боді-арту, стріт-арту, електронної відеогри».

До вивчення філософсько-культурологічного підґрунтя сучасної перформативної культури зверталася також вітчизняна науковиця Вікторія Романюк. Вона розглядає перфоманс як «простір «Автора-Глядацького» діалогу», бо саме глядач у режимі реального часу сприймає перфоманс – твір, так званого «живого мистецтва» («live-art»), метою якого є виконання відповідних

попередньо спланованих дій перед публікою [Романюк, 2008, с.8]. Досліджуючи феномен перфомансу в культурному процесі, авторка спирається на філософсько-культурологічні онтологічні концепції другої половини ХХ ст.: згадувану вище, теорію «симулятивності» Ж. Бодрійяра, а також «ситуаціонізму» і «суспільства спектаклю» Гі Дебора, «конверсії мистецтва» В. Савчука, «пост-культури» В. Бичкова та ін.

В. Романюк [2008, с.11] спирається на узагальнену дефініцію поняття перфомансу як сфери вільної дії,

«яка передбачає зміни ролей «Автор – Глядач – Спостерігач» і переміщення учасників з реального простору до віртуального через активізацію внутрішніх психоемоційних станів людини. Це процес ігрової дії, суть якої полягає в самій дії і зазвичай має характер епатуючого провокативного жесту, торкається всіх сфер людського сприйняття, призначений для осмислення самого життя за допомогою створення особливого художнього простору-часу і трансформації буденної реальності».

Науковець також звертає увагу на реально-віртуальну безмежність простору перформативної дії – «простору діалогу <...>, зони, де відбувається художня гра (перформативного простору), що охоплює реальні площі і віртуальні ніші людського перебування» [Романюк, 2008, с.11]. Досліджуючи аспект сучасних репрезентацій перфомансу у просторі культури, В. Романюк [2008, с.12] не зосереджує увагу на технологічних прийомах, що використовуються при здійсненні перфомансу, але відзначає проникнення перформативних тенденцій у музику і театр, що простежується у музичних концепціях Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, Ф. Гласса, театральних системах А. Арто, Є. Гротовського, П. Брука, Р. Вілсона.

Філософ В. Савчук [2012, с.152] окреслює перформанс як напрям сценічного мистецтва в широкому значенні як «будь-яку форму live art перед публікою, що тісно пов'язана з візуально-пластичним мистецтвом свого часу». В. Савчук [2012, с.155] простежує спорідненість перфомансу і традиційного театрального мистецтва, адже «перформанс соматично, а відповідно, оперативіно з'єднує думку і образ, життя і мистецтво. Він театральний