



УДК 792.071.1:37.01](477)\*19\*  
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2021.01.148>

## СЦЕНОГРАФІЧНІ ПЕРСОНАЖІ ТЕТЯНИ МЕДВІДЬ. МАСКИ, ФІГУРИ, КОСТЮМИ

Наталія РУДЕНКО-КРАЄВСЬКА  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6554-5325>

старша викладачка,  
Львівська національна академія мистецтв,  
кафедра монументального живопису,  
вул. Кубійовича, 38, 79011, Львів, Україна,  
e-mail: mytsa.lv@gmail.com

Майстри української сценографії, акумулюючи попередній досвід європейського та вітчизняного театрального мистецтва останньої чверті ХХ ст., активно шукали нові підходи до втілення візуального образу дії в рамках третьої системи оформлення вистав образотворчої режисури. Однією з визначних українських сценографів-реформаторок була головна художниця Харківського академічного драмтеатру імені Т.Г. Шевченка «Березиль» Тетяна Медвідь.

*Мета дослідження* — проаналізувати існування сценографічних персонажів у вигляді масок, фігур та костюмів в рамках системи дійової сценографії з точки зору створення візуального образу вистави, акторської гри з предметним світом та організації театрального простору. *Об'єкт дослідження* — візуально-образний ряд драматичної вистави як складова частина театрального синтезу. *Предмет дослідження* — сценографічні проекти Т. Медвідь: «Тригрошова опера» Б. Брехта (1975) «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка (1978), «Шлях» О. Біляцького та З. Сагалова (1984), «Сни Крістіана» за твором Г.Х. Андерсена «Олле Лукойе» (1995), Е. Йонеска «Макбет» (1996) на великій сцені Харківського академічного драмтеатру ім. Т.Г. Шевченка; «Антигона» Жана Ануя, «Маклена Граса» М. Куліша (1993), постановка яких відбулася на Малій сцені «Березиль» та «Калігула» Альбера Камю (1998) у Донецькому академічному українському музично-драматичному театрі ім. Артема. *Методологія дослідження* полягає у застосуванні методу першоджерел, концептуального аналізу, методу теоретичного узагальнення.

**Ключові слова:** сценографія, сценографічний персонаж, Тетяна Медвідь, маска, фігура, костюм.

Natalia RUDENKO-KRAEVSKA  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6554-5325>  
Senior teacher of the Department of Monumental Painting  
Lviv National Academy of Arts,  
38, Kubiyovycha st., 79011, Lviv, Ukraine,  
e-mail: mytsa.lv@gmail.com

## THEATRICAL DESIGN CHARACTERS FOR TETYANA MEDVID MASKS, FIGURES, COSTUMES

Masters of Ukrainian scenography, accumulating previous experience of European and domestic theatrical art of the last quarter of the 20<sup>th</sup> century, actively sought new approaches to the embodiment of the visual image of the action within the third system of visual directing performances. One of the outstanding Ukrainian scenographers-reformers was the chief artist of the Kharkiv Academic Drama Theater named after Taras Shevchenko «Berezil», Tatiana Medvid.

The article examines the scenographic projects of Tatiana Medvid, which were created in different years, in Ukrainian theaters, with different directors, but combined with one artistic technique — the creation of scenographic characters in the form of masks, costumes and figures. *The relevance* of the article is due to the fact that, first, today we cannot talk about a thoroughly researched history of Ukrainian scenography, nor about the formed picture of current practices and trends in the work of contemporary Ukrainian theater artists; secondly, very little has been written about Kharkiv's theatrical artists, in particular about T. Medvid's work, mainly in periodicals and reviews of premiere performances, and the phenomenon of Tatiana Medvid's work has not been studied in any monograph or other scientific work.

*The purpose of the research* is to analyze the existence of scenographic characters in the form of masks, figures and costumes within the system of effective scenography in terms of creating a visual image of the play, acting with the subject world, determining the degree of concretization of place and time and organization of theatrical space. *The object of research* is a visual and figurative series of dramatic performance, as an integral part of theatrical synthesis. *The subject of research* — scenographic projects of Tatiana Medvid: «Threepenny Opera» by B. Brecht (1975) «The courtship at Goncharivka» by G. Kvitka-Osnovyanenko (1978), «The Way» by O. Bilyatsky and Z. Sagalov (1984), «Dreams of Christian» by the work of G.H. Andersen «Olle Lukoye» (1995), E. Ionesco «Macbeth» (1996) on the big stage of the Kharkiv Academic Drama Theater after Taras Shevchenko; Jean Anuy's «Antigone», M. Kulish's «Macleana Grasse» (1993) staged on the Small Stage «Berezil» and «Caligula» by Albert Camus (1998) at the Donetsk Academic Ukrainian Music and Drama theater after Artem. *Research methodology* — is to use the method of primary sources, conceptual analysis and the method of theoretical generalization.

**Keywords:** scenography, scenographic character, Tatiana Medvid, mask, figure, costume.

**Вступ.** Впродовж всієї історії театру персонажна функція сценографії залишалася головною в карнавальних, маско-костюмованих дійствах та в деяких формах народного фольклору. Саме до цих традицій почали звертатись українські сценографи минулого століття в прагненні зробити візуальний образ самостійним персонажем вистави.

Процес активізації ролі візуального компоненту в системі театральних синтезу тривав в українському театрі протягом всього ХХ століття. Невід'ємною частиною сценографічних образів вистав ставали елементи декорації, які, поряд з актором, опинялися в центрі глядацької уваги. Перенесення змістовного навантаження з акторської роботи на візуально-образний ряд в різних виставах відбувалось або епізодично, в кульмінаційний момент дії, або протягом всієї вистави, внаслідок чого декорація ставала візуальним контрапунктом сценічного дійства. Таким чином, сценографи активізували візуальну складову дії та перетворювали створений ними сценографічний образ на дієвий персонаж вистави.

Особливим явищем в українському сценографічному мистецтві кінця ХХ століття став творчий доробок яскравої індивідуальності, української театральної художниці Тетяни Медвідь, яка успішно адаптувала кращі традиції національної школи сценографії в третю систему оформлення вистав — образотворчу режисуру.

Тетяна Медвідь, заслужена діячка мистецтв України з 1994 р., народилась 1938 року у м. Харкові. Закінчила ХДХУ (1954—1959 рр.) та ХХПІ (1960—1966 рр.), де навчалась у відомого українського сценографа та педагога Бориса Косарева. З 1974 р. — головна художниця Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка «Березіль», член ХО НСХУ з 1973 року, НСТД України з 1978 року. У 1978 р. стала слухачкою сценографічних лабораторій Д. Лідера, де протягом чотирьох років опановувала принципи образотворчої режисури.

*Актуальність обраної теми.* Творчий доробок Тетяни Медвідь дуже мало досліджений, не велося комплексного аналізу її сценографічних творів та художнього методу художниці, який був суттєво відмінним від сценографічних прийомів минулих епох. В національній науці про театр практично не відображений сценографічний досвід Т. Медвідь як уні-

кальної майстрині, творчість якої вплинула на формування сучасного українського театру.

В цій статті розглянуто декілька сценографічних проєктів Тетяни Медвідь: Б. Брехт «Тригрошова опера», 1975 р., «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, 1978 р., «Шлях» О. Біляцького та З. Сагалова, 1984 р., «Сни Крістіана» за твором Г.Х. Андерсена «Оле Лукойє», 1995 р., Е. Йонеска «Макбет», 1996 р. на великій сцені Харківського академічного драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка; «Антигона» Жана Ануя, «Маклена Граса» М. Куліша, 1993 р. постановка яких відбулася на Малій сцені «Березиль» та «Калігула» Альбера Камю, 1998 р. у Донецькому академічному українському музично-драматичному театрі ім. Артема. Ці проєкти об'єднані одним обраним художником засобом виразності — застосуванням у візуальному рішенні вистави масок, театральних костюмів та фігур, які виступають як окремі матеріально-речові персонажі дійства і розкривають зміст та ідею п'єси.

*Мета статті* — проаналізувати існування сценографічних персонажів — масок, фігур, костюмів у творчому доробку Тетяни Медвідь в рамках системи дійової сценографії з точки зору створення візуального образу вистави та активної спільної дії з акторами.

**Основна частина.** Сценографічні персонажі активно входили в структуру вистав українського театру другої половини ХХ століття як результат авангардних пошуків в мистецтві сценографії.

Поняття «сценографічний персонаж» визначене та глибоко досліджене театрознавцем В. Березкіним: «Функцію зображально-пластичних та матеріально-речових персонажів, що стають значимими елементами вистави, могли виконувати сценографічні образи практично всіх існуючих типів. Розглянемо чотири основні типологічні ряди сценографічних персонажів у послідовності, яка відповідає хронології їх появи в театрі ХХ століття. Першими з'явилися — в середині системи декораційного мистецтва на межі сторіч — персонажі зображального, живописно-графічного характеру. Потому, у 1910—1920-х роках, започатковуються два ряди візуальних персонажів; один — складається з масок, костюмів, фігур, другий — з образів, що створені предметами, спорудами, матеріалами тощо. Нарешті, четвертий ряд сценографічних образів персонажної значимості —



Іл. 1. Тетяна Медвідь. Фото вистави Б. Брехта «Тригрошова опера», Харківський драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка «Березіль», режисер І. Гріншун, 1975 р.



Іл. 2. Тетяна Медвідь. Фото макету до вистави Р. Тома «Вісім люблячих жінок», Харківський драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка «Березіль», 1980 р.

образи пластичного середовища; найбільш активно у цьому напрямку художники працювали у 1960—1980 роках» [1, с. 42].

Кожний сценографічний персонаж, що належав тому чи іншому типологічному ряду, із визначених В. Березкіним, існував в проектах Т. Медвідь у поєднанні з іншими елементами оформлення, що доповнювали довершеність візуального образу вистави. Такими елементами могли бути як сценографічні персонажі, так і предмети ігрової сценографії та матеріально-речові елементи, які в той чи інший спосіб означали місце дії вистави. Сценографічними персонажами творчості Медвідь ми будемо вважати такі елементи оформлення, які виражали деякий суттєвий зміст загальної постановочної концепції вистави та мали у виставі суверенне значення, хоча при цьому могли бути органічно, змістовно та пластично пов'язані з акторським виконанням, а іноді безпосе-

редньо фізично взаємодіяти з ним. Завдяки неперевершеній фантазії та високій професійній культурі на сценографічні персонажі органічно могли бути перетворені чи не всі елементи, що входили до арсеналу засобів виразності оформлення вистави. Це були будь-які зображення, живописні та графічні, задники або завіси, костюми, маски, бутафорські фігури та ляльки, речі, предмети, архітектурні, конструктивні споруди, єдині пластичні установки і, навіть, все сценічне середовище. Всі ці сценографічні елементи в химерному поєднанні створювали оригінальні образи вистав, що склали яскравий феномен творчості Тетяни Медвідь в українському театрі кінця ХХ століття.

В роботах Тетяни Медвідь створення сценографічних персонажів стало основним способом донесення змісту та ідеї п'єси, а типологічний ряд сценографічних персонажів масок, костюмів та фігур яскраво представлений в багатьох її проектах.

«Прийом зображення (відомий в театрі з давніх, та навіть найдавніших часів) повною мірою визначає характер існування у виставі сценографічних персонажів цього типологічного ряду. З тією різницею, що такі сценографічні персонажі демонструються вже не у вигляді зображення на площині, а у формах об'ємних, скульптурних, які «ліпляться» художником на тілі актора або komponуються у вигляді окремих об'єктів» [1, с. 47].

Ще на початку свого творчого шляху Тетяна Дмитрівна зверталася до створення на сцені об'ємно-просторових артоб'єктів у вигляді людських постатей. Так, у 1975 р. у виставі «Тригрошова опера» Б. Брехта скульптурні постаті в рамках, які з'являлися під час дії вистави в глибині сцени за камуфляжною сіткою на тлі театральної завіси, були схожі на гордних опудал і уособлювали «п'ять людських вад» (іл. 1). Вони вдало доповнювали атмосферу пластичних та музичних сцен вистави, перекриваючи відкриття протягом дії ар'єрцену та підкреслюючи гостроту і гротеск брехтівської історії. Іншу функцію мали персонажі-скульптурні портрети у виставі Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» у 1978 році. Зображені на українських глечиках обличчя в середовищі стилізованого та узагальненого місця дії створювали ефект присутності односельців у стосунках головних героїв та підкреслювали комедійність сценічних ситуацій.

«У виставах, які оформлює Т. Медвідь, світ реальний, позбавлений бутафорії, у звичайному розумінні цього слова. Часто про себе розповідають речі, вони стають художніми символами. Так, у «Сватанні на Гончарівці» глиняні фігурки впливали на поворотному колі сцени і легко можна було зрозуміти, звідки родом герої Г. Квітки-Основ'яненка — звичайно ж з цих пузатих глечиків...» [2].

У сценографії до вистави Р. Тома «Вісім люблячих жінок» в середовищі двохповерхового павільйону, стилізованого під мисливський будинок, Т. Медвідь розташовує по стінах маски-опудала оленів та ритуальні маски африканських племен (іл. 2). Цей прийом дає художниці можливість підкреслити «мисливський» світогляд головних героїнь та характер стосунків персонажів вистави.

Найвиразніше прийом перетворення маски на сценографічний персонаж прозвучав у виставі О. Біляцького та З. Сагалова «Шлях» у 1984 році (іл. 3). Агресивне середовище, у якому доводилося існувати головному герою вистави — Тарасові Шевченку, було наповнене велетенськими рухомими метафоричними масками, які нагадували міфологічних істот. Вони, як у гоголівському «Вії», з'являлися на його шляху, вели діалоги від різних персонажів, таким чином позбавляючи виставу побутової хронікальності. Маски були зроблені з м'якого матеріалу, поролону таким чином, щоб актори, які в них працювали, мали можливість вільно та пластично рухатися, вести діалог, та легко їх знімати. Агресивна, містична атмосфера, яку створювали на сцені ці маски-персонажі, повністю відповідали історичним фактам життя Тараса Шевченка, в якому вже цілком реальні московські потвори не давали йому можливість реалізації та, зрештою, знищили його самого. У поєднанні з елементами живописно-зображального характеру персонажі-маски довершували сценографічний образ тернистого життєвого шляху українського генія і доповнювали жанр хроніки потужними трагедійними візуальними образами.

«Т. Медвідь прагнула поєднати елементи етнографічного та театральньо-поетичного оформлення. Декорації набули метафоричного значення. Це символічний шлях, який сягає у далечінь. Ця тема у зрілі роки все частіше з'являється в театральних роботах Т. Медвідь. На ній побудована і сценографія «Шляху» про долю Т. Шевченка» [2].



Іл. 3. Тетяна Медвідь. Фото з вистави О. Біляцького, З. Сагалова «Шлях», Харківський драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка «Березіль», режисер О. Біляцький, 1984 р.

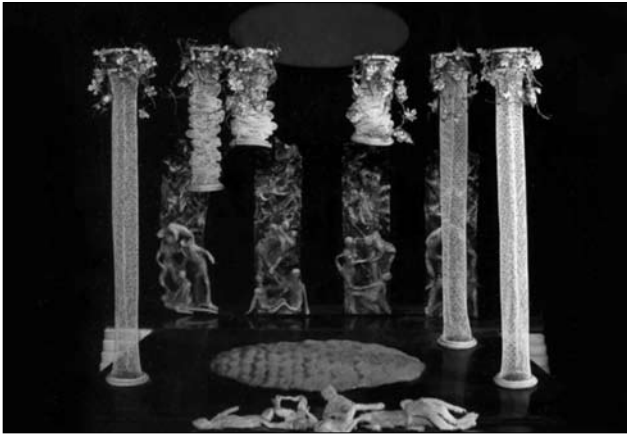


Іл. 4. Тетяна Медвідь. Фото макету сценографії до вистави Е. Йонеско «Макбет», Харківський драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка «Березіль», режисер А. Литко, 1996 р.

Прикладом створення сценографічних персонажів-фігур стала сценографія до вистави Е. Йонеска «Макбет» у 1996 році на Великій сцені Харківського академічного театру імені Т.Г. Шевченка «Березіль» (іл. 4). М'які ляльки, безособові манекени розміром з людину, що були розкидані на авансцені поряд з двома гільйотинами, були уособленням мінливості, у певному сенсі, приреченості кожного з нас і світу в цілому.

«Відчуття безвиході, навмисної циклічності, якогось протиприродного, беззмістовного обертання не полишало мене на виставі, розіграній в душі зловісного фарсу. Чи можливо зберегти себе, своє внутрішнє виправдання того, що ти ще живеш в цьому тричі безумному світі, в якому немає нікого, хто міг би тебе, принаймні, вислухати?» [3].

Ляльки-мерці підкреслювали основний конфлікт вистави, конфлікт життя і смерті, та доповнювалися



Іл. 5. Тетяна Медвідь. Фото макету сценографії до вистави А. Камю «Калігула», Донецький академічний драматичний театр ім. Артема, режисер С. Пасічник, 1998 р.



Іл. 6. Тетяна Медвідь. Фото сцени з вистави «Сни Крістіана» за твором Г.Х. Андерсена «Олле Лукойє», Харківський академічний драматичний театр імені Т.Г. Шевченка «Березіль», режисер О. Кравчук, 1995 р.

ще одним сценографічним персонажем — гронами людських черепів, які опускалися в просторі сцени на тлі космічної глибини простору, як ще одна сценічна метафора.

«Майже завжди метафори Литко (режисер вистави) — Медвідь ширше метафор Йонеска. З першої ж сцени заявлений основний контраст вистави: смерть — життя. В центрі величезного кола, що розірвало задник з оголеними постатями чоловіка та жін-

ки танцює білосніжний Ловець Метеликів. Він ще з'явиться у фіналі, а ось образ смерті пройде червоною ниткою через всю дію. Для нього припасена ціла низка метафор: і Лахмітник, і хода мертвих зі свічками, і черепи, що піднімаються на тросах...» [4].

Цей же прийом, створення сценографічної метафори неминучості смерті, Т. Медвідь використала у виставі Донецького академічного драматичного театру ім. Артема Альбера Камю «Калігула» у 1998 році (іл. 5).

Для нестриманого у своїй жорстокості Калігули люди були ніби ляльками, і він міг спокійно читати вірші про кохання в оточенні тіл вбитих ним патрициїв, проте сам невдовзі опинився такою ж безликою лялькою в історії, що лишила по собі тільки смерть і розпач. Ляльки-персонажі у виставі «Калігула» більше були обіграні акторами і, можливо, тому таке сценографічне рішення виглядало переконливіше, ніж у «Макбеті». Окремо ляльки, що лежали, були доповнені трьома рельєфами на дальньому плані людськими постатями в напружених, надприродних позах, ніби у боротьбі між собою, або у прагненні звільнитися від невидимих кайданів. Крім фігур реального масштабу у другій дії вистави, по третьому плану, опускалися чотириметрові постаті у м'яких балахонах із капюшоном. Вони, як мовчазні судді, спостерігали за жорстокими витівками Калігули і ніби прирікали його на таку саму долю, яка спіткала його жертви.

У виставі Камю не було такої кількості сценографічних персонажів інших типологічних рядів, зокрема потужних персонажів живописно-зображального характеру, як у виставі Йонеска, що теж сприяло доречності повтору цього прийому.

Зовсім по-іншому був використаний образ людської постаті у виставі «Сни Крістіана» за твором Г.Х. Андерсена «Олле Лукойє» у 1995 р. (іл. 6—9). У цьому сценографічному проекті, як і в «Макбеті», «Калігулі» та багатьох інших монументальних театральних проектах Медвідь, були задіяні сценографічні персонажі декількох типологічних рядів. Про живописно-зображальні персонажі цієї вистави вже згадувалось, проте найвиразнішими ігровими персонажами стали саме скульптурні фігури, які мали у виставі дві різні функції. При появі вперше на сцені ці постаті, розвернуті до глядача спинами, виліплені з пап'є-маше, трохи більші людського



Іл. 7. Тетяна Медвідь. Ескіз костюму до вистави «Сни Крістіана» за твором Г.Х. Андерсена «Олле Лукойє», Харківській академічний драматичний театр імені Т.Г. Шевченка «Березиль», режисер О. Кравчук, 1995 р.

зросту, уособлювали таких собі мешканців Копенгагена, що дефілюють вулицею і мимохіть стають свідками історії Крістіана.

Окремо треба сказати про фантастичну якість виконання цих досить великих скульптур. Досконалий силует постатей, вбраних у строї середини ХІХ ст., досягався продуманими об'ємами елементів костюму, вивіреном ритмом складок та витонченими аксесуарами, такими як кристалі капелюшки, циліндри, тростини та парасольки. Загальна тональність скульптур була світлою, а всі об'єми майстерно прописані художниками-виконавцями, з метою збереження форми при зміні театрального освітлення. Скульптури могли плавно пересуватися по сцені, оскільки з середини вони були порожніми і актор, знаходячись всередині скульптури, міг легко підняти кожну з них і перемістити на визначену мізансценою точку. У фіналі вистави фігури розверталися до глядача обличчям — зяючою чорною порожнечою, що справляло на глядача сильне враження. Чорний оксамит, яким були обклеєні скульптури зсередини, дематеріалізував їх та викликав у глядача емоції страху й безвиході. Цей прийом якнайкраще візуалізував думку, що будь-які спокуси, яким протягом дії



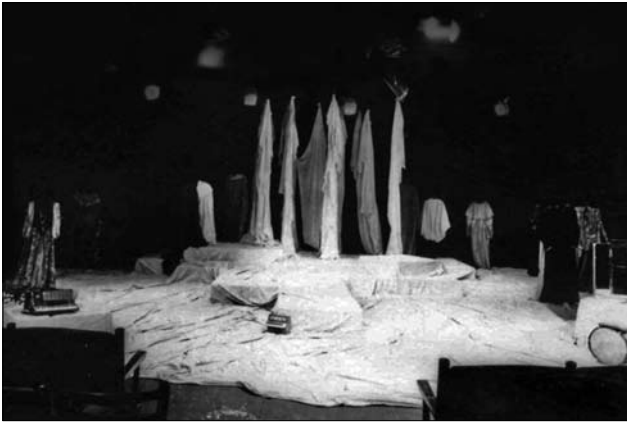
Іл. 8. Тетяна Медвідь. Ескіз костюму до вистави «Сни Крістіана» за твором Г.Х. Андерсена «Олле Лукойє», Харківській академічний драматичний театр імені Т.Г. Шевченка «Березиль», режисер О. Кравчук, 1995 р.



Іл. 9. Тетяна Медвідь. Фото макету сценографії до вистави «Сни Крістіана» за твором Г.Х. Андерсена «Олле Лукойє», Харківській академічний драматичний театр імені Т.Г. Шевченка «Березиль», режисер О. Кравчук, 1995 р.

піддавався Крістіан, призводять до руйнації людини, спустошення, знеособлення та, зрештою, смерті. Скульптурні постаті перетворювалися з реальних персонажів — мешканців міста, на алегорії спокуси, зради, підступу, заздрості тощо.

Прикладом використання Тетяною Медвідь театрального костюму як окремого сценографічного персонажу можна вважати виставу Жана Ануя



Іл. 10. Тетяна Медвідь. Фото сценографії до вистави «Антигона» Жана Ануя, Харківській академічний драматичний театр імені Т.Г. Шевченка «Березіль», режисер Г. Воротченко, 1993 р.



Іл. 11. Тетяна Медвідь. Фото з вистави «Маклена Граса» М. Куліша, Харківській академічний драматичний театр імені Т.Г. Шевченка «Березіль», режисер С. Пасічник, 1993 р.

«Антигона», постановка якої відбулася на Малій сцені «Березіль» Харківського академічного драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка в 1993 році (іл. 10). Незважаючи на те, що вистава була поставлена в театральному просторі, здатному до трансформації, Тетяна Дмитрівна розташувала глядацькі місця з однієї сторони, умовно поділяючи простір Малої сцени на ігрову площадку та глядацьку залу, таким чином зберігаючи одновекторність сприйняття дійства. В просторі ігрової площадки в шаховому порядку були розвішені театральні костюми різних епох, від античності до сьогодення. Їх об'єднувала група білих балахонів, які звисали з триметрової висоти, і своєю монументальністю та умовністю підкреслювали непорушність і неосяжність Божих заповідей, на різницю від різноманітних і доступних кожному людських законів. Контраст масштабів та

різноманітність епох персонажів-костюмів підкреслювали вічність та актуальність головного конфлікту як софоклівської «Антигони», так і екзистенційної п'єси Жана Ануя, а саме конфлікту між вічними, «божественними» законами, та законами, які придумали люди.

Приміряючи на себе костюми різних стилів та театральних персонажів, від античних тунік, середньовічних колетів, класицистичних камзолів та суконь з турнюрами, герої вистави ніби грали різні ролі, що пропонував їм соціум: ката, судді, жертви тощо. Антигона, натомість, виступала проти встановлених правил, розподілу ролей у житті та зведення реальності до театральної гри. В грі з костюмами, зриваючи, комбінуючи непокдані речі, Антигона, перед обличчям смерті, відокремлює себе від світу, що цілком відповідає рисам філософії екзистенціалізму, основними положеннями якого є відрив думаючої людини від суспільства та створення власного світу. В протиставленні себе та оточуючого середовища героїня програє, і після сцени її смерті, в якій непорушними лишилися тільки білі балахони, всі персонажі-костюми повертаються на свої місця, на знак того, що протест однієї людини не здатний змінити світовий устрій.

Метафора, запропонована Т. Медвідь у виставі «Антигона» Ж. Ануя, свідчить про синтетичне бачення художницею театральної постановки глибинний зв'язок запропонованого візуального образу з драматургічним конфліктом та грою акторів. Сценографічні персонажі — костюми як окремі артоб'єкти, обіграні акторами, допомогли розкрити ідею вистави та донести до глядача суть головного конфлікту цього екзистенційного твору Ж. Ануя.

Старі театральні костюми з костюмерних складів театру були використані Т. Медвідь в іншій постановці на малій сцені «Березіль», «Маклені Граса» М. Куліша (іл. 11). Вистава була реалізована також на Малій сцені «Березіль» у тому ж році. Але в цьому проекті костюми виступали не окремими сценографічними персонажами, а, радше, складала, разом з іншими елементами декорації, загальне середовище, яке розкривало ідею вистави і виступало окремо діючим візуально-образним персонажем іншого типологічного ряду. Крім великої кількості старих костюмів, з яких був створений половик для ігрової зони, над ним звисали, як лахміття, старі мо-



тузки декількох фактур, шматки тканин, елементи костюмів та головних уборів. Сама ігрова площадка була у вигляді неширокого (не більше двох з половиною метрів) коридору між двома глядацькими секторами. Таким чином, глядач крізь звисаюче лахміття декорації бачив обличчя та силуети інших глядачів, які сиділи в секторі навпроти і ніби брали участь у візуально-образному рішенні вистави.

«Герої п'єси існували у вузькому коридорі, сплетеному з товстих канатів, вони на дотик пересувалися в напівтемному просторі, обмеженому двома рядами глядачів. «Усе це галюцинації. Голодні галюцинації», — ці слова одного з героїв стали відправною точкою постановочного задуму і викликом з достопамятного 1933 р., адже, прем'єра вистави Куліша—Курбаса «Маклена Граса» відбулась у театрі «Березіль» в страшному році Голодомору» [5, с. 155].

Задушлива атмосфера, яку створювала велика кількість візуальних елементів, відповідала стану головної героїні, яка тяжко переживала вбивство людини, скоєне нею у дитинстві. Старе, обшарпане середовище передавало стан її душі, що не змогла впоратися з травмою і залишилася беззахисним звірятком в розхристаному, незатишному і брудному світі.

Отже, сценографічні персонажі — маски, костюми, фігури, в творчому доробку Т. Медвідь займали чільне місце і зайвий раз засвідчували непересічний талант художниці та її відданість в роботі методу образотворчої режисури, при якому основною функцією декорації стає персонажна функція.

**Висновки.** Вистави Тетяни Медвідь, створені в різні часи і в різних театрах, були об'єднані одним пластичним рішенням — перетворенням масок, костюмів та фігур на сценографічні персонажі. Цей хід оформлення вистав відроджував старовинний принцип маско-карнавального дійства і стверджував на українській сцені персонажну функцію сценографії. Різні варіанти цього пластичного ходу як основи для створення образу вистави у сценографічних проектах Тетяни Медвідь переслідували різні мистецькі цілі. Так, метафоричні маски у виставі «Шлях» О. Біляцького та З. Сагалова допомагали створити химерне середовище поневоленої та знеособленої України XIX століття, а у виставі «Вісім люблячих жінок» Р. Тома за допомогою масок як окремих артоб'єктів художниці розкривала потаємні прагнення персонажів-акторів.

Скульптурні постаті у виставі «Сни Крістіана» за твором Г.Х. Андерсена «Олле Лукойє» своєю візуальною метаморфозою розкривали глибинний зміст історії головного персонажа, а ляльки-трупії у виставах «Макбет» Е. Йонеска та «Калігула» А. Камю виступали візуальним еквівалентом філософських сентенцій абсурду та екзистенціалізму драматургів.

Якщо театральні костюми, що висіли на сцені у виставі «Антигона» Ж. Ануя, виконував знакову функцію, підкреслюючи одночасно епічність та театральність античної історії, то персонажі-костюми у виставі «Маклена Граса» М. Куліша ставали частиною світу Маклени, який то ховав її від самої себе, то відштовхував своєю незатишністю та брудом.

Проте такі різні задачі, які виконували ці сценографічні елементи в системі візуального образу вистав, були об'єднані однією спільною рисою — ці елементи виступали у виставі як дієві сценографічні персонажі, за допомогою яких глядачеві доносилися зміст та ідея сцени, головного конфлікту або історії назагал.

Варто окремо зауважити, що сценографічні персонажі одного типологічного ряду, в даному випадку — маски, фігури та костюми, в театральних проектах Т. Медвідь були концептуально поєднані зі сценографічними персонажами інших типологічних рядів, такими як: персонажі зображально-живописного характеру, речово-предметні, архітектурні та фактурні атрибути, а також персонажі-середовища.

Таким чином, основою творчості Тетяни Дмитрівни були принципи методу образотворчої режисури: візуалізація ідеї, думки, уявлення. Її композиції склалися з певних «концептів» — елементів, що символізували, уособлювали або асоціативно орієнтували глядача на цілісне сприйняття епохи автора драматургії й сучасного світу та виступали засобами філософського осягнення їх синтезу. Ці «концепти» існували у виставах як дієві сценографічні персонажі і були здатні об'єднати дихотомічні поняття: високе та низьке, елітарне і масове, трагічне та смішне, парадоксальне і банальне. Всі ці риси творчості Медвідь свідчили про її відкритість до нових, сучасних мистецьких ідей, які почали виривати в українському театрі з середини 90-х років XX століття, невпинно наближуючи його до європейського театру.



Сценографічні роботи Тетяни Медвідь є прикладом відданого служіння професії і мистецтву театру і вартують всебічного дослідження її візуально-образних пластичних ідей та концепцій.

1. Березкин В. *Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. Истоки и начала*. Москва: Ком Книга, 2006. 229 с.
2. Чепалов О. Майстер образної сценографії. *Соціалістична Харківщина*. Харків, 1989. 18 червня.
3. Седунова О. Йонеско «Макбет». *Art line*. № 3. Київ, 1997.
4. Коробов Д. Ловец бабочек и тиран. *Грані*. 1997. № 1053. 3—9 січня.
5. Мізяк В. *Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини 20 — початку 21 сторіччя*. URL: [chrome-extension://mhjfbmdgcfjbbpaeojfohoefgiehjai/index.html](http://chrome-extension://mhjfbmdgcfjbbpaeojfohoefgiehjai/index.html) (дата звернення: 1.11.2020).

extension://mhjfbmdgcfjbbpaeojfohoefgiehjai/index.html (дата звернення: 1.11.2020).

#### REFERENCES

- Berezkin, V. (2006). *The art of scenography of the world theater. Artist's Theater. Origins and beginnings*. Moskva: Kom Book [in Russian].
- Chepalov, O. (1989, 18 June). Master of figurative scenography. *Socialist Kharkiv*. Kharkiv [in Ukrainian].
- Sedunova, O. (1997). Ionesco «Macbeth». *Art line*, 3. Kyiv [in Ukrainian].
- Korobov, D. (1997, 3—9 January). Butterfly hunter and tyrant. *Grani*, 1053 [in Russian].
- Mizyak, V. *Cultural dimensions of directing practices in drama theaters of Kharkiv in the second half of the 20th — early 21<sup>st</sup> century*. Retrieved from: [chrome-extension://mhjfbmdgcfjbbpaeojfohoefgiehjai/index.html](http://chrome-extension://mhjfbmdgcfjbbpaeojfohoefgiehjai/index.html) (appeal date: 1.11.2020) [in Ukrainian].