

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

БОГОМАЗОВ ПЕТРО ДМИТРОВИЧ

УДК 792.022:688.742.5]:[792.027.2:821.111Шек7Мак]](043.5)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
**СЦЕНІЧНЕ СВІТЛО ЯК ПРОВІДНИЙ ЧИННИК
ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ
У ВИСТАВІ «МАКБЕТ» ЗА П'ЄСОЮ В. ШЕКСПІРА**

026 «Сценічне мистецтво»

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело  П. Д. Богомазов

Творчий керівник:
Неупокоев Руслан Валентинович,
професор, заслужений діяч мистецтв України

Науковий консультант:
Ржевська Майя Юрївна,
доктор мистецтвознавства, професор

АНОТАЦІЯ

Богомазов П. Д. Сценічне світло як провідний чинник формування сценічного простору у виставі «Макбет» за п'єсою В. Шекспіра. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво». – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Міністерство культури України, Київ, 2026.

Актуальність наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту. Значення сценічного світла у виставах сучасного театру дедалі збільшується. Воно не лише виконує певні прикладні функції як художньо-технічний засіб або елемент атмосфери, але й стає провідним чинником формування сценічного простору у просторотворчому, перформативному та смислотворчому вимірах. У художніх концепціях сучасних сценографів світло може виступати як активний елемент сценічної події, що організовує простір, змінює режими видимості, взаємодіє з актором, об'єктом, матеріалом, технічними системами та глядацьким сприйняттям. Здійснювані у художній практиці способи функціонування світла як прояви сценографічного мислення (у світловій партитурі, зміні режимів видимості, взаємодії з рухомими конструкціями, матеріальними елементами, акторською дією та глядацьким сприйняттям) потребують наукового узагальнення.

Мета наукового обґрунтування творчого проєкту – визначити роль сценічного світла як провідного чинника формування сценічного простору в сучасній сценографії, розкриваючи можливості його художньо-практичного застосування у сценографічному рішенні вистави «Макбет» за п'єсою В. Шекспіра.

Методи дослідження зумовлені комплексним і міждисциплінарним характером роботи, що поєднує теоретичне осмислення сценічного світла та сценографії з художньо-практичним аналізом авторського творчого

мистецького проєкту. Використано такі методи: аналіз, синтез, індукція, узагальнення, системний, структурно-функціональний, семіотичний, формально-композиційний та історико-порівняльний методи.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому *вперше в українському театрознавстві* сценічне світло досліджено крізь призму авторського процесу створення сценографії, у якому теоретичне осмислення поєднується з безпосередньою художньою реалізацією, комплексно розглянуто як провідний чинник формування сценічного простору в сучасній сценографії; запропоновано аналітичну перспективу, у межах якої світло осмислюється не лише як художньо-технічний засіб або елемент атмосфери, а як просторотворчий, перформативний і смислотворчий чинник сценічної події; обґрунтовано можливість дослідження світла як матеріалу сценографічного мислення, що здатний організовувати простір, змінювати режими видимості, взаємодіяти з актором, об'єктом, технічними системами та глядацьким сприйняттям.

У першому розділі розглянуто сучасні підходи до сценографії як просторово-часової, знакової та перформативної системи театральної події. Визначено, що сценографія в актуальному театрознавчому дискурсі виходить за межі декораційного оформлення і постає як активний чинник організації сценічного простору, глядацького досвіду та структури вистави. Проаналізовано стан дослідження сценічного світла та виявлено його ключові технічні, композиційні, естетичні, семіотичні й перцептивні аспекти.

У другому розділі обґрунтовано концептуальну та перформативну роль сценічного світла у сучасній сценографії. Уточнено поняття світлової драматургії та світлової партитури як послідовності світлових станів і переходів, через які простір вистави розгортається в часі. Сформовано підхід, за якого перформативність світла розуміється не як зовнішня театралізованість або видовищність, а як його здатність діяти в структурі сценічної події: змінювати конфігурацію простору, впливати на перебіг дії, задавати режими видимості та змінювати статус тіл і об'єктів.

У третьому розділі здійснено художньо-науковий аналіз авторського сценографічного рішення вистави «Макбет» за п'єсою В. Шекспіра. Визначено, що світло у цьому проєкті функціонує як основа просторової організації, образної структури й драматургії сценічного середовища. Розкрито принципи роботи світлово-механічної системи з операторськими кранами та світловими LED-панелями, а також описано світлову партитуру вистави як головний механізм розгортання сценографічної концепції в часі.

Окремо варто зауважити, що автор роботи – професійний театральний художник, заслужений діяч мистецтв України – осмислює сценічне світло не лише з позиції теорії, а й крізь досвід власної сценографічної практики. Це надало дослідженню емпіричного підґрунтя та дозволило простежити процес формування світлово-сценографічної концепції від теоретичного осмислення до сценічного втілення.

Розроблена і публічно представлена наукова праця на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва має наукову значущість та цінність для фахівців перформативного мистецтва, художників-сценографів, режисерів, художників зі світла, а також для науково-педагогічної спільноти, що досліджує сучасну сценографію, візуальну драматургію та сценічне світло. Робота поєднує теоретичний аналіз і практичний досвід створення сценографії, що відкриває можливість подальшого дослідження світла як провідного чинника формування сценічного простору в сучасному театрі.

Наукове обґрунтування складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків.

Ключові слова: *сценографія; сценічне світло; сценічний простір; світлова партитура; світлова драматургія; світловий стан; світловий перехід; візуальна драматургія; просторова драматургія; перцептивний досвід; постдраматичний театр; перформативність; семіотика світла; п'єса В. Шекспіра «Макбет».*

ABSTRACT

Bogomazov P. Stage Light as a Leading Factor in the Formation of Stage Space in the Performance Macbeth Based on the Play by W. Shakespeare. – Qualification research paper submitted as a manuscript.

Scientific substantiation of a creative artistic project for obtaining the educational-creative degree of Doctor of Arts in speciality 026 “Performing Arts”. – Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2026.

Relevance of the scientific substantiation of the creative artistic project. The significance of stage light in performances of contemporary theatre is increasing. It not only performs certain applied functions as an artistic and technical means or an element of atmosphere but also becomes a leading factor in the formation of stage space in its space-forming, performative and meaning-making dimensions. In the artistic concepts of contemporary scenographers, light may function as an active element of the stage event, organising space, changing modes of visibility, interacting with the actor, object, material, technical systems and audience perception. The ways in which light functions in artistic practice as manifestations of scenographic thinking – in the light score, in changes of visibility modes, in interaction with moving structures, material elements, actor’s action and audience perception – require scientific generalisation.

The aim of the scientific substantiation of the creative project is to determine the role of stage light as a leading factor in the formation of stage space in contemporary scenography, revealing the possibilities of its artistic and practical application in the scenographic solution of the performance Macbeth based on the play by W. Shakespeare.

The research methods are determined by the complex and interdisciplinary nature of the work, which combines theoretical reflection on stage light and scenography with artistic and practical analysis of the author’s creative artistic project. The following methods have been used: analysis, synthesis, induction,

generalisation, systemic, structural-functional, semiotic, formal-compositional and historical-comparative methods.

The scientific novelty of the research lies in the fact that, for the first time in Ukrainian theatre studies, stage light has been studied through the prism of the author's process of creating scenography, in which theoretical reflection is combined with direct artistic realisation; it has been comprehensively considered as a leading factor in the formation of stage space in contemporary scenography; an analytical perspective has been proposed in which light is understood not only as an artistic and technical means or an element of atmosphere, but as a space-forming, performative and meaning-making factor of the stage event; the possibility of studying light as a material of scenographic thinking has been substantiated – a material capable of organising space, changing modes of visibility, interacting with the actor, object, technical systems and audience perception.

In the first chapter, contemporary approaches to scenography as a spatio-temporal, semiotic and performative system of the theatrical event are considered. It is determined that, in current theatre studies discourse, scenography goes beyond decorative stage design and appears as an active factor in organising stage space, audience experience and the structure of the performance. The state of research on stage light is analysed, and its key technical, compositional, aesthetic, semiotic and perceptual aspects are identified.

In the second chapter, the conceptual and performative role of stage light in contemporary scenography is substantiated. The notions of light dramaturgy and light score are clarified as a sequence of light states and transitions through which the space of the performance unfolds in time. An approach is formed in which the performativity of light is understood not as external theatricality or spectacularity, but as its capacity to act within the structure of the stage event: to change the configuration of space, influence the course of action, set modes of visibility and change the status of bodies and objects.

In the third chapter, an artistic and scholarly analysis of the author's scenographic solution for the performance *Macbeth* based on the play by W.

Shakespeare is carried out. It is determined that light in this project functions as the basis of the spatial organisation, figurative structure and dramaturgy of the stage environment. The principles of operation of the light-mechanical system with operator cranes and LED light panels are revealed, and the light score of the performance is described as the main mechanism for unfolding the scenographic concept in time.

It should be noted separately that the author of the work – a professional set designer and Honoured Artist of Ukraine – reflects on stage light not only from the position of theory, but also through the experience of his own scenographic practice. This provided the research with an empirical basis and made it possible to trace the process of forming a light-scenographic concept from theoretical reflection to stage realisation.

The developed and publicly presented research work for obtaining the educational-creative degree of Doctor of Arts has scientific significance and value for specialists in the performing arts, scenographers, directors, lighting designers, as well as for the academic and pedagogical community researching contemporary scenography, visual dramaturgy and stage light. The work combines theoretical analysis and practical experience of creating scenography, which opens the possibility for further research on light as a leading factor in the formation of stage space in contemporary theatre.

The scientific substantiation consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of references and appendices.

Keywords: *scenography; stage light; stage space; light score; light dramaturgy; light state; light transition; visual dramaturgy; spatial dramaturgy; perceptual experience; postdramatic theatre; performativity; semiotics of light; W. Shakespeare's Macbeth.*

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Список опублікованих наукових праць за темою роботи

1. Богомазов П. Особливості побудови атмосфери в постдраматичному театрі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 35. С. 121–128. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318069>
2. Богомазов П. Сценічне світло як трюк: сенсотворчий потенціал у театральній виставі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2026. Вип. 97, т. 1. С. 99–105. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-14>
3. Богомазов П. Сценічне світло як сценографічний інструмент роботи з нетеатральним простором. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2026. № 38. С. 40–46. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.38.2026.361085>

Інформація про апробацію результатів дослідження

Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських науково-практичних конференціях:

1. Богомазов П. Атмосфера як складова виразності в мистецтві сценографії. *Сучасна професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог театральних шкіл України* : збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-творчої конференції, 25–26 березня 2024 р. Київ : Видавництво Ліра-К, 2024. С. 73–76.
2. Богомазов П. Сценічне світло як засіб перетворення нетеатрального простору у театральний. *Сучасний театр і освіта: перформативні стратегії та практики* : збірник матеріалів IV Всеукраїнської науково-творчої конференції, 27 березня 2026 р. Київ : Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2026. С. 12–16.

Було проведено такі заходи:

1. Онлайн-лекція «Сценографія зсередини», присвячена процесу створення сценографічного рішення вистави: взаємодії з режисером, аналізу драматургічного матеріалу, формуванню сценографічної концепції та розробці ескізів. Здійснено у межах програми «Лабораторія експериментального театру», реалізованої за підтримки грантової програми Per Forma платформи Kyiv Contemporary Music Days, Fonds Podiumkunsten / Performing Arts Fund NL та Міністерства освіти, культури та науки Нідерландів. Дата проведення: 16 листопада 2024 року.

2. Лекційний день, присвячений семіотиці сценічного світла, поетиці та естетиці світла, впливу світлового оформлення на художню структуру вистави та глядацьке сприйняття, драматургії освітлення, взаємодії світла з кольором, температурою, інтенсивністю та сценічним текстом. Здійснено у межах програми «Школи театрального світла» Національної спілки театральних діячів України для художників зі світла та працівників освітлювальних цехів, що відбулася 24–28 вересня 2025 року у приміщенні Національної оперети України. Дата проведення: 25 вересня 2025 року.

3. Семінар «Візуальна мова вистави: навіщо критику очі?», присвячений візуальним елементам вистави, мові символів, сценічним кодам, природі театального образу та способам аналізу візуальної структури вистави на прикладах сучасної режисерської і сценографічної практики. Здійснено у межах «Школи театальної критики», організованої Національною спілкою театральних діячів України у партнерстві з медіа «Лівий берег» та Українським кризовим медіацентром, що відбулася 20–25 квітня 2026 року в Києві. Дата проведення: 23 квітня 2026 року.

Інформація про апробацію творчого мистецького проєкту

Апробація творчої мистецької складової дослідження відбувалася в межах всеукраїнських і міжнародних театральних заходів, зокрема фестивальної та гастрольної презентації вистави, а також на сценах провідних

театрів України. Під час показів на різних сценічних майданчиках було апробовано можливість адаптації сценографічного та світлового рішення до відмінних просторово-технічних умов.

1. Прем'єра вистави «Макбет» на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, м. Київ. 28 лютого 2025 року.
2. Показ вистави «Макбет» на сцені Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка у межах II Українського Шекспірівського фестивалю, м. Івано-Франківськ. 17 червня 2025 року.
3. Міжнародна прем'єра вистави «Макбет» у Польщі: показ у м. Гданськ на сцені Gdański Teatr Szekspirowski. 9 листопада 2025 року. Після показу відбулося професійне обговорення вистави.
4. Показ вистави «Макбет» у Польщі: м. Варшава, Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana. 11 листопада 2025 року. Після показу відбулося професійне обговорення вистави.
5. Показ вистави «Макбет» на сцені Дніпровського академічного театру опери та балету, м. Дніпро. 11 грудня 2025 року. Апробація відтворення сценографії та художнього світла в умовах сцени з оркестровою ямою.
6. Показ вистави «Макбет» на сцені Одеського академічного театру музичної комедії імені Михайла Водяного, м. Одеса. 19 січня 2026 року.
7. Два покази вистави «Макбет» Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка на сцені Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької. м. Львів. 2, 3 лютого 2026 року.
8. Показ вистави «Макбет» Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка на сцені Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, м. Івано-Франківськ. 4 травня 2026 року.

9. Показ вистави «Макбет» Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка у Палаці культури «Березіль» імені Леся Курбаса, м. Тернопіль. 6 травня 2026 року.

10. Показ вистави «Макбет» Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка на сцені Житомирського академічного музично-драматичного театру імені Івана Кочерги, м. Житомир. 10 травня 2026 року.

11. Показ вистави «Макбет» Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка на сцені Рівненського академічного українського музично-драматичного театру, м. Рівне. 17 травня 2026 року.

12. Показ вистави «Макбет» Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка у ПК «Дружба народів», м. Черкаси. 31 травня 2026 року.

Від прем'єри 28 лютого 2025 року до кінця театрального сезону 2025–2026 виставу «Макбет» було зіграно 39 рази в репертуарі Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, а також у межах фестивальних і гастрольних показів на сценах інших театрів України та за кордоном.

ЗМІСТ

ВСТУП	13
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СЦЕНІЧНОГО СВІТЛА	23
1.1. Сценографія в сучасному театрознавстві: проблематика та методи дослідження	23
1.2 Стан дослідження сценічного світла як провідного чинника формування сценічного простору	36
РОЗДІЛ 2. СЦЕНІЧНЕ СВІТЛО ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНА ТА ПЕРФОРМАТИВНА СКЛАДОВА СЦЕНОГРАФІЇ	45
2.1. Світло як концептуальна складова сценографії в сучасному театрі	45
2.2. Перформативна природа сценічного світла	55
РОЗДІЛ 3. ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ СВІТЛА ЯК ПРОВІДНОГО ЧИННИКА ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ У ВИСТАВІ «МАКБЕТ» (НАЦІОНАЛЬНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА, 2025)	59
3.1. Теоретичне підґрунтя сценографічної концепції та образна система п'єси.....	59
3.2. Проект сценографії вистави «Макбет»: просторова структура та образне рішення.....	67
3.3. Світло як провідний чинник формування сценічного простору у виставі.....	77
ВИСНОВКИ	87
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	92
ДОДАТКИ	101

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Значення сценічного світла у виставах сучасного театру дедалі збільшується. Воно виконує не лише прикладні функції художньо-технічного засобу або елемента атмосфери, а й стає провідним чинником формування сценічного простору у просторотворчому, перформативному та смислотворчому вимірах. У художніх концепціях сучасних режисерів і сценографів світло може виступати як активний елемент сценічної події, що організовує простір, змінює режими видимості, взаємодіє з актором, об'єктом, матеріалом, технічними системами та глядацьким сприйняттям. Показовим у цьому контексті є театр Роберта Вілсона, де світло постає одним із головних засобів організації сценічного часу, простору, ритму й образу. Здійснювані у художній практиці способи функціонування світла як прояви сценографічного мислення – у світловій партитурі, зміні режимів видимості, взаємодії з рухомими конструкціями, матеріальними елементами, акторською дією та глядацьким сприйняттям – потребують наукового узагальнення.

В українській театральній практиці сценічне світло часто сприймається переважно ужитково: як засіб забезпечення видимості, створення атмосфери або композиційного акценту. Водночас досвід сучасного театру та власна мистецька практика автора засвідчують здатність світла ставати концептуальним елементом вистави і брати участь у формуванні її просторової та смислової структури. Напруга між технічною природою світла і його художнім потенціалом стала одним із головних поштовхів до вибору теми дослідження.

Актуальність обраної теми посилюється розвитком сучасних театральних технологій, які розширюють можливості сценографічного проєктування. Світлові прилади, системи керування, рухомі конструкції та LED-технології дають змогу працювати зі світлом як із видимим учасником

сценічної системи. Це потребує технічного опанування і водночас теоретичного осмислення.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дослідження відповідає тематиці науково-дослідницької роботи кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Об'єкт дослідження – сценічне світло як складова сучасної сценографії.

Предмет дослідження – просторотворчі, перформативні та смислотворчі функції сценічного світла у сценографічному рішенні вистави «Макбет» за п'єсою В. Шекспіра.

Мета дослідження – визначити роль сценічного світла як провідного чинника формування сценічного простору в сучасній сценографії, розкриваючи можливості його художньо-практичного застосування у сценографічному рішенні вистави «Макбет» за п'єсою В. Шекспіра.

Реалізація означеної мети зумовила виконання таких **завдань**:

- проаналізувати проблематику сучасної сценографії в театрознавчому дискурсі та визначити її як активний чинник організації сценічного простору, глядацького досвіду й структури театральної події;
- проаналізувати сучасний стан дослідження сценічного світла та виявити основні напрями його осмислення як технічного, композиційного, естетичного, психологічного, семіотичного й перцептивного явища;
- обґрунтувати можливість розглядати сценічне світло як концептуальний, просторотворчий і смислотворчий чинник сценічної події, що має подвійну природу: фізичного явища, технічного засобу і носія сценічного значення;
- уточнити поняття світлової драматургії та світлової партитури як послідовності світлових станів і переходів, через які сценічний простір розгортається в часі;
- уточнити перформативний вимір сценічного світла як його здатність діяти в структурі сценічної події, змінювати конфігурацію простору,

задавати ритм, формувати умови видимості та взаємодіяти з актором, технічними засобами і глядацьким сприйняттям;

- розглянути образну систему п'єси В. Шекспіра «Макбет» та визначити сценографічні підстави для втілення сил, що перебувають між зовнішньою дією і внутрішнім станом героя;

- проаналізувати окремі сценічні інтерпретації «Макбета» з погляду використання світла, простору, тіні, матеріальних об'єктів і технічних механізмів для втілення надприродного та фатального начал;

- розробити сценографічну концепцію вистави «Макбет», що дозволяє втілити образну систему п'єси засобами світла, простору, руху, матеріального середовища та взаємодії з виконавцями;

- концептуалізувати й розробити світлову партитуру вистави як головний механізм розгортання сценографічної концепції в часі;

- виявити, як у виставі «Макбет» сценічне світло формує простір, змінює режими його видимості, активує об'єкти, впливає на акторську дію, структурує глядацьке сприйняття та бере участь у продукуванні сценічного значення.

Методологія дослідження. Складність сучасної сценографії як багаторівневої системи взаємодій зумовлює необхідність міждисциплінарного підходу до її дослідження. У роботі застосовано такі **методи**:

- аналіз – для послідовного розгляду окремих складових досліджуваного явища: сценічного світла, простору, матеріальних об'єктів, руху актора, глядацького сприйняття та їхньої взаємодії у структурі вистави;

- синтез – для поєднання цих спостережень у цілісне розуміння світла як провідного чинника формування сценічного простору;

- індуктивний метод – під час переходу від аналізу конкретних теоретичних положень, історичних прикладів і практичного досвіду створення сценографії вистави «Макбет» до ширших узагальнень щодо функцій сценічного світла у сучасній сценографії;

- метод узагальнення – для формулювання висновків про концептуальну, просторотворчу та перформативну роль світла;
- системний – для розгляду сценічного світла як складової цілісної сценографічної системи, що взаємодіє з простором, тілом актора, матеріальними об'єктами, технічними засобами та глядацьким сприйняттям;
- структурно-функціональний метод – для визначення функції окремих елементів світлового рішення у структурі сценічної події: світлових панелей, операторських кранів, піщаної зони, режимів театрального, робочого та зального світла;
- семіотичний метод – для осмислення світла як носія сценічного значення, здатного наділяти об'єкти, просторові зони та акторські дії додатковими смисловими функціями;
- формально-композиційний метод – для дослідження просторових і візуальних характеристик світлового рішення: напрямку світла, ритму змін, контрастів, силуетності, взаємодії світлової площини й тіла актора, способів сегментації сценічного простору;
- історико-порівняльний метод – для зіставлення окремих сценографічних підходів до шекспірівського матеріалу та виявлення характеру застосування світла, простору і матеріальних об'єктів при формуванні образної структури вистави у різних постановочних практиках..

Теоретичною базою дослідження стали праці:

- з історії та теорії українського театру, режисури і сценографії: Л. Бевзюк-Волошиної [1; 2], В. Василька [8], Г. Веселовської [9], Н. Владимирової [10; 11; 12], М. Гринишиної [14], О. Клековкіна [19; 20; 21], О. Островерх [23], О. Попової [25; 26], С. Триколенко [28] та ін.;
- з теорії сценографії, сценічного простору та сценічного дизайну: А. Аппія [32], А. Аронсона [34; 35; 36; 47], Р. Ханн [61], П. Говард [65], К. Бо [40], Дж. Маккінні [70; 71], П. Баттерворта [70], Дж. Коллінз [47], Е. Нісбета [82], Т. Брежек [44; 45], Д. Ганни [62; 63] та ін.;

- з історії, теорії та практики сценічного світла: Я. Абулафії [31], С. Палмера [72; 73], Р. Пілброу [75], К. Грем [59], К. Зезулки [88], Д. Вілкокса [87], Ф. Бентама [41], Г. Бергмана [42], С. Маккендлеса [69], Дж. Розенталь [76], С. Шеллі [79] та ін.;
- з постдраматичної, перформативної та феноменологічної теорії театру і сценічного сприйняття: Г.-Т. Леманна [67], Е. Фішер-Ліхте [54; 55; 56], П. Паві [24; 74], Д. фон Гантельманн [85], П. Брука [46], Б. Стейтса [81] та ін.;
- із семіотики, теорії візуального сприйняття та аналізу сценічного образу: У. Еко [51], Р. Барта [38; 39], Р. Арнхейма [33] та ін.;
- з акторно-мережевої теорії та міждисциплінарних підходів до аналізу взаємодії людських і нелюдських чинників у сценічній події: Б. Латура [66], В.-Д. Ернста [53] та ін.;
- з проблематики шекспірівського театру та сценічних інтерпретацій трагедії «Макбет» В. Шекспіра: В. Тоша [84], К. Безіо [43], Е. Шафер [77], Дж. Лаптон [68], І. Іващенко [16] та ін.

Особливої ваги в контексті досліджуваної теми набувають положення постдраматичної теорії театру, перформативної теорії, феноменологічного підходу до сценічного сприйняття та окремі положення акторно-мережевої теорії.

Матеріалом дослідження став процес створення сценографічного рішення вистави «Макбет» за п'єсою В. Шекспіра – від формування концепції до її сценічного втілення. Сам драматургічний матеріал виявився особливо придатним для сценографічної концепції, побудованої навколо світла. У «Макбеті» темрява, напіввидиме, передчуття, страх, пророцтво і вторгнення невидимих сил становлять важливу частину образної структури п'єси. Водночас ця трагедія постійно працює з напругою між зовнішньою дією і внутрішнім станом героя, між видимим вчинком і прихованим механізмом бажання, провини та страху. Світло в такому контексті може виявляти простір, позначати межу між видимим і прихованим, створювати відчуття присутності

сил, які не завжди мають тілесне втілення. Саме тому робота над цією виставою дала можливість перевірити, яким чином сценічне світло може стати основою сценографічного мислення.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому

вперше в українському театрознавстві

- сценічне світло досліджено крізь призму авторського процесу створення сценографії, у якому теоретичне осмислення поєднується з безпосередньою художньою реалізацією;

- комплексно розглянуто сценічне світло як провідний чинник формування сценічного простору в сучасній сценографії;

- запропоновано аналітичну перспективу, у межах якої світло осмислюється не лише як художньо-технічний засіб або елемент атмосфери, а як просторотворчий, перформативний і смислотворчий чинник сценічної події;

- обґрунтовано можливість дослідження світла як матеріалу сценографічного мислення, що здатний організовувати простір, змінювати режими видимості, взаємодіяти з актором, об'єктом, технічними системами та глядацьким сприйняттям.

поглиблено

- поглиблено уявлення про сценографію як активний чинник організації сценічного простору, глядацького досвіду та структури театральної події;

уточнено й доповнено

- інформацію про сценографічні рішення постановок «Макбета», а також визначено сценографічні підстави для втілення образної системи п'єси через взаємодію світла, простору, руху, матеріального середовища та технічних засобів;

систематизовано

– основні напрями сучасного дослідження сценічного світла як технічного, композиційного, естетичного, психологічного, семіотичного й перцептивного явища;

набуло подальшого розвитку

– розуміння світлової драматургії, світлової партитури та перформативного виміру сценічного світла як способів розгортання сценографічної концепції вистави в часі.

Уперше практично здійснено художньо-наукову реалізацію цього підходу на матеріалі авторського сценографічного рішення вистави «Макбет» за п'єсою В. Шекспіра. У роботі визначено, що світло функціонує як основа просторової організації, образної структури й драматургії сценічного середовища; уточнено поняття світлової драматургії та світлової партитури; сформовано розуміння перформативності світла як його здатності діяти в структурі сценічної події, змінювати конфігурацію простору, задавати режими видимості та брати участь у продукуванні сценічного значення.

Практичне значення отриманих результатів. Результати мистецького проєкту мають практичну цінність для режисерів, театральних художників, художників зі світла та інших фахівців перформативного мистецтва, які працюють із проблематикою сценічного простору, візуальної драматургії та світлової партитури вистави. Запропонований у роботі підхід до сценічного світла як просторотворчого, перформативного і смислотворчого чинника може бути використаний у процесі створення сценографічних рішень, розробки світлових концепцій та аналізу взаємодії світла з актором, об'єктом, технічними системами і глядацьким сприйняттям. Теоретичні та художньо-практичні узагальнення дослідження можуть бути корисні для здобувачів та викладачів мистецьких закладів вищої освіти 3-го та 4-го рівнів акредитації у межах дисциплін, пов'язаних зі сценографією, сценічним світлом, композицією сценічного простору та аналізом сучасного театру.

Апробація матеріалів дослідження. Результати наукової складової висвітлено у публікаціях у наукових фахових виданнях України та в доповідях

на всеукраїнських науково-творчих конференціях, а також апробовано в межах лекційних програм, професійних шкіл і семінарів, присвячених сценографії, сценічному світлу та аналізу візуальної мови вистави.

Основні положення дослідження висвітлено в матеріалах всеукраїнських науково-творчих конференцій:

Богомазов П. Атмосфера як складова виразності в мистецтві сценографії. Сучасна професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог театральних шкіл України : збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-творчої конференції, 25–26 березня 2024 р. Київ : Видавництво Ліра-К, 2024. С. 73–76.

Богомазов П. Сценічне світло як засіб перетворення нетеатрального простору у театральний. Сучасний театр і освіта: перформативні стратегії та практики : збірник матеріалів IV Всеукраїнської науково-творчої конференції, 27 березня 2026 р. Київ : Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2026. С. 12–16.

Апробація результатів дослідження здійснювалася також у межах професійних освітніх і лекційних програм. У межах програми «Лабораторія експериментального театру», реалізованої за підтримки грантової програми Per Forma платформи Kyiv Contemporary Music Days, Fonds Podiumkunsten / Performing Arts Fund NL та Міністерства освіти, культури та науки Нідерландів, було проведено онлайн-лекцію «Сценографія зсередини», присвячену процесу створення сценографічного рішення вистави: взаємодії з режисером, аналізу драматургічного матеріалу, формуванню сценографічної концепції та розробці ескізів (16 листопада 2024 року). У межах Школи театального світла Національної спілки театральних діячів України для художників зі світла та працівників освітлювальних цехів було проведено лекційний день, присвячений семіотиці сценічного світла, поетиці та естетиці світла, впливу світлового оформлення на художню структуру вистави та глядацьке сприйняття, драматургії освітлення, взаємодії світла з кольором, температурою, інтенсивністю та сценічним текстом (Національна оперета

України, Київ, 25 вересня 2025 року). У межах Школи театральної критики, організованої Національною спілкою театральних діячів України у партнерстві з медіа «Лівий берег» та Українським кризовим медіацентром, було проведено семінар «Візуальна мова вистави: навіщо критику очі?», присвячений візуальним елементам вистави, мові символів, сценічним кодам, природі театального образу та способам аналізу візуальної структури вистави на прикладах сучасної режисерської і сценографічної практики (Київ, 23 квітня 2026 року).

Результати творчої мистецької складової продемонстровано у виставі «Макбет» Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Апробація творчої мистецької складової дослідження відбувалася в межах всеукраїнських і міжнародних театральних заходів, зокрема фестивальної та гастрольної презентації вистави, а також на сценах провідних театрів України. Під час показів на різних сценічних майданчиках було апробовано можливість адаптації сценографічного та світлового рішення до відмінних просторово-технічних умов. Виставу було представлено на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, Київ (прем'єра – 28 лютого 2025 року); на сцені Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка в межах II Українського Шекспірівського фестивалю (17 червня 2025 року); у межах міжнародної прем'єри в Польщі – на сцені Gdański Teatr Szekspirowski, м. Гданськ (9 листопада 2025 року) та Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana, м. Варшава (11 листопада 2025 року); на сцені Дніпровського академічного театру опери та балету (11 грудня 2025 року); на сцені Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької, м. Львів (2, 3 лютого 2026 року); на сцені Одеського академічного театру музичної комедії імені Михайла Водяного (19 січня 2026 року); на сцені Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка (4 травня 2026 року); у Палаці культури «Березіль» імені Леся Курбаса, м. Тернопіль (6 травня 2026 року); на сцені Житомирського академічного музично-

драматичного театру імені Івана Кочерги (10 травня 2026 року); на сцені Рівненського академічного українського музично-драматичного театру (17 травня 2026 року); у ПК «Дружба народів», м. Черкаси (31 травня 2026 року).

Від прем'єри 28 лютого 2025 року до кінця театрального сезону 2025-2026 виставу «Макбет» було зіграно 39 разів в репертуарі Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, а також у межах фестивальних і гастрольних показів на сценах інших театрів України та за кордоном.

Особистий внесок здобувача. Наукове обґрунтування є самостійною складовою мистецького проєкту. Дослідження є індивідуальним внеском здобувача у теоретичне осмислення сценічного світла як провідного чинника формування сценічного простору в сучасній сценографії. Основні положення, висновки та елементи наукової новизни сформульовано на основі аналізу теоретичних джерел, сценічної практики та власного досвіду роботи над сценографічним рішенням вистави «Макбет» за п'єсою В. Шекспіра.

Творча мистецька складова дослідження реалізована здобувачем як автором сценографії вистави. У процесі роботи над проєктом здобувачем розроблено сценографічну концепцію, визначено принципи просторової організації, створено образну систему сценічного середовища та осмислено сценічне світло як просторотворчий, перформативний і смислотворчий чинник вистави. Наукові публікації, матеріали конференцій, лекції, семінари та публічна апробація творчого мистецького проєкту відображають особисті авторські напрацювання здобувача.

Структура та обсяг наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту зумовлена його метою та реалізованими завданнями. Робота складається з анотації (українською і англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (88 найменувань) та додатків. Загальний обсяг становить 108 сторінок, з них основного тексту – 79 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СЦЕНІЧНОГО СВІТЛА

1.1. Сценографія в сучасному театрознавстві: проблематика та методи дослідження

У сучасному театрознавчому дискурсі поняття сценографії суттєво виходить за межі традиційного розуміння її як системи декораційного оформлення вистави. Олександр Клековкін визначає сценографію як мистецтво створення зорового образу спектаклю та його просторового середовища, побудованого на взаємодії ліній, об'ємів, кольору та руху [19, с. 467]. У сучасному українському театрознавчому дискурсі сценограф розглядається як організатор сценічного простору та як повноцінний співавтор вистави, здатний формувати та виражати її ідейний зміст [11, с. 231]. Відтак вона постає як автономна художня практика, що виходить за межі суто функціонального забезпечення сценічної дії і набуває рис самостійного творчого мислення. Трансформації театральної мови ХХ – початку ХХІ століття, пов'язані з розвитком постдраматичного театру, перформативних практик та міждисциплінарних форм мистецтва, спричинили переосмислення ролі сценографії у структурі театральної події. У сучасному театрі сценографія дедалі частіше розглядається як комплексна система організації сценічного середовища, що безпосередньо бере участь у формуванні драматургії твору сценічного мистецтва, способів сприйняття та взаємодії між простором, виконавцем і глядачем.

У праці «Словник театру» Патріс Паві визначає сценографію як «науку й мистецтво організації сцени й театрального простору» [24, с. 426]. П. Паві підкреслює, що сценографія не може розглядатися як проста матеріалізація сценічних вказівок драматичного тексту або як пасивне тло для сценічної дії. Важливо, що вже у другій половині ХХ століття увага акцентується ним на необхідності осмислення сценографії не лише у межах тривимірної

просторової організації вистави, але й у часовому вимірі, пов'язуючи її з процесуальною природою сценічної дії та розгортанням театральної події у часі. П. Паві пропонує розглядати театральну виставу як взаємодію двох основних систем – текстуальності та візуальності, де перша пов'язана з драматичним текстом і мовленням, а друга – з простором, тілесністю, сценографією та сценічним образом [24, с. 70–71]. У цьому контексті постава виникає як результат взаємодії цих систем і реалізується у процесі сценічного висловлювання, у якому текст і візуально-просторове середовище перебувають у постійному взаємовпливі. У межах такого підходу сценографія постає як система взаємозалежних сценічних елементів, що формують структуру театральної події через співвідношення простору сцени, драматичного матеріалу та способів глядацького сприйняття. Дослідник також звертає увагу на процеси дематеріалізації сценографії, у цьому контексті дедалі більшого значення набувають мобільні, нематеріальні та атмосферні елементи сценічного середовища, зокрема сценічне світло [24, с. 98–99].

В сучасних дослідженнях сценографія висвітлюється як комплексний процес організації сценічного середовища та постановочної структури театральної події. Протягом останніх десятиліть проблематика сценографії активно розробляється у працях театрознавців, сценографів і дослідників перформативних практик, входить до програм спеціалізованих освітніх напрямів, а також стає предметом міжнародних конференцій та професійних дискусій, присвячених сучасній сценографії, сценічному дизайну та просторовим практикам у театрі.

Показовим є і поступове утвердження сценографії як окремого напрямку теоретичного та практичного дослідження. Якщо ще наприкінці ХХ століття поняття “scenography” залишалося переважно професійним терміном театрального середовища, то сьогодні сценографія дедалі частіше осмислюється як самостійне поле дослідження, що має власний теоретичний апарат, систему професійних практик, освітніх програм та наукових дискусій. У межах сучасного дискурсу поступово формується підхід, зародження якого

і зафіксував П. Паві, відповідно до якого сценографія осмислюється не як сукупність декорацій або сценічний дизайн у вузькому значенні, а як процес постановки та організації сценічної події у просторі й часі. За таких умов окремі сценографічні складові розглядаються як активні чинники формування структури сприйняття та продукування значення у сценічному мистецтві.

Передумови сучасного розуміння сценографії як автономної художньої системи простежуються ще у театральних реформах кінця XIX – початку XX століття, насамперед у працях та сценічних концепціях Адольфа Аппія [32]. У сучасному театрознавстві цей процес окреслюється як «перший сценографічний поворот» (first scenographic turn), що пов'язується з радикальним переосмисленням ролі простору, світла та сценічної композиції у структурі вистави. Як зазначає Скотт Палмер [73, с. 32], саме А. Аппія одним із перших запропонував розглядати світло передусім як самостійну пластичну та виражальну силу, здатну організовувати сценічний простір, взаємодіяти з тілом актора та формувати драматургію сценічної дії. У свою чергу, Марина Гринишина, аналізуючи розробки А. Аппія, підкреслює, що він надавав світлу особливого значення серед засобів сценічної виразності, оскільки бачив у ньому не лише інструмент освітлення декорацій, а й засіб виявлення об'єму, створення складної світлотіньової структури, трансформації сценічних образів відповідно до розвитку дії та підкреслення пластики актора як способу розкриття внутрішнього змісту сценічного твору [14, с. 45].

На відміну від традиційного живописного театру, побудованого на принципі ілюзорної декорації, сценографічне мислення А. Аппія ґрунтувалося на розумінні сцени як просторово-часового середовища, де рух актора стає головним чинником організації простору. Як підкреслює М. Гринишина, Аппія пов'язував час із рухом у просторі, а простір – із часовою динамікою сценічної дії; тому завдання художника він убачав в організації сцени, передусім її підлоги, так, щоб максимально динамізувати й ритмізувати рух виконавця [14, с. 45]. Саме потреба об'ємної фігури актора в тривимірному

середовищі зумовлювала його відмову від традиційного живописного оформлення сцени.

У сценографічній концепції А. Аппія звільнення сцени від площинної живописної декорації створило передумови для того, щоб світло набуло просторово-часового виміру. Н. Владимірова підкреслює, що Аппія одним із перших пов'язав рухливе світло з новою організацією просторових відносин на сцені, а принципово нові засоби використання світла в його театральній моделі визначає через поняття «світлові партитури» [12, с. 319]. За такого підходу світло постає не як статичне освітлення, а як пластичний елемент, здатний змінюватися у часі подібно до музичної композиції. За спостереженням С. Палмера, саме можливість «хореографії» простору сцени через світлову партитуру [73, с. 34] стала одним із визначальних принципів модерної сценографії. Світлові зміни починають формувати ритм сценічної дії, організовувати увагу глядача та впливати на сприйняття сценічного простору як процесуальної, а не статичної структури.

У концепції А. Аппія сценографія вперше осмислюється як система взаємодії різномірних сценічних елементів, що мають перебувати у стані гармонійної відповідності до ідеї твору [32, с. 10]. Драматична вистава розглядається ним як комплексна структура [32, с. 10], в якій простір, світло, тіло актора та матеріальне середовище функціонують у тісному взаємозв'язку. У цьому контексті світло набуває особливого значення як елемент, здатний поєднувати сценічні компоненти в єдину пластичну та просторову цілісність [32, с. 46].

Подальший розвиток сучасного сценографічного дискурсу пов'язаний із концепцією постдраматичного театру Ганса-Тіса Леманна, у межах якої відбувається поступова автономізація театру від домінування драматичного тексту. Як зазначає Г.-Т. Леманн, у сучасному театрі драматичний текст розглядається «лише як один з елементів сценічної композиції, а не як її визначальний чинник» [67, с. 17].

На відміну від традиційної драматичної моделі, постдраматичний театр ґрунтується на зміні принципів організації сценічного матеріалу, що пов'язано з переходом до «одночасного та багатоперспективного способу сприйняття» замість лінійної послідовності [67, с. 17]. У межах цього підходу простір, світло, звук, тілесність і текст функціонують як взаємопов'язані елементи єдиної сценічної структури, що постає як цілісний «текст» театральної події [67, с. 18].

У цьому контексті Г.-Т. Леманн наголошує на формуванні «візуальної драматургії», яка «не підпорядковується тексту і здатна розвивати власну логіку» [67, с. 93]. Сценічний простір перестає бути нейтральним середовищем для розвитку драматичної дії та починає функціонувати як самостійний елемент сценічного мислення, у межах якого візуальні, звукові, тілесні та просторові знаки взаємодіють у неієрархічній структурі [67, с. 86]. Така структура дедалі більше вибудовується за принципом «ландшафту», що передбачає відкрити, багаторівневу організацію сценічної композиції [67, с. 68].

У постдраматичному театрі сценографія набуває ознак самостійної художньої системи, у межах якої «театр складної візуальності постає перед глядацьким сприйняттям як текст, як сценічна поема» [67, с. 94]. Леманн визначає постдраматичний театр як «театр станів і сценічно динамічних формувань» [67, с. 68], що підкреслює його процесуальний і нелінійний характер. Зокрема, Г.-Т. Леманн, аналізуючи театральні практики Роберта Вілсона, зазначає, що сценічне світло як одна з ключових складових сценографії набуває визначальної ролі у формуванні сценічної структури [67, с. 78]. У його виставах «простір дії постає як ландшафт, що безперервно змінюється під впливом різних станів світла, появи та зникнення об'єктів і фігур» [67, с. 81]. «Історії світла» [67, с. 78], його зміни, разом із трансформаціями візуальних образів і просторових конфігурацій, визначає логіку розгортання сценічної події, витісняючи традиційну дієву організацію вистави. За таких умов сценічне світло постає як активний чинник формування

сценічного простору, ритму та способів глядацького сприйняття театральної події.

Розвиток сценографічної думки у другій половині ХХ століття пов'язаний із посиленням уваги до перформативної природи театру та переосмисленням самої структури театральної події. У межах перформативного підходу принципово змінюється розуміння сценічного простору. Як зазначає Еріка Фішер-Ліхте, театральні простори, незалежно від їхньої стабільності чи тимчасовості, завжди є «перформативними» [55, с. 107]. На відміну від архітектурного простору як стабільної і фіксованої даності, перформативний простір є нестійким і змінним, оскільки кожен рух людей, об'єктів і світла здатний трансформувати його конфігурацію [55, с. 107]. На думку дослідниці, «просторовість» не існує як заздалегідь задана структура, а виникає у процесі розгортання вистави, формуючись через взаємодію її елементів [55, с. 107]. У цьому контексті простір не лише визначає умови існування сценічної події, але й структурує рух, сприйняття та взаємодію між актором і глядачем, постаючи як динамічна система організації театального досвіду. Особливого значення у формуванні перформативного простору набувають світло та звук, які відіграють визначальну роль у створенні сценічної атмосфери. Е. Фішер-Ліхте підкреслює, що світло здатне миттєво змінювати стан простору та характер сприйняття, впливаючи на глядача навіть на рівні, що не піддається свідомій фіксації [55, с. 118].

У праці «Reality and Fiction in Contemporary Theatre» Е. Фішер-Ліхте розглядає сучасний театр як простір взаємодії реального та фікційного, підкреслюючи, що вистава завжди відбувається у реальному просторі, у реальному часі та за участі реальних тіл [56, с. 84]. Водночас межі між цими вимірами не є стабільними, а постійно розмиваються [56, с. 85], що зумовлює виникнення мультистабільності сприйняття, у межах якої глядач переключається між порядком репрезентації та порядком присутності [56, с. 87–88]. За таких умов сценічні елементи, зокрема нематеріальні, такі як світло, набувають не лише знакового, але й феноменологічного виміру,

безпосередньо впливаючи на перцептивний досвід глядача та формуючи лімінальний стан «поміж» [56, с. 89].

Процеси дематеріалізації сценічного простору та руйнування традиційного уявлення про сцену як стабільну архітектонічну структуру займають важливе місце у сучасному сценографічному дискурсі. Дослідник театру Арнольд Аронсон пов'язує ці зміни з розвитком медіатехнологій, зокрема проєкції та відео, які «розривають єдність часу і простору» [36, с. 88] та трансформують саму природу сценічного середовища. У цих умовах сцена втрачає свою «гегемонну здатність до формування єдиного візуально-просторового світу» [36, с. 88–89], натомість стаючи фрагментованою, ефемерною та нестабільною.

За спостереженням дослідника, сучасна сценографія дедалі менше визначається матеріальною декорацією і все більше функціонує як процес, у якому взаємодіють різні часові та просторові реальності. Унаслідок цього театральний досвід набуває характеру «мультивалентного сенсорного досвіду, що поєднує живе і медіатизоване, матеріальне й ефемерне» [36, с. 89].

Водночас А. Аронсон наголошує на кризі традиційної моделі сцени, побудованої на принципах фронтальної організації та стабільної репрезентації. У сучасному театрі сценічний простір дедалі більше характеризується фрагментарністю, нестабільністю та розмитістю меж, що відповідає загальній зміні культурного досвіду, орієнтованого на тимчасове, множинне й мінливе. У цьому контексті дематеріалізація сцени проявляється як «заміщення матеріального ефемерним» [36, с. 88], у межах якого традиційний сценографічний об'єкт поступається процесу, події та взаємодії.

Астрід фон Розен пов'язує сучасний розвиток сценографічних досліджень із поступовим виходом сценографії за межі суто театральної практики та формуванням міждисциплінарного поля дослідження, що охоплює проблематику простору, тілесності, матеріальності, атмосфери, візуальної культури та глядацького сприйняття. У межах такого підходу сценографія осмислюється як процес організації мультисенсорного та

процесуального досвіду, а не як статична форма репрезентації [86, с. 66]. У своїй праці А. фон Розен говорить, що сценографія «тепер може бути виведена на передній план як активний агент різноманітних подій» [86, с. 66], тобто як чинник, а не тло для театральної події.

Сучасні дослідження сценографії також демонструють зміщення уваги від статичного розуміння сценічного оформлення до процесуальної та темпоральної природи сценографічного середовища. Сценографія дедалі більше осмислюється як система взаємодій, що розгортається у часі та постійно змінюється в процесі сценічної дії. Подібний підхід передбачає розгляд сценічного простору не як фіксованої архітектонічної структури, а як динамічного середовища, що формується через взаємодію матеріальних і нематеріальних елементів вистави. Сценографія трактується як процес просторової орієнтації та організації чуттєвого досвіду, що охоплює світло, звук, тіло актора, архітектуру та інші складові сценічного середовища.

Такий підхід простежується, зокрема, у дослідженнях Рейчел Ханн [61, с. 12], яка, спираючись на концепцію постдраматичного театру Г.-Т. Леманна [67], та концепцію *assemblage*, запропоновану Жилем Дельозом і Феліксом Гваттарі, відповідно до якої простір і подія мисляться як конфігурації взаємодії гетерогенних елементів (тіл, об'єктів, середовищ, процесів), що перебувають у постійній зміні та взаємовпливі [49, с. 4], розглядає сценографію як явище, що функціонує «поза драмою» [67, с. 26], є способом організації взаємодії у просторі [61, с. 128], та включає в себе категорію часу. Дослідниця наголошує, що сценографія є не стільки фіксованою декораційною структурою, скільки процесом постановки, просторово-часовою збіркою взаємодій, що виникають у процесі сценічної дії.

Такий підхід передбачає розгляд сценографії як багаторівневої системи взаємодії окремих сценографічних складових, кожна з яких може одночасно виконувати функціональні та смислотворчі завдання. У цьому контексті світло, звук, сценічний простір, костюм, матеріальні об'єкти, рух виконавця та глядацьке сприйняття постають не як ізольовані елементи, а як чинники, що

спільно впливають на формування драматургії, атмосфери та художнього висловлювання вистави.

Подібне розуміння сценографії як системи взаємодії просторових, візуальних, матеріальних, тілесних і темпоральних компонентів простежується у працях Памели Говард [65], Крістофера Бо [40], Джослін Маккінні [70; 71], Скотта Палмера [72], Теї Брежек [44; 45] та Доріти Ганни [62; 63]. У цих дослідженнях увага зміщується від опису сценографії як візуального оформлення вистави до аналізу її процесуальної та перформативної природи, здатності формувати просторову орієнтацію, атмосферу, ритм, структуру сценічної дії та умови глядацького сприйняття.

Окремі дослідники акцентують різні аспекти цього процесу. П. Говард визначає сценографію як тотальність візуального формування вистави, наголошуючи на її здатності об'єднувати окремі сценічні складові у єдину структуру театрального досвіду [65]. К. Бо зосереджується на часовій природі театру, розглядаючи сценічний простір і світло як чинники формування ритму, структури сприйняття та динаміки сценічної дії [40]. Дж. Маккінні та С. Палмер осмислюють сценографію як міждисциплінарне поле, пов'язане з процесами взаємодії матеріальних і нематеріальних компонентів сценічного середовища – простору, світла, звуку, тіла виконавця, об'єктів і глядацького сприйняття [71].

Т. Брежек зазначає, що сценографія і світло перебувають у постійній зміні під час сценічної події та є визначальними у формуванні індивідуального і суб'єктивного сприйняття глядачем театрального досвіду [45, с. 37]. У цьому контексті простір постає як «світ, що виникає між сценічною композицією та досвідом глядача» [45, с. 37], а не як наперед задана структура. Т. Брежек також підкреслює, що зі зростанням ролі сценографічних практик за межами традиційного театру сценограф перестає бути лише організатором простору для драматичного наративу і постає як автор сконструйованих ситуацій, а також як агент взаємодії та комунікації [44, с. 112]. Це важливо для розуміння сценографії не як оформлення вже заданої дії, а як створення умов, у яких сама

подія виникає через взаємодію простору, об'єктів, виконавців, світла і глядацького сприйняття.

Д. Ганна у праці «Event-Space» досліджує театральну архітектуру як активний чинник сценічної події. Вона виходить із тези про те, що простір, який вміщує подію, сам є подією [63, с. 5]. У такому розумінні архітектурне середовище має власну дієвість: воно визначає спосіб перебування тіла у просторі, впливає на траєкторії руху, характер сприйняття та взаємодію між виконавцем і глядачем. Простір у Д. Ганни постає як динамічна структура, що бере участь у формуванні театрального досвіду через масштаб, матеріальність, акустику, світло, історичні нашарування та спосіб організації присутності. Це дозволяє розглядати сценографію ширше – як систему просторових умов, у яких сценічна подія не просто розміщується, а формується і набуває конкретної чуттєвої та смислової якості.

Український театрознавчий дискурс у сфері сценографії представлений низкою ґрунтовних досліджень, що висвітлюють історичний розвиток та сучасні практики сценічного мистецтва. Зокрема, у роботі Софії Триколенко окреслюються основні тенденції розвитку української сценографії кінця ХХ – початку ХХІ століття [28], у дослідженні Катерини Юдової-Романової, Вікторії Стрельчук та Юлії Чубукової аналізується вплив новітніх технологій на сценічний простір [30], у праці Лілії Бевзюк-Волошиної порушується проблема авторства у сучасному театрі [1], а в дослідженні Оксани Попової розглядаються особливості сценічного дизайну сучасного українського режисерського театру [25]. Питання еволюції сценічного простору висвітлюються також у роботах Ольги Островерх [23] та Ганни Веселовської [9]. Вагомий внесок у дослідження сценографії у широкому контексті театрознавства здійснено у ґрунтовних монографіях О. Клековкіна [21] та Наталії Владимирової [10], у яких сценографія розглядається в межах загальної історії та теорії театру, зокрема через аналіз етапів розвитку театрального процесу та змін художніх підходів.

Водночас зазначені дослідження переважно зосереджені на історіографічному аналізі та описі окремих художніх практик, тоді як питання функціонування сценографії як цілісної системи організації сценічного простору та глядацького досвіду потребують подальшого теоретичного осмислення. Зокрема, у межах українського дискурсу обмежено представлене осмислення сценографії у контексті сучасних міжнародних теоретичних підходів та глобальних трансформацій сценічного середовища.

У зв'язку з розширенням меж сценографічного дискурсу у сучасному театрознавстві дедалі більшого значення набувають міждисциплінарні підходи до дослідження сценічного простору. Аналіз сценографії сьогодні охоплює семіотичні, перформативні, феноменологічні та матеріалістичні концепції, що дозволяють розглядати сценічне середовище як багаторівневу систему взаємодії тіл, об'єктів, технологій, світла, звуку та глядацького сприйняття. У межах семіотичного підходу будь-який елемент сценічного середовища потенційно може ставати носієм значення у процесі театральної комунікації. В працях сучасних західних теоретиків театру сценографія розглядається як спосіб прочитання вистави і водночас «формально утверджується як важливий чинник продукування знання» [47, с. 1]. П. Паві говорить, що «сценографія є результатом семіологічної концепції постанови: узгодження різних сценічних матеріалів, взаємозалежність цих “систем”, зокрема, образу й тексту; пошук ситуації “неідеального” і неадекватного процесу висловлювання, спрямованого на якнайефективніше прочитання драматичного тексту» [24, с. 427]. Тоді як перформативні підходи акцентують увагу на події, процесуальності та безпосередньому досвіді взаємодії між простором і глядачем.

У межах семіотичного підходу сценічний простір розглядається як система взаємопов'язаних знаків, де будь-який елемент сценічного середовища потенційно здатний ставати носієм значення у процесі семіозису. Подібне трактування простежується у працях Умберто Еко [51] та Ролана

Барта [38; 39], які розглядають художню структуру як відкриту систему продукування та зчитування значень.

Для подальшого аналізу сценографії особливо важливим є поняття «відкритого твору», розроблене У.Еко [51], яке дозволяє осмислити театральну виставу як нестабільну, процесуальну структуру, що не має фіксованого значення. У.Еко розглядає відкритий твір як структуру, «поле можливостей» [51, с. 103], що передбачає множинність можливих інтерпретацій, у межах якої смисл формується через активну участь глядача. Водночас свобода тлумачення не є необмеженою, оскільки вона співвідноситься з внутрішньою логікою та смисловими орієнтирами, закладеними автором у художню конструкцію. Така модель виявляє пряму відповідність із сучасними сценографічними практиками, у яких вистава постає як динамічна система, що формується на двох рівнях: у процесі постановки – через взаємодію простору, світла, виконавців, і у процесі сприйняття – через інтерпретаційну активність глядача. Характерна для «відкритого твору» множинність смислових траєкторій та невизначеність інтерпретації дозволяє розглядати сценографію не як фіксовану систему знаків, а як середовище, у межах якого значення виникає щоразу заново у процесі розгортання театральної події.

У спорідненому теоретичному контексті Р. Барт звертається до проблеми нестабільності значення візуального образу, підкреслюючи його полісемічну природу. На відміну від мовних структур, де значення більш жорстко закодоване, візуальний образ формує «плаваючий ланцюг означуваних» [39, с. 39], що відкриває множинність можливих інтерпретацій. Водночас Р. Барт виокремлює кілька рівнів значення – інформаційний, символічний і так званий «третій смисл» [39, с. 53], який не піддається однозначному тлумаченню, але формує більш глибоке, чуттєве сприйняття образу. Саме ця невизначеність і надлишковість значення робить візуальні елементи менш стабільними у семіотичному сенсі, але водночас відкриває ширші можливості для їхнього переживання та інтерпретації. Відтак значення

виникає не як фіксована властивість образу, а як результат взаємодії між візуальною структурою та індивідуальним досвідом глядача, для якого існує потенційно стільки значень, скільки є глядачів.

Семіотичне трактування сценографії як системи знаків не повною мірою відображає специфіку театральної події, яка формується як мультисенсорне середовище взаємодії. Як зауважує П. Паві, театральну виставу неможливо розкласти на обмежену систему елементарних одиниць за аналогією з мовою, оскільки її структура не піддається редукції до стабільного набору знаків і їхніх комбінацій [74, с. 15]. У структурі вистави поряд із елементами, що функціонують як носії значення, діють чинники, що не зводяться до означення, але безпосередньо впливають на глядацьке сприйняття. До них належать матеріальність сценічного середовища, тілесна присутність виконавця, ритм, динаміка та інші ефемерні компоненти, що формують досвід перебування у виставі.

У такому підході сценографія постає не лише як система візуальних знаків, але як процес організації чуттєвого досвіду, у якому простір, світло та інші складові функціонують як чинники впливу, що не завжди піддаються однозначному семіотичному тлумаченню. Відповідно, сценічне середовище можна розглядати як поєднання знакових і позазнакових елементів, що разом формують нестабільну та процесуальну структуру театральної події.

Таким чином, у сучасному театрознавчому дискурсі сценографія виходить за межі розуміння її як другорядного елементу сценічного оформлення або пасивного тла театральної дії. Натомість вона дедалі частіше осмислюється як активний чинник організації сценічного простору, глядацького досвіду та структури театральної події. Подібна трансформація супроводжується формуванням сценографії як окремого міждисциплінарного поля дослідження, у межах якого поєднуються театрознавчі, перформативні, просторові, візуальні та медіальні підходи. У сучасних дослідженнях сценографія розглядається як процесуальна, мультисенсорна та цілісна система взаємодії простору, тіла, світла, звуку, матеріального середовища й

глядацького сприйняття. У зв'язку з цим дедалі більшої уваги набувають нематеріальні та атмосферні складові сценічного середовища, зокрема сценічне світло, здатне виступати активним чинником формування сценічного простору та театрального досвіду. У наведених дослідженнях сценічне світло розглядається як складова сценографічної системи, однак його функціонування як самостійного чинника формування сценічного простору, драматургії та структури театральної події залишається розкритим недостатньо, що зумовлює необхідність окремого аналізу стану його дослідження.

1.2 Стан дослідження сценічного світла як провідного чинника формування сценічного простору

На сучасному етапі розвитку сценічного мистецтва відбувається суттєве переосмислення чинників формування сценічної реальності, сценічного простору і драматургії сценічної дії. Криза традиційного театального репрезентативного підходу, що особливо загострилася у зв'язку з постдраматичними експериментами кінця XX – початку XXI століття, спричинила перегляд усталених уявлень про функції окремих сценічних компонентів. У ситуації, коли вистава дедалі менше вибудовується за принципом ілюстративного відтворення драматичного тексту, а натомість тяжіє до створення комплексної перформативної події, особливого значення набувають ті чинники, що безпосередньо впливають на механізми глядацького сприйняття. Одним із таких чинників є сценічне світло, роль якого в сучасному театрі виходить далеко за межі суто технічного забезпечення видимості чи емоційного підсилення атмосфери.

У мистецтвознавстві, теорії та практиці сценічного мистецтва вже існує низка досліджень, присвячених ролі світла у сценографії. У межах традиційної театральної практики сценічне світло тривалий час розглядалося переважно як допоміжний елемент виразності, покликаний акцентувати окремі композиційні вузли, фокусувати увагу глядача, створювати необхідний

емоційний тон або моделювати умовність часу доби та середовища. Внесок світла у сценічне мистецтво часто недооцінюється, на що вказують дослідники театрального світла, зокрема Йоста Бергман [42, с. 11]. Він звертає увагу, що дослідниками недооцінюється зокрема «співтворча художня роль, яку відіграє світло у виставах» [42, с. 11] Проте сучасна сценографічна практика засвідчує істотне розширення його функціонального та смислотворчого потенціалу, що є недостатньо описаним.

Проблема ускладнюється специфічним онтологічним статусом світла («Як можливо відтворити в нашій уяві те, що є найбільш невлотним і неосяжним?», – розмірковує Й. Бергман [42, с. 11]). Воно не є матеріальним об'єктом у класичному сенсі, проте саме світло формує режими видимості і невидимості дії та простору, здатне акцентувати увагу, визначає межі сценічного простору, формує його об'єм, створює середовище дії для виконавця. Дослідники починають звертати увагу на те, яке композиційне та семіотичне значення мають присутність, відсутність та інтенсивність світла у процесі творення сценічного світу постановки.

Таким чином, питання сценічного світла в науковій літературі поступово виходить за межі суто ужиткової проблематики і переходить у площину осмислення його як художнього та просторового чинника.

Так, А. Аппія обґрунтував необхідність переходу від двовимірної декораційної системи до тривимірного сценічного середовища, у межах якого простір, тіло актора, світло та живописний фон взаємодіють як складові єдиної сценічної організації. Водночас він підкреслює їхню нерівнозначність, вказуючи на принципову несумісність мальованих декорацій і світла як активного чинника: освітлення, спрямоване на «повне виявлення живописного полотна» [32, с. 21], фактично позбавляється власної функції, зводячись до технічного забезпечення видимості. У цьому контексті саме присутність актора як тривимірної, просторової форми зумовлює необхідність переосмислення ролі світла, яке вже не може залишатися нейтральним засобом освітлення площини, а набуває функції формування об'єму, рельєфу

та просторових відношень [32, с. 22]. Відтак тривимірна організація сцени постає як умова, «дозволяє світлу частково реалізувати свою активну роль» [32, с. 22], тоді як поява актора остаточно зміщує ієрархію сценічних елементів, підпорядковуючи живописні декорації взаємодії світла і простору.

Особливого значення у концепції А. Аппія набуває розмежування між рівномірним освітленням як засобом видимості та «активним» світлом, яке завдяки напрямку, інтенсивності та роботі з тінню здатне формувати простір і визначати його пластичну структуру. Саме в цій теоретичній моделі світло вперше осмислюється як самостійний сценографічний чинник, що бере участь у творенні сценічної дії поряд із матеріальними елементами та виконавцем. Таким чином, ідеї А. Аппія заклали підґрунтя для подальшого розуміння світла як елемента, здатного формувати просторову, візуальну та ритмічну організацію вистави, хоча на цьому етапі воно ще не отримує статусу окремого об'єкта теоретичного дослідження.

Дослідження сценічного світла в театрі перебуває на перетині кількох наукових дискурсів – мистецтвознавства, театрознавства, семіотики, теорії сценографії та естетики. Незважаючи на значну кількість досліджень, присвячених сценічному освітленню, переважна їх частина зосереджена на технічних, композиційних або естетичних аспектах використання світла, передусім у межах традиційної театральної сцени. Зокрема, дослідження К. Бо дає підстави стверджувати, що саме сценічне світло стало одним із вирішальних чинників остаточного послаблення репрезентативної моделі театру, оскільки виявило театр не як просте сценічне втілення драматичного тексту, а як керований процес явлення і зникання, тобто як структуру глядацької уваги, що розгортається в часі [40, с. 95]. Таке розуміння сценічного світла як чинника, здатного змінювати сам принцип організації театральної події, сформувалося поступово. Його передумови окреслилися ще на межі XIX–XX століть у працях практиків театру, які почали розглядати світло як важливий естетичний і концептуальний елемент художньої структури вистави.

Подальший розвиток дослідження сценічного світла відбувався переважно у межах професійно-практичної літератури, присвяченої технології та художнім принципам театрального освітлення. Незважаючи на погляди А. Аппії, що випередили час, впродовж тривалого періоду у межах театральної практики світло розглядалося насамперед як допоміжний засіб виразності, орієнтований на підсилення драматичної напруги, створення атмосфери та спрямування уваги глядача на окремі об'єкти чи виконавців. Подібне трактування закріплене у професійно-практичній літературі з театрального освітлення та сценографії, зокрема в працях таких авторів, як Стенлі Маккендлесс [69], Джин Розенталь [76], Річард Пілброу [75], Фредерік Бентам [41]. У цих підходах основна увага зосереджується на технічних, композиційних і психологічних параметрах освітлення, тоді як потенціал світла як автономного агента театральної дії або носія власної семіотичної й подієвої логіки залишається поза межами розгляду.

С. Маккендлесс одним із перших систематизував функції сценічного світла, розглядаючи його не лише як засіб забезпечення видимості, а як інструмент композиційної організації сценічного простору. У його концепції світло формує ієрархію бачення, локалізує дію, моделює пластичну форму та визначає фокус глядацької уваги через інтенсивність, напрям і характер освітлення [69].

У праці Дж. Розенталь [76] світло осмислюється передусім як чинник створення психологічної та атмосферної структури вистави. Дослідниця підкреслює здатність освітлення трансформувати емоційний стан сценічного простору та його атмосферу, залишаючись водночас майже непомітним для глядача як окрема технічна система.

Р. Пілброу у праці «Stage Lighting Design: The Art, the Craft, the Life» [75] розглядає сценічне світло як мистецтво композиції, що розгортається у часі. Світлова композиція, за такого підходу, є часовою структурою, що існує у формі послідовності змін і таким чином бере участь у монтажі вистави в часі. Світлова партитура формує ритм сценічної дії, організовує переходи між

епізодами та впливає на спосіб глядацького сприйняття. У цьому сенсі світло не лише виділяє окремі елементи сцени, але й пов'язує їх у цілісну часову структуру вистави. Такий підхід перегукується з ідеями А. Аппія про пластичну й ритмічну природу світла, однак переносить їх у площину професійної практики.

Ф. Бентам у праці «The Art of Stage Lighting» [41] зосереджується на фізичних характеристиках світла та їхніх художніх наслідках для театральної постановки. Водночас його дослідження важливе не лише з технічного погляду: Ф. Бентам акцентує напругу між реальною присутністю сценічного майданчика та ілюзорним світом вистави. Світло в цьому контексті постає як чинник, що структурує театральний простір, відділяє сценічну реальність від повсякденного бачення і моделює особливий режим сприйняття. Технічні параметри освітлення – напрям, інтенсивність, колір, розподіл світла – набувають естетичного значення, оскільки саме через них формується спосіб існування сценічного образу та його вплив на виконавців і глядачів.

Процеси дематеріалізації сценічного простору та руйнування традиційного уявлення про сцену описує А. Аронсон [36]. Водночас, попри фіксацію ролі світла серед чинників трансформації сценічного середовища, у межах такого підходу воно не отримує самостійного теоретичного осмислення, залишаючись складовою ширшого комплексу медіа та технологічних засобів. Основна увага дослідника зосереджена на загальних процесах дематеріалізації, фрагментації та медіатизації сценічного простору, тоді як специфічна роль світла у формуванні сценічної структури та глядацького сприйняття окреслюється лише побіжно.

Окрім наведених класичних праць, проблематика сценічного світла висвітлюється також у сучасних практичних і теоретичних виданнях, присвячених дизайну освітлення, технологіям та естетиці світла. Зокрема, у праці Стівена Луї Шеллі [79] розглядаються сучасні підходи до організації сценічного освітлення, а у виданні С. Палмера [72] сценічне світло аналізується у ширшому контексті театральної практики. Також сучасні

тенденції осмислення світла як елемента художнього досвіду представлені у збірці «Contemporary Performance Lighting: Experience, Creativity and Meaning» [48].

Таким чином, можна побачити, що попри розширення функціонального опису світла в практичних працях XX століття, усі вони здебільшого залишаються в межах інструментального підходу, де світло описується як засіб керування увагою, настроєм і композицією, але не розглядається як самостійний просторотворчий та смислотворчий чинник.

Поступове виходження за межі суто технічного трактування світла відбувається у дослідженнях, присвячених трансформації самої сценографічної природи театру. Зокрема важливим є поступовий рух до позиції, що світло є процесом, чинником формування часової композиції та ритму. Зокрема, К. Бо зазначає, що «керування електричним освітленням досить виразно показало, що театр по суті є часовою формою і що, більше того, його розкриття в часі передбачає рух, а рух створюється ритмом і, своєю чергою, сам формує ритм» [40, с. 94].

Інший погляд з'являється у праці Пітера Брука «The Empty Space» [46], де сценічні умови осмислюються як чинники виникнення театральної події. П. Брук, розмірковуючи над базовими умовами існування театру, звертає увагу на те, що театральна подія не потребує обов'язкової матеріальної наповненості простору. Його відоме твердження «Будь-який незаповнений простір можна назвати порожньою сценою» [46, с. 9] підкреслює, що театральність виникає не завдяки декораціям як таким, а через акт сценічного означення простору. У цьому контексті важливо уточнити, що бруківське поняття «порожнього простору» не означає нейтральної або позбавленої історії сценічної площини. Д. Ганна підкреслює натомість, що йдеться про здатність будь-якого простору з його власним характером бути не лише місцем для виконання, але і «виконавцем в очікуванні» [62, с. 42]. Подібну практичну природу театральної естетики окреслює і П. Брук, наголошуючи, що «висота стільця, фактура костюма, яскравість світла, якість емоції мають значення

постійно: естетика є практичною» [46, с. 98]. У такому ракурсі світло може розглядатися не лише як елемент візуальної організації, але і як чинник формування театральності простору: воно активує уже наявні властивості середовища, змінює режими видимого і невидимого, визначає межі присутності та характер глядацького сприйняття. Таким чином, у межах театрознавчих і сценографічних досліджень поступово формується підхід, у якому сценічне світло розглядається не лише як технічний чи художній засіб, а як складова механізму творення сценічної події.

Найбільш повне теоретичне осмислення сценічного світла як самостійного смислотворчого чинника формується у сучасних перцептивних та перформативних дослідженнях. У контексті окреслених у попередньому розділі трансформацій театру, коли постдраматичні практики поставили під сумнів сам принцип репрезентації як основи сценічної події, сценічне світло набуває статусу автономного чинника формування її смислового навантаження і глядацького сприйняття.

Найбільш послідовне теоретичне оформлення цього підходу запропонував Ярон Абулафія у праці «The Art of Light on Stage» [31]. На відміну від професійно-практичних досліджень сценічного освітлення, зосереджених переважно на технічних і композиційних функціях світла, Я. Абулафія аналізує його як самостійний чинник організації сценічного сприйняття. Виходячи з положення про театр як комплекс взаємодіючих знакових систем, дослідник наголошує, що репрезентативне навантаження в межах сценічної події може переходити від однієї системи до іншої: текстова інформація – до жесту, пластики чи предмета, а візуальний смисл – до світлової дії. У цій логіці сценічне світло розглядається як окрема сценічна знакова система, здатна репрезентувати різні смислові основи вистави. Зокрема, у межах семіотичного аналізу художнього світла автор виокремлює шість базових основ репрезентації світлового образу: наратив, персонаж, драматичну дію, атмосферу, безпосереднє чуттєве переживання світла та відкрите значення [31, с. 105]. Таким чином, світло в його концепції постає як

повноцінний носій сценічного значення. Водночас навіть за такого розширення Я. Абулафія розглядає світлову дію передусім у межах репрезентативної семіотичної функції, тобто як засіб виявлення, трансляції або заміщення певних смислових основ, тоді як питання світла як автономного формотворчого агента, здатного безпосередньо конституювати сценічний простір і подію, лишається відкритим.

У вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі до проблеми семіотики сценічного освітлення звертаються Олександра Ільницька та Віталій Ільницький. Дослідники розглядають освітлення як вагому частину просторового сценічного тексту та одну із семіотичних систем, що бере участь у створенні сенсово-змістових і художньо-образних аспектів сценічної дії [17, с. 196–198]. Спираючись, зокрема, на праці Я. Абулафії та Кетрін Грем, автори фіксують перехід від розуміння світла як допоміжного засобу видимості до його осмислення як продуктивного компонента постановки, здатного формувати атмосферні, архітектурні та тілесні елементи сценічного середовища [17, с. 199–200]. Водночас у межах цієї статті проблема світла як самостійного просторотворчого чинника й активного сценографічного агента лише окреслюється, оскільки основна увага авторів спрямована на семіотичні можливості освітлення та його зв'язок із цифровими технологіями.

На необхідність окремого розгляду світла саме в межах сценографічних досліджень звертає увагу і сама К. Грем у праці «*Scenographic Light: Towards an Understanding of Expressive Light in Performance*» [59]. Дослідниця наголошує, що «світло широко визнається складовою сценографії, однак значно рідше спеціальна увага приділяється тому, яким саме чином воно вписує значення у простір і час» [59, с. 36]. Водночас К. Грем розглядає світло як самостійний сценографічний агент, здатний брати участь у формуванні сценічного смислу нарівні з іншими елементами вистави. При цьому сценографія, за її спостереженням, виникає не як сума окремих матеріальних елементів, а як результат їх взаємодії у момент виконання, що дозволяє розглядати світло не лише як систему освітлення, а як повноцінний елемент

сценографічного формотворення. Такий підхід ще раз підтверджує поступове зміщення дослідницької уваги від технічного трактування світла до осмислення його як самостійної складової сценічної структури.

Таким чином, огляд стану дослідження сценічного світла показує, що на сьогодні накопичено значний масив праць, присвячених його технічним, композиційним, естетичним, психологічним та семіотичним аспектам. У межах цих досліджень поступово утверджується розуміння світла як важливого чинника організації сценічної дії, що впливає на глядацьке сприйняття, атмосферу вистави та побудову сценічного значення. Разом з тим, більшість наявних робіт зосереджується або на інструментальному використанні світла як художньо-технічного засобу, або на його репрезентативній функції в межах сценічної семіотики. Питання ж сценічного світла як автономної сценографічної складової, що бере участь у формуванні сценічного простору, його драматургії та внутрішньої структури театральної події, висвітлене меншою мірою і залишає простір для подальшого дослідження.

Окремої уваги потребують також принципи художньо-практичної реалізації такого підходу в сучасній сценографічній практиці, де світло дедалі частіше набуває не лише супровідної, а концептуальної функції.

РОЗДІЛ 2.

СЦЕНІЧНЕ СВІТЛО ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНА ТА ПЕРФОРМАТИВНА СКЛАДОВА СЦЕНОГРАФІЇ

2.1. Світло як концептуальна складова сценографії в сучасному театрі

У межах цього дослідження під складовою сценографії розуміється такий елемент художньої структури вистави, який бере безпосередню участь у формуванні сценічного простору, його візуальної організації, способу функціонування та драматургії просторових змін. Концептуальною сценографічною складовою, відповідно, є елемент, що закладається в основу творчого задуму, становить невід’ємну частину мистецького твору та суттєво визначає його смисловий напрям. За такого підходу сценічне світло може розглядатися як концептуальна сценографічна складова тоді, коли воно бере на себе частину просторотворчих і композиційних функцій або коли саме визначає принцип просторової, композиційної та драматургічної організації сценічного середовища. Подібне розуміння співвідноситься і з поняттям «scenographic light» [59, с. 36], запропонованим К. Грем, де світло визначається як такий елемент, що «вписує значення у простір і час як самостійний сценографічний учасник взаємодії» [59, с. 36]. У такій оптиці світло постає не як зовнішній освітлювальний додаток, а як рівноправна частина сценографічного формотворення.

Особливість сценічного світла як потенційної концептуальної складової полягає у самій природі цього матеріалу. Келлі Зезулка парадоксально визначає світло як «нематеріальний матеріал», зазначаючи, що його матеріальність набувається опосередковано – через контакт з об’єктом у просторі [88, с. 128]. На відміну від декораційних елементів, що мають сталу фізичну форму, світло є рухомим, нефіксованим і існує лише в момент своєї дії, миттєво змінюючи спосіб візуального прочитання сценічного середовища. Саме ця безпредметність, мінливість і здатність швидко перебудовувати

конфігурацію сценічного образу роблять світло одним із найбільш придатних засобів для виконання концептуальної формотворчої функції. Цю особливість підкреслює і Я. Абулафія, називаючи світло «скульптором просторового виміру» [31, с. 10].

Можливість такого переосмислення сценічного світла пов'язана з суттєвими змінами в сучасній сценографії, де матеріальні її елементи дедалі частіше перестають бути єдиними або головними носіями художнього рішення та просторової організації вистави. Мобільність сценічного середовища, умовність предметного наповнення, поява мультимедійних елементів, використання диму, проекції, напівпрозорих поверхонь та відкритих сценічних конструкцій спричинили зміщення уваги з фіксованої декораційної форми на мінливий спосіб явлення простору. За таких умов сценічний простір дедалі більше вибудовується як змінна система візуальних співвідношень, що формується у процесі сценічної дії. Саме в цій системі світло отримує можливість виконувати функцію безпосереднього конструювання сценічного простору та його візуальної логіки. На зростання автономії сценічного світла звертає увагу Я. Абулафія, зазначаючи, що його здатність викликати інтенсивний сенсорний, емоційний та концептуальний досвід «посилює автономію світла», внаслідок чого воно «стає самостійним оповідачем сценічної дії» [31, с. 68].

Подібне зміщення пов'язане і з ширшим культурним контекстом постмодерну, в якому, за спостереженням Жака Дерріди у праці «Structure, Sign, and Play» [50], структура втрачає сталий центр [50, с. 279], а значення перестає бути остаточно закріпленим. У мистецькій практиці це відповідає тій ситуації, яку У. Еко у праці «The Open Work» [51] визначає як відкритість твору до множинних способів актуалізації та прочитання. У межах сучасної вистави сценічний простір також дедалі рідше функціонує як однозначно зафіксована декораційна даність, натомість набуває рис змінного контексту, що може переозначуватися впродовж сценічної дії. За таких умов особливої ваги набувають ті сценографічні засоби, які здатні швидко змінювати режим

сприйняття простору без повної трансформації його матеріальної структури, і одним із найбільш дієвих серед них є світло. Саме цю здатність світла окреслює Лора Грьондаль, наголошуючи, що воно «робить речі видимими або невидимими; спрямовує фокус уваги та визначає характер глядацького сприйняття» [60, с. 20].

Особливо показовою концептуальна роль сценічного світла стає в тих випадках, коли воно бере на себе функції, які традиційно належали матеріальній сценографії. За допомогою світлових площин, спрямованих променів, контурного освітлення, силуету, тіні або локальних світлових акцентів може створюватися уявлення про межі приміщення, архітектурні лінії, напрям руху, глибину або ізольованість сценічного середовища навіть за мінімальної предметної наповненості. У таких випадках простір вистави вибудовується не стільки через фізичну присутність декораційних об'єктів, скільки через змінний світловий малюнок, який задає його конфігурацію та характер існування. Подібну логіку підкреслює К. Бо, зазначаючи, що рух сценічного середовища може реалізовуватися не лише через фізичне переміщення декорацій, а й через рух світла [40, с. 82], яке за такого підходу стає чинником просторово-часових змін. Це дає підстави говорити про художнє світло як про один з елементів не лише просторової, а й темпоритмічної організації вистави.

В окремих випадках сценічне світло виходить за межі функціонального просторового або темпоритмічного чинника і стає однією з основ художньої концепції вистави. Йдеться про ті сценографічні рішення, в яких саме характер світлового рішення визначає принцип існування сценічного образу, ступінь умовності, та способи взаємодії виконавців та/або глядачів.

Описані тенденції знаходять виразне втілення у низці сучасних театральних постановок, де сценічне світло стає одним із визначальних чинників побудови сценографічного образу.

У сучасному театрі Ромео Кастеллуччі є одним із режисерів, у чийй практиці світло постає як концептуальний та перформативний елемент, що не

лише організує сценічний простір, а й виконує функцію самостійної сценічної дії. У межах циклу «Tragedia Endogonidia», зокрема в епізоді «М #10» (Марсель), що є однією з одинадцяти частин, присвячених європейським містам (Парижу, Риму, Страсбургу, Лондону та ін.), сценічна дія розгортається без участі акторів. Відсутність виконавця компенсується автономною дією світла і кольору: тривалі трансформації світлових і кольорових площин, зміни їхніх масштабів і конфігурацій формують сценічний простір і функціонують як самодостатня мова режисера [22, с. 149]. Я. Абулафія, аналізуючи постановку «On the Concept of the Face, Regarding the Son of God» компанії Societas Raffaello Sanzio під режисурою Р. Кастеллуччі, зазначає, що вербальний компонент у ній майже відсутній, натомість світло отримує розширені можливості для осмислення власного художнього потенціалу – в аспектах естетики, семіотики та поетики, тілесно-чуттєвого досвіду, а також емоційних і концептуальних процесів, які воно здатне ініціювати [31, с. 148]. Дослідник підкреслює, що поєднання режисерської та візуально-художньої практики дозволяє Р. Кастеллуччі сформувати перформативну роль світла, яке функціонує як самостійний виконавець сценічної дії [31, с. 148].

Творчість Р. Вілсона розглядається як один із найбільш послідовних прикладів візуально орієнтованого театру, у якому світло, простір і ритм функціонують як рівноправні елементи сценічної композиції. Як зазначає Я. Абулафія, його підхід ґрунтується на неієрархічній взаємодії сценічних компонентів, у межах якої «світло, сценографія, музика, виконавці, рух і текст функціонують як рівноправні елементи, що взаємодіють відповідно до “оркестрації” твору» [31, с. 126]. У свою чергу Лоуренс Шаєр підкреслює, що у театрі Р. Вілсона «візуальні елементи не є ані декорацією, ані доповненням – вони становлять зміст твору» [80, с. 15].

У виставі Р. Вілсона «Einstein on the Beach» світло функціонує у тісній взаємодії з тілом виконавця, формуючи спільний сценічний простір і вибудовуючи складну систему візуальних відношень. Цей принцип розвиває і конкретизує ідеї А. Аппія про спільний простір світла і актора, у якому світло

не лише виявляє форму, але й бере участь у її творенні. Як зазначає Дін Вілкокс, у Р. Вілсона світло від початку визначає принцип організації сценічного простору, виступаючи чинником, що «скульптурує та окреслює архітектоніку простору» [87, с. 95]. У цій взаємодії світло і виконавець перебувають у своєрідному діалозі: освітлення не просто виділяє тіло, а організовує його присутність у просторі, розчленовуючи його на окремі візуальні акценти та інтегруючи у загальну композицію. Зокрема, окремі частини тіла можуть «вирізатися світлом» як автономні елементи, що водночас залишаються складовими цілісного сценічного образу [80, с. 193–194]. Артур Холмберг узагальнює цей принцип, підкреслюючи, що «Вілсон вибудовує свої постановки як нашарування: рухи, слова, світло, кольори – усі театральні коди говорять різне» [64, с. 97].

Саме такий спосіб організації візуальної композиції сцени зумовлює специфічний семіотичний режим, у межах якого візуальні елементи не утворюють стабільних значень, а функціонують як рухома система співвідношень. Поєднання освітлених і затемнених фрагментів формує «повідомлення без коду» (за Р. Бартом) [39, с. 36], у якому значення не фіксується, а виникає у процесі сприйняття. Відтак світло виступає не лише засобом побудови сценічної композиції, але й активним чинником формування смислової невизначеності та множинності інтерпретацій, що відповідає описаній Е. Фішер-Ліхте мультистабільності сприйняття [56, с. 87], у межах якої глядач постійно переключається між різними режимами сприйняття та інтерпретації [56].

У виставі «Dorian» Р. Вілсон використовує світло як інструмент, що безпосередньо втручається у простір глядацького сприйняття. Світлові прилади не приховуються, а свідомо демонструються, причому їхній рух часто спрямований у бік залу, порушуючи звичну межу між сценою і глядачем. Такий підхід відповідає загальній логіці роботи Р. Вілсона зі світлом, у межах якої світлові лінії окреслюють зони сценічного простору, фіксують переходи та формують відчуття глибини у темному середовищі [78]. У виставі «Dorian»

ця логіка доводиться до крайності: світло не лише структурує сцену, але й безпосередньо спрямовується у бік глядача. Промінь, що періодично б'є в зал і пульсує, викликає відчуття тривоги і дискомфорту, водночас формуючи асоціативний образ маяка – віддаленого орієнтира або сигналу. У такому підході світло виходить за межі функції освітлення і набуває характеру сценічної присутності, функціонуючи майже як виконавець, що впливає на простір і глядача.

В українському контексті прикладом світла як концептуальної складової сценографії може слугувати робота Дмитра Богомазова у співпраці зі сценографом Олександром Другановим. У виставі «Едіп-цар» світло використовується як окремий сценографічний і скульптурний елемент – стіна з флуоресцентних ламп, розташована позаду сцени, не лише формує візуальну структуру простору, але й бере участь у розвитку сценічної дії. Вертикальні лінії люмінесцентних труб «огороджують задник сцени, окреслюючи різким світлом контур концтабору чи суперлабораторії по клонуванню людини, а чи “саду” гомункулів із пробірок» [15]. Світлові імпульси сигналізують сюжетні повороти, підсилюють динаміку та змінюють характер сценічного середовища. Показово, що в рецензії акторські постаті описуються як «однакові листки паперу, на яких пише текст кольорове світло» [15]. У такому підході світло діє не як допоміжний засіб освітлення, а як активна складова сценографії, що формує ритм, просторові співвідношення та спосіб глядацького сприйняття вистави.

Ще одним прикладом в українському контексті може слугувати вистава «Безталанна» Івана Уривського (сценографія Тетяни Овсійчук), де світло виступає як визначальний чинник формування сценічного простору та образної системи вистави. Простір першої дії постає як пустка, заросла умовним «очеретом» – вертикальними елементами, крізь які прорізаються промені прожекторів, що «хімерно прошивають» цей масив [27]. Світло пронизує простір, вибірково проявляючи і ховаючи постаті героїв, ніби вони виринають із темряви і знову в ній розчиняються. Над сценою проходять

електродроти, які у моменти напруги іскрять, підсилюючи відчуття нестабільності та внутрішнього розламу середовища. Світло не лише окреслює середовище, але й формує його видимість, пронизуючи простір і виявляючи присутність виконавців у ньому. Важливим елементом є образ штучного «сонця» – кола світла, що виникає як просвіт у темній тканині, натягнутій у глибині сцени, і існує як самостійний світловий об'єкт, визначаючи емоційний і просторовий центр композиції.

У низці сцен воно безпосередньо включається у взаємодію виконавців: персонажі користуються ручними ліхтарями, спрямовуючи промені один на одного, тим самим формуючи фокус уваги та змінюючи конфігурацію простору. У цьому випадку світло стає частиною сценічної дії та інструментом взаємодії між персонажами. Як зазначають рецензенти, у виставі «світло – це окрема жива істота» [18], сама сценічна «картинка» вибудовується як простір вираження емоцій і діалогу з глядачем, у якому ключову роль відіграє світлове рішення, формуючи монохромне середовище «з вивіреними, час від часу сліпучими акцентами на кожну дієву чи гіпотетичну домінанту упродовж вистави» [27]. Таким чином світло несе одне з основних сценографічних навантажень, визначає ритм і структуру вистави, виражає її образну систему та взаємодіє з глядачем, керуючи його увагою.

У сучасних перформативних практиках, зокрема у сайт-специфік виставах, на нетеатральних майданчиках, а також у залах типу «блек бокс», світло часто виконує роль сценографічного рішення, беручи на себе функції організації сценічного простору. У цьому аспекті показовою є вистава «Brel» Анни Терези Де Кеерсмакер і Солаля Маріотта, світлове рішення якої інтегрує природний простір кар'єру Carrière de Boulbon у сценічну композицію. Кам'яна стіна кар'єру використовується як основна поверхня для відеопроєкцій, живого відео та тіней виконавців, тоді як світловий дизайн активно взаємодіє з навколишнім середовищем, надаючи йому ознак сценографії. Подібну специфіку взаємодії світла з ландшафтом відзначає французький театральний критик Тібо Елі у рецензії на прем'єру вистави,

підкреслюючи, що природні особливості локації інтегровані у саму структуру постановки, де кам'яна стіна функціонує як «полотно для відеопроєкцій, живого знімання та тло для витягнутих тіней танцівників», а світловий дизайн безпосередньо «акцентує контури простору» [52]. Світло здатне надавати архітектурним і побутовим об'єктам функцію сценічних елементів без їх фізичної перебудови. Таким чином світло у виставі виконує подвійну функцію: з одного боку, формуючи структуру сценічної дії через освітлення та означення зони присутності виконавців, а з іншого – включаючи природну архітектуру простору у сценічну композицію. У такому підході світло постає як концептуальна складова сценографії: воно змінює режим видимості та сприйняття середовища, в яке вбудована вистава, залучаючи його як партнера і таким чином виконуючи основну сценографічну функцію.

Подібна логіка особливо виразно проявляється у практиках роботи з нетеатральними просторами, де світло бере на себе функцію надання середовищу сценічного статусу. Якщо у традиційній театральній архітектурі межа сцени, глядацької зали та технічної інфраструктури задана конструктивно, то у нетеатральному просторі така межа має бути створена заново засобами сценографії. У цьому випадку сценічне світло може слугувати інструментом просторової трансформації без фізичної перебудови середовища: воно виокремлює зони дії, формує візуальні акценти, активує архітектурні або побутові елементи й переводить їх у площину сценічної реальності. Таким чином світло не лише освітлює вже наявний простір, а змінює спосіб його прочитання, надаючи йому ознак театральності.

У цьому контексті можна виокремити два основні режими театралізації простору за допомогою світла. Перший пов'язаний із введенням у нетеатральне середовище впізнаваної театральної світлової мови: спрямованих променів, локальних акцентів, контрового або бокового освітлення, чітко окреслених світлових зон. Поява таких характеристик у просторі, який не має традиційних ознак сцени, змінює його статус: освітлений фрагмент починає сприйматися як місце сценічної дії, а присутність виконавця

у цьому полі світла – як театральна подія. У такому випадку світло фактично створює сцену всередині простору, який первісно не був призначений для театального використання.

Другий режим пов'язаний не з перенесенням театальної світлової системи у нове середовище, а з переозначенням самого світла простору. Йдеться про ситуації, коли вже наявні джерела освітлення або звичні умови видимості використовуються незвично: змінюється напрямок світла, акцентуються поверхні стін, підлоги чи архітектурні деталі, вводяться нижнє або бокове підсвічування, створюються непритаманні простору тіні чи світлові межі. У цьому випадку театральний ефект виникає не через очевидні ознаки сценічної техніки, а через зміну звичного режиму сприйняття середовища. Простір залишається впізнаваним, але починає функціонувати інакше – як сценічна структура, у якій архітектурні та побутові елементи набувають нових смислових властивостей.

Перший режим можна простежити у перформативній опері «Чорнобильдорф» лабораторії сучасної опери Opera Aperta, представлений у просторі Мистецького арсеналу в Києві. У цій постановці світло організовує виставкове приміщення за принципами театальної або оперної сцени. Показово, що дослідники визначають серед ключових сценічних експериментів вистави саме «принцип розширення сценічного простору та драматургію світла» [58, с. 71]. Світлове рішення у цьому випадку не лише супроводжує дію, а структурує простір її сприйняття: точкові прожектори виділяють виконавців і ключові об'єкти, контрове світло формує загальний ігровий об'єм, а бокові простріли підкреслюють пластику руху. Завдяки цьому простір Мистецького арсеналу не просто використовується як локація, а набуває функції сценічного середовища, організованого через світлову партитуру.

Інший режим можна побачити у виставі «Гамлет» режисера Ростислава Держипільського, поставлений у технічному підвальному просторі Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана

Франка. В інтерв'ю Р. Держипільський прямо зазначає, що саме простір став початковим імпульсом постановки: «Найперше продиктував нам постановку простір», а підвал театру був сприйнятий як «надзвичайний простір» [13]. У цьому випадку світло не маскує технічний характер середовища, а навпаки – актуалізує його матеріальність: стіни, фактури, глибину і підземний характер простору. Завдяки спрямованому нижньому та боковому освітленню ці елементи набувають виразної пластичності й починають сприйматися як частина сценографічного образу. У результаті реальна архітектура технічного приміщення не зникає, але змінює свій статус: вона стає не тлом, а активним середовищем дії.

У такому ракурсі світло може розглядатися не лише як елемент візуальної організації, але і як чинник формування театральності простору. Якщо, за П. Бруком, театральна подія пов'язана з процесом «виявлення невидимого» [46, с. 13], то саме світло стає одним із ключових засобів такого виявлення, визначаючи межі присутності, режими видимого і невидимого та характер глядацького сприйняття. За таких умов театральність постає не як властивість конкретного архітектурного середовища, а як результат певного способу організації простору, у якому світло може виконувати визначальну роль. Воно формує межу між повсякденним і сценічним, перетворює архітектурні або побутові елементи на сценографічні об'єкти та змінює режим глядацького сприйняття. Водночас ця межа може не лише створюватися, але й порушуватися: світло здатне одночасно театралізувати простір і залишати видимою його реальну, нетрансформовану природу. Саме в цьому полягає його особлива сценографічна дія – не обов'язково перебудовувати середовище фізично, а змінювати спосіб його присутності у театральній події.

Описані приклади свідчать про те, що у сучасному театрі сценічне світло перестає функціонувати виключно як засіб візуального оформлення або просторової організації. Воно набуває здатності безпосередньо впливати на сценічну дію і змінювати режими сприйняття сценічного середовища. У такому підході світло виконує драматургічні та семіотичні функції,

«втручається» у перебіг вистави, як пише П. Паві [24, с. 285]. Така дія світла пов'язана з його здатністю трансформувати знакову якість сценічних елементів у процесі їх сприйняття. Як зазначає Е. Фішер-Ліхте, ізоляція окремих елементів за допомогою світла змінює їхню знакову природу, актуалізує потенційні символічні значення та фактично зливає світло з ізольованим об'єктом, утворюючи нову знакову єдність, здатну продукувати смисли, які не були попередньо задані [54, с. 112]. За таких умов світло перестає бути лише засобом репрезентації і постає як учасник процесу створення смислів, що реалізується у взаємодії з іншими елементами сценічної дії. Сам факт його присутності змінює конфігурацію сприйняття і перебіг сценічної події, що дає підстави розглядати сценічне світло як перформативний чинник.

2.2. Перформативна природа сценічного світла

Передусім необхідно уточнити розуміння перформативності, оскільки її не варто ототожнювати із загальною театралізацією простору. Доротея фон Гантельманн звертає увагу на те, що поняття «перформативного» часто помилково зводиться до зовнішньої подібності до перформансу або до наявності ознак театральності [85, с. 17]. У межах цього дослідження перформативність світла розуміється не як стилістична ознака чи ефект театралізованості, а як здатність світла діяти в межах сценічної події: змінювати конфігурацію простору, впливати на перебіг дії та вступати у взаємодію з іншими компонентами вистави.

Перформативна природа сценічного світла виявляється у його здатності функціонувати як самостійний учасник сценічної дії. У цьому сенсі Р. Вілсон розглядає світло як активну сценічну присутність, що діє на рівні з іншими елементами вистави, підкреслюючи, що воно може «стати актором», створюючи простір, образ і форму [87, с. 93]. Водночас ця «дієвість» світла не є автономною у буквальному сенсі, а виникає як результат його композиційної та часової організації у межах вистави. Важливою ознакою такого

функціонування є його фізична присутність: світло не може бути усунене з поля сприйняття, оскільки саме воно визначає умови видимості сценічного простору і таким чином неминуче включається у процес глядацького досвіду. Як зазначає Е. Фішер-Ліхте, у поєднанні зі звуковими елементами світло може створювати враження події навіть за відсутності виконавця [54, с. 113], фактично перебираючи на себе функцію дії. У такому підході воно набуває автономності як сценічний чинник, діє за власною логікою у межах заданої партитури, виступаючи як учасник сценічної події: вступає у взаємодію з іншими компонентами, коментує сценічну дію та здатне її підсилювати або суперечити їй.

У сучасній теорії театру спостерігається тенденція до переосмислення театральної події як системи взаємодії різнорідних елементів, що виходить за межі антропоцентричної моделі. Під впливом акторно-мережевої теорії Бруно Латура [66] театр дедалі частіше розглядається як мережа, у якій поряд із виконавцями діють і нелюдські елементи – об'єкти, технічні засоби, медіа, просторові структури. У такому підході між ними встановлюються відносини «симетричної агентності», де кожен компонент здатен впливати на перебіг події та формування смислу [53], а нелюдські елементи розглядаються як такі, що «мають здатність до дії в межах мережі» [37]. Це передбачає зміщення акценту з окремого суб'єкта на процес взаємодії, у якому дія розподіляється між усіма елементами сценічної ситуації. У цьому контексті сценічне світло може бути розглянуте як актант – елемент, що не лише забезпечує видимість або організує простір, але й бере участь у формуванні сценічної події, взаємодіючи з виконавцями, об'єктами, технічними системами та глядацьким сприйняттям.

Для такого розуміння важливо, що у Б. Латура дія не зводиться до людської інтенції: речі можуть «уповноважувати, дозволяти, уможливлувати, заохочувати, підказувати, впливати, блокувати, робити можливим, забороняти» [66, с. 72]. Це дозволяє говорити про світло не як про автономний суб'єкт у буквальному сенсі, а як про елемент сценічної мережі, що змінює

умови дії та сприйняття. Світло може спрямовувати увагу, відкривати або закривати зони видимості, змінювати ритм, масштаб і характер присутності тіла у просторі. Водночас такий статус світла не є автоматичним: він виникає тоді, коли світлова партитура не лише обслуговує видимість, а реально впливає на перебіг сценічної події.

Важливо також, що у Б. Латура актор не мислиться як єдине джерело дії; радше він є точкою, у якій сходяться різні сили, матеріали та впливи [66, с. 46]. У цьому сенсі сценічна дія може розглядатися як результат не лише роботи виконавця, а взаємодії тіла, простору, світла, звуку, технічних засобів і глядацького сприйняття. Світло в такій системі не замінює актора і не стає «живим» у буквальному значенні, але здатне змінювати умови його дії: підкреслювати рух, ізолювати частину тіла, включати виконавця у просторову структуру або, навпаки, відокремлювати його від неї. Саме тому перформативність світла полягає не в його самотійності як суб'єкта, а в його здатності діяти всередині мережі сценічних взаємодій.

Ця дія світла, однак, завжди має технічну та композиційну основу. Світлом керує художник зі світла або задана світлова програма, що реалізується через пульт-консоль, проте з позиції глядача сам механізм керування здебільшого залишається непомітним. Саме тому світло може сприйматися як самотійний сценічний агент, хоча його дія є результатом попередньо вибудованої партитури. Особливого значення це набуває тоді, коли світловий прилад або інсталяція передбачає рух: зміна напрямку, інтенсивності, кольору, фокусу чи траєкторії променя розгортається у часі і починає працювати подібно до пластичної складової вистави, привертаючи увагу глядача до самого процесу зміни. Якщо ж актор вступає у взаємодію зі світловим ефектом, світло починає функціонувати не лише як умова видимості, а як партнер сценічної дії, здатний продукувати значення подібно до взаємодії актора з іншим актором, реквізитом або елементом сценографії.

Отже, сценічне світло може бути розглянуте одночасно у кількох взаємопов'язаних вимірах. По-перше, воно функціонує як концептуальна

складова сценографії, коли визначає принцип просторової, композиційної та смислової організації вистави. По-друге, світло має перформативний характер, оскільки діє у часі, змінює конфігурацію сценічної події та вступає у взаємодію з виконавцем, об'єктами, простором і глядачем. По-третє, воно виступає носієм і генератором значень: ізолюючи, підсвічуючи, змінюючи інтенсивність, колір, напрям або режим видимості, світло здатне не лише виявляти вже наявні смисли, але й змінювати їх чи створювати нові у взаємодії з іншими елементами сценічної мережі.

У цьому контексті важливим є також здатність світла наділяти простір якістю театральності. Через зміну режимів видимого і невидимого, фокусування уваги, виокремлення зон дії або, навпаки, демонстративне порушення театральної ілюзії, світло може перетворювати нейтральне або нетеатральне середовище на простір сценічної події. Водночас воно здатне працювати і в протилежному напрямі – виводити глядача з умовного світу вистави, змінюючи режим сприйняття між “театральним” і “нетеатральним”. Саме ця здатність світла формувати, порушувати і переозначувати сценічну ситуацію дозволяє розглядати його не лише як засіб оформлення, а як активний чинник творення театального досвіду.

Таким чином, подальший аналіз сценічного світла має враховувати не тільки його технічні, композиційні чи естетичні параметри, але й його участь у системі сценічних взаємодій. У практичному вимірі це означає необхідність досліджувати, яким чином світло організовує простір, формує ритм дії, змінює статус об'єктів і тіл, вступає у взаємодію з виконавцем та глядачем, а також продукує або трансформує смисли у процесі вистави. Саме така оптика дозволяє перейти від опису світлового рішення як елемента оформлення до аналізу світла як активного чинника формування сценічного простору, смислової структури та драматургії театральної події.

РОЗДІЛ 3.
ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ СВІТЛА ЯК ПРОВІДНОГО ЧИННИКА
ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ
У ВИСТАВІ «МАКБЕТ» (НАЦІОНАЛЬНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ
ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА, 2025)

3.1. Теоретичне підґрунтя сценографічної концепції та образна система п'єси

У межах сучасної сценографічної практики процес створення сценічного простору починається задовго до технічної реалізації – на етапі пошуку образної та концептуальної основи майбутньої вистави. Сценографічне рішення формується у взаємодії з режисерським задумом, драматургічним матеріалом, костюмами, просторовими умовами сцени та загальною логікою постановки. У роботі над виставою «Макбет» ця взаємодія визначалася співпрацею з режисером І. Уривським і художницею костюмів Т. Овсійчук, а також конкретними параметрами великої сцени Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. На цьому етапі робота сценографа передбачає створення ескізів та визначення зовнішнього вигляду сценічного середовища. Ключовим є розробка принципу існування цього середовища: способу організації простору, характеру взаємодії з виконавцями, ролі матеріальних і нематеріальних елементів, зокрема світла. Саме тому сценографічна концепція часто стає однією з основ художньої структури вистави, визначаючи як її візуальний образ, так і спосіб розгортання сценічної дії.

Практична робота над виставою за п'єсою «Макбет» В. Шекспіра дає можливість простежити, як теоретично окреслені у попередніх розділах функції світла реалізуються у конкретному сценографічному рішенні. У цій постановці світло розглядається не як зовнішній технічний шар, а як матеріал сценографічного мислення, що формує простір, створює сценічні образи як дієві елементи, що вступають у взаємодію з акторами, організовує увагу

глядача і бере участь у продукуванні смислів. Тому аналіз практичного етапу передбачає, поряд з розглядом готового візуального результату, огляд самого процесу формування сценографічної концепції, у межах якого світло поступово набуває статусу концептуального, перформативного та смислотворчого чинника вистави.

У сценічній історії «Макбета» одним із ключових питань залишається спосіб візуального та просторового втілення сил, що визначають траєкторію дії. На відміну від багатьох шекспірівських трагедій, де конфлікт переважно розгортається через зіткнення персонажів, у «Макбеті» важливу роль відіграє присутність надлюдського, пророчого, фатального начала. Саме тому сценографічне рішення цієї п'єси не може обмежуватися створенням історичного, побутового або умовного середовища. Перед сценографом постає завдання: знайти форму для тих сил, які перебувають між зовнішньою дією і внутрішнім станом героя.

Особливо принциповим у такій оптиці є образ трьох відьом. Вони не лише відкривають п'єсу і задають її атмосферу, але й запускають механізм дії. Як зазначає Вілл Тош, головна функція відьом у «Макбеті» полягає у проголошенні «двозначних пророцтв, які спонукають честолюбного Макбета до дії» [84]. Саме тому їхня сценічна присутність не зводиться до ролі окремих персонажів: відьми постають як знак фатального начала, що втручається у людську дію, змінює її напрям і поступово підпорядковує собі сприйняття подій. Для сценографа це означає необхідність вирішити як зовнішній вигляд цих фігур, так і сам принцип їхньої сценічної присутності: чи існують вони як персонажі, як атмосфера, як просторовий тиск, як голос, як світловий або матеріальний знак.

З цієї точки зору огляд сценічних інтерпретацій «Макбета» має особливе значення, оскільки дозволяє простежити, якими засобами різні постановки вирішували проблему втілення відьом і пов'язаного з ними фатального начала. У різні періоди це могло реалізовуватися через костюм, грим, хореографію, маски, хор, звук, відео, пластичну організацію простору чи світло. Для

подальшого аналізу важливо не стільки відтворити повну історію постановок «Макбета», скільки виявити основні типи сценографічного мислення, у межах яких образ відьом ставав ключем до просторової та концептуальної організації вистави.

У цьому контексті показовим є сценографічне рішення вистави «Макбет» Леся Курбаса в Мистецькому об'єднанні «Березіль» 1924 року. У розумінні Л. Курбаса простір вистави мав не оформлювальну, а конструктивну функцію: він задавав умови сценічної дії, організовував рух і взаємодію виконавців. Сценографія «Макбета» була гранично умовною: чорна порожня сцена, зелений щит із написом «Провалля», поміст, кілька мотузок і рухомі станки фактично становили всю декораційну систему [8, с. 186]. Зміна місця дії відбувалася відкрито, на очах у глядача: щити з написами та станки піднімалися або опускалися з колосників, позначаючи нову сценічну ситуацію.

Особливо важливо відзначити, що у цій постановці світло виконувало не допоміжну, а образотворчу і просторотворчу функцію. Сцена з відьмами вирішувалася через примарне синє світло, бокове, нижнє і заднє освітлення [29, с. 186], завдяки якому тіні відьом збільшувалися і падали на бокові ложі бельєтажу [29, с. 188]. При цьому Макбет і Банко розмовляли не з самими відьмами, яких їм не було видно, а з їхніми тінями [29, с. 188]. Такий прийом принципово змінював статус персонажів: відьми існували як певна світло-тіньова сутність, що ніби виходила за межі людського тіла і поширювалася на простір залу. Подібний прийом використано і в образі привида Банко: «Власне, ніякого привида не було, згори, на колосниках повільно їхала фігурка з прожектором, що кидав на сцену промінь світла» [29, с. 191]. У такий спосіб надприродне у Л. Курбаса набувало форми не матеріального персонажа, а світлового ефекту, який організовував сприйняття і змінював статус сценічної дії. Схожа логіка персоніфікації світла простежується і в сцені бенкету з появою привида Банко. Василь Василько зазначає, що «усі привиди, що з'являлися перед Макбетом, були “зроблені” рухом на авансцені снопа світла з колосників», крізь який глядачі виразно бачили обличчя Макбета [8, с. 30].

Отже, привид Банко у цій постановці виникав як світлова дія: він переслідував героя, акцентував його стан і перетворював промінь на активний елемент сценічної події.

Цей приклад є свідченням того, що в українській сценічній традиції «Макбет» уже осмислювався через умовну сценографічну систему, де світло, тінь, напис, рухома конструкція і порожня сцена брали на себе функції створення місця дії та втілення надприродного. Для подальшого аналізу це принципово, оскільки образ відьом може бути вирішений не лише через акторське тіло, костюм чи грим, а через світлово-просторову систему, здатну діяти як окремий сценографічний чинник.

Інший напрям сценографічного осмислення «Макбета» пов'язаний із використанням матеріальності як носія смислу. У постановці Еймунтаса Някрошюса сценічний світ трагедії вибудовується через систему сильних матеріальних образів – дерева, каміння, води, диму, металу та дзеркал [16, с. 73–74]. У цьому випадку простір п'єси формується не через реалістичне відтворення місць дії, а через матеріали й об'єкти, що концентрують у собі відчуття фатальності, провини, тиску надприродного та внутрішнього розпаду. Каміння, дерево або дзеркало функціонують не як побутові предмети, а радше як сценічні знаки, що надають трагедії фізичної ваги й переводять психологічні та метафізичні теми у відчутну матеріальну форму.

Інший тип сценографічного вирішення надприродного демонструє постановка *Macbeth* Гелени Каут-Говсон, створена у співрежисурі з Кетрін Гантер, сценографкою якої була П. Говард. Як описує Елізабет Шафер, сценічний простір складався з крутого похилого рейкового помосту, крізь який проходили дим і світло, створюючи відчуття «близькості духовного світу крізь крихку земну кору» [77, с. 159]. У сцені котла ця конструкція розкривалася, а видіння викликалися за допомогою круглого дзеркала, підвішеного над сценою [77, с. 159]. У цьому прикладі надприродне також не зводиться лише до образу відьом як персонажів, а виникає через просторову конструкцію, світло, дим і механізм сценічного явлення.

У сценічній традиції «Макбета» відьми нерідко постають саме як особливий видовищний і театральнотехнічний вузол вистави. Дослідники звертають увагу, що три відьми, які відкривають п'єсу, є її «primary figures of theatrical spectacle», а їхні тіла й дії формуються через «магію театру» [43, с. 90]. Тому проблема їхнього втілення не зводиться до костюма, гриму або акторської манери. Вона стосується самого способу сценічної присутності: появи і зникнення, тілесності й нетілесності, зв'язку з простором, звуком, світлом та іншими засобами театральної ілюзії.

Така «магія» у «Макбеті» має подвійний характер. З одного боку, вона створює враження вторгнення надприродної сили у світ дії; з іншого – залишається відкрито театальною, тобто побудованою на сценічному трюку, ефекті, видимості й технічній організації. У цьому сенсі відьми можуть розглядатися як образи, що поєднують ознаки персонажа, знака і сценографічного ефекту. Їхня сила полягає не у прямій вказівці до дії для Макбета-персонажа, а в тому, що вони створюють ситуацію, у якій пророцтво, образ і сценічна ілюзія починають впливати на його сприйняття реальності та подальшу дію.

У сценографічному осмисленні В. Шекспіра важливою є традиція пошуку центрального образу, здатного охопити п'єсу як цілісну структуру. Як зазначають Джейн Коллінз і Ендрю Нісбет, під впливом нової критики та символістських інтерпретацій Шекспіра режисери й сценографи дедалі частіше зверталися до пошуку головної метафори чи образу, який міг би бути втілений на сцені як концентроване вираження всієї п'єси [82, с. 159]. Сценографічним наслідком такого підходу стала ідея єдиного простору, що зберігається від початку до кінця вистави і підтримує відчуття цілісності драматичної структури [82, с. 159].

Для розробки проекту сценографії «Макбета» такий погляд дає підстави вирішувати виставу через цілісну сценографічну систему, що зберігається впродовж дії і не потребує зміни декорацій відповідно до кожної нової ситуації. Йдеться про сценічний простір, у якому сталість основного образу

дозволяє виявити внутрішню єдність трагедії. У такому підході зміни відбуваються через трансформацію станів самого простору: світла, ритму, положення об'єктів, взаємодії акторів із сценографічною системою та способу її сприйняття глядачем. Саме тому в практичному аналізі важливим стає принцип існування єдиного сценографічного механізму, здатного змінювати смислові режими без зміни основної просторової структури.

Подібна логіка співвідноситься і з українським театрознавчим осмисленням ролі сценографії в сучасній виставі. Л. Бевзюк-Волошина зазначає, що в сучасному театрі візуальний аспект набуває дедалі більшої ваги, а те, що не вміщується у текст п'єси, дедалі частіше передається через елементи сценографії – через головний образ або атмосферу, які можуть набувати значення символу вистави [1, с. 71]. Для практичного втілення «Макбета» це важливо, оскільки сценографічне рішення вибудовується за принципом головного образу, що, навіть у трансформаціях і перемінах, утримує цілісність сценічного світу.

У сучасних шекспірознавчих дослідженнях сценографія також розглядається не як фіксоване оформлення сцени, а як спосіб формування просторового досвіду вистави. Джулія Лаптон, аналізуючи шекспірівські сценічні простори, підкреслює, що сценографія пов'язана з колективно створеним мультимедійним сенсорним середовищем театральної події, а не лише з декорацією, підготовленою до початку вистави [68, с. 151]. Актуальною є її думка про пластичність і неповноту сценографічного простору, який формується не тільки фіксованими архітектурними елементами, а й рухом виконавців, увагою глядача та «моделювальними можливостями світла» [68, с. 152]. У цьому ж ракурсі Дж. Лаптон звертається до акторно-мережевої теорії Б. Латура, у якій об'єкти осмислюються як актанти – сили, здатні діяти всередині мережі взаємодій [68, с. 153]. Це дає підстави стверджувати що в сучасному контексті дієвим може бути сценографічний метод, за якого елементи вистави набувають значення через

взаємодію з акторами, простором, технічними елементами та глядацьким сприйняттям.

Для подальшого аналізу важливим є не лише драматургічний вплив відьом на Макбета, а й їхній нестабільний сценічний статус. Вони існують у п'єсі як істоти, що одночасно присутні й вислизають із визначення: мають людські ознаки, але не належать повністю людському порядку; з'являються як персонажі, але діють радше як сила, що змінює спосіб сприйняття подій. Саме тому їхнє сценічне вирішення може виходити за межі акторського образу і набувати форми світла, об'єкта, просторової дії або технічної системи.

Нестабільний статус відьом у п'єсі відкриває можливість їхнього сценографічного тлумачення як дієвих сил, що перебувають на межі між тілесним образом, знаком і дією. Уже в першій зустрічі з ними Банко підкреслює їхню проміжну природу: вони ніби належать земному світові, але водночас не вписуються у звичну категорію людського персонажа. Така невизначеність дозволяє розглядати відьом як образ, що може бути представлений через різні сценічні носії: голос, простір, світло, технічну дію або сценографічний об'єкт.

Саме ця проміжна природа образу відьом стала підставою для пошуку сценографічного рішення, у якому образ не був би закріплений за окремим виконавцем чи його видимою тілесною присутністю. Завдання полягало у створенні синтетичної сценографічної конфігурації, де голос, світло, технічна дія, рух крана і світлова площа функціонували б як взаємопов'язані носії одного змінного сценічного образу. У цій конфігурації світло стало провідним виражальним елементом: воно змінює простір, виявляє або приховує об'єкт, створює відчуття появи й зникнення, реагує на дію і зберігає мінливість, необхідну для сценічного образу відьом.

У результаті образ відьом був перенесений у світлово-механічну систему: три операторські крани зі світловими панелями стали водночас джерелами освітлення й активними сценографічними елементами. Їхня рухома конструкція дозволила поєднати світло, простір і дію в єдину систему

взаємодії. Панелі можуть функціонувати як технічні об'єкти, джерела світла, просторові маркери, екрани або дієві елементи сценічної ситуації, що вступають у взаємодію з акторами. Завдяки цій змінності образ відьом не закріплюється за одним постійним способом втілення: він активується у певних сценах через світло, рух, голос і взаємодію з виконавцями, а в інших епізодах залишається потенційно закладеним у самій конструкції. Важливо, що такий спосіб вирішення дозволяє наділити крани й панелі стійким образним слідом. Навіть у ті моменти, коли вони виконують просторову чи освітлювальну функцію, попереднє співвіднесення з образом відьом змінює їхнє сприйняття. Вони вже не повертаються до повністю нейтрального технічного статусу: глядач пам'ятає їхню здатність “оживати”, відповідати світлом, втручатися в дію і набувати загрозливого значення.

У сучасній сценічній практиці сценографічне рішення дедалі частіше має враховувати не лише умови конкретної сцени, а й потенційну відкритість вистави до інших майданчиків. Постановка може існувати в репертуарі театру, виїжджати на фестивалі, адаптуватися до просторів з іншими технічними параметрами або до сцен, які не мають ідентичної інфраструктури. Така логіка відповідає сучасним виробничим підходам до вистав: під час планування постановки для гастрольних та фестивальних поїздок необхідно враховувати транспортування, технічні параметри приймаючих майданчиків і можливість узгодження сценографічного рішення з різними просторовими умовами [83]. Ця обставина не є лише організаційним питанням, а впливає на сам спосіб сценографічного мислення: рішення має бути достатньо автономним, адаптивним і здатним зберігати образну структуру вистави поза межами одного стаціонарного майданчика.

У процесі створення сценографії до вистави «Макбет» ця передумова стала одним із важливих чинників пошуку. Необхідно було знайти рішення, яке могло б бути достатньо автономним, не перевантажувати сценічний майданчик матеріальними декораціями і водночас не втрачати концептуальної сили у разі перенесення вистави в інший простір. Саме тому ключовим стало

рішення перенести значну частину просторотворчих і образних функцій у світло, вбудоване в саму сценографічну конструкцію. За такого підходу сцена залишалася відкритою для акторської дії, а світлові об'єкти брали на себе функції організації простору, створення образів і формування смислових акцентів.

3.2. Проєкт сценографії вистави «Макбет»: просторова структура та образне рішення

А. Аронсон звертає увагу на нестабільність сценографічного об'єкта, зазначаючи, що театральне середовище змінюється щомиті через рух акторів, зміни світла, фізичні трансформації самої сценографії та присутність живої аудиторії в реальному просторі [34, с. 98]. Для проєкту сценографії «Макбета» ця думка є принциповою: його структура не зводиться до сталої декораційної форми, а розгортається через послідовність світлових, просторових і перформативних змін. А. Аронсон підкреслює, що театр є одночасно просторовим і часовим мистецтвом: він відбувається у тривимірному просторі та розгортається в часі [34, с. 98]. Саме тому сценографічне рішення не може бути повністю описане як статична композиція; воно потребує розгляду через зміну станів, світлових режимів, руху й взаємодії з глядачем.

Проєкт сценографії вистави «Макбет» побудований як цілісне чорне сценічне середовище, у якому основне просторове й образне навантаження беруть на себе світло, рухомі конструкції та окремі матеріальні елементи. Простір сцени вирішено як чорний кабінет: сценічні площини повністю завішані чорним оксамитом, що окреслює замкнену темну оболонку дії. Від ар'єру до авансцени підлога перекрита чорним пластиком із легким відблиском, завдяки чому світло отримує додаткову поверхню для відбиття і підсилення глибини простору. У задній частині сцени справа і зліва розміщено по три прилади нижнього контрового світла; зліва відкрито встановлено димову і вітрову машини. Окремо використовуються дві переносні садові повітродувки для листя, які працюють як джерело керованого вітру і можуть

переміщуватися акторами в сценічному просторі. Для створення ефекту робочого або чергового освітлення додаткові світильники встановлено на підлозі за порталами та в ложах. Ліворуч на авансцені розташована окрема піщана зона з локальною LED-підсвіткою; її розмір дозволяє акторові лягати або взаємодіяти з піском як із матеріальною ділянкою простору.

Центральним елементом сценографічної системи є три операторські крани різного розміру з рухомими світловими панелями. У центрі розташовано найбільший кран зі стрілою 7 метрів, ліворуч – менший кран зі стрілою близько 3 метри, праворуч – кран середнього розміру зі стрілою 4 метри. Таке співвідношення розмірів обране відповідно до параметрів сцени і дає змогу кранам охоплювати різні зони сценічного простору. Конструкції встановлені на колесах і можуть переміщуватися, а стріли працюють на шарнірах, без телескопічного висування. На кінцях стріл закріплено рухомі гіроскопічні голови зі світловими LED-панелями розміром 120 x 120 см. Панелі зібрані зі щільно розташованої повноколірної RGBW LED-стрічки, що комутується і керується освітлювачами через підключення DMX512. Поверхня панелей закрита матовим пластиком із frost-фільтром, тому світло сприймається не як набір окремих джерел, а як рівномірна світлова площа. Керування гіроскопічними головами здійснюється з пультів, розташованих на кожному крані з боку короткого плеча стріли, що дозволяє акторам на сцені безпосередньо впливати на положення світлових площин. До структури сценографії також входить п'ятиметрова чорна надувна фігура, побудована за принципом повітряних рекламних фігур, що рухаються завдяки потокам повітря від вентиляторів у нижній частині. У виставі цей об'єкт використовується як сценографічний образ Бірнамського лісу і функціонує не як реалістичне зображення дерева чи лісу, а як рухома, нестабільна, майже жива маса.

Костюми до вистави створила Т. Овсійчук; за спільним рішенням вони витримані переважно в чорному кольорі. Чорна колористика костюмів має значення не тільки для загальної візуальної єдності, а й для роботи світла з

тілом актора. У темному середовищі тіло не завжди сприймається як повністю освітлена пластична форма; воно може виникати фрагментарно – через контур, силует, відблиск, освітлену площину обличчя чи рук. Завдяки цьому акторська фігура входить у спільну систему з чорним простором і світловими панелями. Такий принцип особливо важливий для сцен, де актори взаємодіють із панелями або рухаються у контровому світлі, оскільки саме світло формує межу між тілом, простором і об'єктом.

У сценографічному рішенні вистави «Макбет» важливою була відмова від розгорнутої предметної декорації. Сценічний простір вибудовується як майже порожній. Водночас така порожнеча не означає відсутності сценографії. П. Паві зазначає, що навіть порожня сцена неминуче виглядає підготовленою та «естетично оголеною», а відсутність предметів сама набуває знакового значення [24, с. 99]. У цьому сенсі рівномірний монохромний чорний простір вистави функціонує не як нейтральне тло, а як середовище, у якому будь-який об'єкт, промінь світла, рух крана або поява актора одразу набувають підвищеної видимості.

У контексті чорного простору «Макбета» продуктивною є думка А. Аронсона про сцену як простір погляду, що може функціонувати подібно до безодні – як світ без дна, невідомий і потенційно загрозливий [34, с. 101]. А. Аронсон, описуючи зміну сценографічного мислення ХХ століття, зазначає, що сцена дедалі частіше стає позначником самої себе: вона постає як аморфний простір, що містить безліч потенційних просторів, рідко конкретизуючи один із них у деталях [34, с. 109]. Саме така логіка важлива для «Макбета», де чорний сценічний кабінет не відтворює окремі локації п'єси, а стає полем співвідношень, зіставлень і змінних світлових станів. У виставі цей ефект створюється через поєднання чорного кабінету, сценічного туману та контрового світла, внаслідок чого площа задника не прочитується як чітка межа сценічного простору. Сценічний простір у постановці функціонує як місце, здатне вміщувати різні, не зведені одне до одного смислові режими: простір пророцтва, бенкету, могили, пляжу, відкритої театралізованої дії або

відкритого технічного майданчика. У цьому сенсі можна звернутися до Мішеля Фуко, який описує театр як простір, що в одному реальному місці послідовно поєднує кілька несумісних між собою просторів [57, с. 77]. У «Макбеті» така множинність виникає не через зміну декорацій, а через трансформацію світла, рух світлових панелей і акцентування окремих матеріальних зон.

Такий підхід співвідноситься із ширшими тенденціями сучасного українського драматичного театру. О. Попова серед його характерних рис називає створення умовного простору (у якому мінімальне заповнення сцени декораціями та реквізитом посилює синтез просторової композиції з акторською грою), та використання багатофункціональних візуальних конструктів, довкола яких концентрується сенсово-змістове навантаження постановки [26, с. 158].

П. Паві пов'язує сучасне розуміння декорації з поняттями «механізм», «театральна машина» та «сценічний предмет», які не обмежують сцену статичною рамкою, а перетворюють її на місце дії та риторики [24, с. 99]. У «Макбеті» саме таку функцію виконують операторські крани зі світловими панелями. Вони не імітують місце дії і не створюють ілюзорного середовища, а працюють як сценографічний механізм: організовують простір, змінюють його межі, взаємодіють з акторами і формують образну структуру вистави. За такого підходу сцена залишається відкритою для руху виконавців, а основне сценографічне навантаження переходить до світла, механіки, диму, повітряного руху та окремих смислових зон, зокрема ділянки піску на авансцені, виділеної власною світловою рампою.

У цьому контексті можна провести паралель із пошуками Едварда Гордона Крега, пов'язаними з його системою рухомих ширм. Спорідненість полягає не у зовнішній подібності сценографічних форм, а в самому принципі: один сценічний механізм здатний зберігати цілісність образу і водночас продукувати значну кількість просторових та емоційних станів. Дослідники творчості Е. Г. Крега підкреслюють, що простори, створені за допомогою

рухомих площин, були майже безмежно варіативними, а додаткове використання світла посилювало гнучкість цих сценографічних схем [70, с. 20]. У цьому ж контексті ідея «тисячі сцен в одній сцені» описується як задум єдиної установки, здатної змінювати вирази й настрої та реагувати майже як людське обличчя [70, с. 22].

Для сценографії «Макбета» важливою став саме цей принцип варіативності без зміни загальної образної основи. Світлові панелі на операторських кранах залишаються постійно присутніми елементами сценічного простору, але через рух, зміну напрямку, інтенсивності та режиму світла можуть набувати різних функцій: бути образом відьом, джерелом світла, просторовим маркером, екраном, знаком стеження або активним партнером актора. Така система дала можливість під час репетицій шукати різні способи взаємодії між актором і світловою панеллю – як із технічним об'єктом, як із екраном, як із адресатом дії або як із силою, що реагує на присутність виконавця і впливає на його стан. Отже, сталість основного сценографічного механізму не обмежувала дію, а, навпаки, створювала гнучке поле для її варіативного розгортання. Крани й панелі не задавали наперед єдиної мізансценічної схеми, а створювали поле можливостей для режисера.

У процесі створення сценографії «Макбета» ключовим принципом було забезпечити поступове перетворення технічних і матеріальних елементів на носіїв образу. Тут доречно звернутися до Берта Стейтса, який підкреслює «особливу відкритість театру до світу об'єктів» [81, с. 34], а постійне видовище театру визначає як «парад об'єктів і процесів, що переходять із середовища в образ» [81, с. 40]. Саме така логіка переходу важлива для сценографічного рішення вистави: об'єкт не обов'язково одразу з'являється як завершений символ, а може набувати образного статусу поступово, через повторювану взаємодію з акторами, світлом, звуком, простором і глядацьким сприйняттям.

Для проєкту сценографії «Макбета» важливим є не лише сам набір сценографічних об'єктів, а й процеси, через які ці об'єкти змінюють свій

статус впродовж вистави. Кран стає образом не через свою форму як таку, а через рух, світлову реакцію і взаємодію з актором; панель набуває значення через повторюване включення у сцени пророцтва, стеження або звернення до залу; пісок змінює функцію залежно від дії персонажів; надувна фігура існує через процес наповнення повітрям і втрати форми. Таким чином сценографія постає як система не тільки предметів, а й переходів, дій і змін, у яких матеріальні, технічні та світлові елементи поступово набувають образної сили.

На початку вистави операторські крани зі світловими панелями можуть сприйматися як відкриті технічні механізми: ними керують актори, які поводяться майже як сценічні працівники, комунікують між собою, переміщують конструкції та вмикають світло. Проте впродовж дії ці об'єкти змінюють свій статус. Через рух, світлові відповіді, зміну положення й орієнтації світлової площини, інтенсивності та температури світла, зв'язок із голосами відьом і взаємодію з акторами вони поступово переходять із площини технічного середовища у площину сценічного образу. У різних епізодах ця взаємодія надає їм статусу знака стеження, образу відьом, сценографічного носія значення або дієвого елемента сценічної події.

У сучасній сценографії технологічні системи часто осмислюються через можливість взаємодії з виконавцем. Рухи, фізичні стани або мовлення перформерів можуть запускати технологічні процеси, створюючи враження сценографії, яка реагує на виконавця [70, с. 142]. Водночас найскладнішим у таких технологічних застосуваннях залишається досягнення справді двосторонньої взаємодії між виконавцем і сценографією [70, с. 142].

У сценографічному рішенні «Макбета» ця взаємодія вибудовується не автоматизовано, а радше через відкриту сценічну дію. Актори самі керують рухом операторських кранів, тоді як світлова партитура панелей залишається в руках освітлювача. Завдяки цьому світлова панель існує між двома режимами: як технічний об'єкт, що потребує фізичного керування, і як образний елемент, що відповідає акторові світлом, напрямком, рухом або

зміною інтенсивності. Взаємодія актора з панеллю не приховується, а стає частиною сценічної події.

Варто зауважити, що нові технології не обов'язково самі по собі створюють нові форми сценографії, однак вони здатні змусити переосмислити звичне використання сценічних матеріалів і технологій [70, с. 145].

У цьому контексті важливою є думка про подвійну природу мистецького об'єкта: він є фізичним артефактом, що існує у просторі, і водночас конкретною формою, «зарядженою семантичною та концептуальною енергією» [70, с. 191]. Саме така подвійність дозволяє аналізувати сценографічні елементи не лише як матеріальні складові вистави, а як носії смислу, що діють у структурі сценічної події.

Світлові панелі у виставі «Макбет» мають саме таку подвійну природу. З одного боку, це фізичні об'єкти – технічні конструкції, встановлені на операторських кранах, які займають простір, рухаються, змінюють напрям і впливають на траєкторії акторської дії. З іншого боку, вони є концептуально зарядженими сценографічними елементами: у різних сценах набувають статусу відьом, джерела погляду, знака стеження, просторового маркера або дієвої сили. Їхня смислова функція формується поступово – у процесі взаємодії зі світлом, акторами, рухом, простором і глядацьким сприйняттям. Якщо на початку вистави панель може сприйматися як елемент конструкції або джерело світла, то впродовж дії вона накопичує додаткові значення через повторюване співвіднесення з образом відьом, спілкування світлом, зміну напрямку і входження у взаємодію з виконавцями. Саме тому у фіналі, коли панелі наближаються до глядацької зали і «заглядають» у перші ряди, цей жест сприймається не як рух освітлювального приладу, а як вторгнення вже впізнаваної сценічної сили у простір глядача.

Частиною художнього рішення є поступове запламування світлових панелей сценічною кров'ю як алюзія на вбивства та їхні наслідки. Із розвитком сюжету ці сліди накопичуються на поверхні панелей, і вони набувають додаткового смислового нашарування: перестають бути лише технічними

носіями світла чи образами відьом і починають фіксувати на собі наслідки злочинної дії. Кров, підсвічена самими панелями, стає видимим знаком вже скоєного, своєрідним свідченням, від якого герой не може відсторонитися. У сценах взаємодії з панелями Макбет фактично опиняється перед матеріалізованими слідами власних вчинків, що повертаються до нього у вигляді світлово-предметного образу. Надалі, коли панелі розвертаються у бік залу і наближаються до глядача, цей ефект поширюється за межі сценічного простору: вони ніби пред'являють глядачеві ці знаки як докази, включаючи його у поле сприйняття наслідків дій. Таким чином, сценографія вистави змінюється не тільки через світлові стани або рух конструкцій, а й через накопичення матеріальних слідів дії. Кров на панелях фіксує попередні події у видимій поверхні сценографії.

У цьому сенсі кров на панелях є одним із прикладів того, як матеріальні елементи у виставі включаються до сценографічної системи й набувають значення через взаємодію зі світлом, тілом актора, рухом і звуком. Матеріальність у «Макбеті» не має характеру реалістичного наповнення сцени; вона з'являється точково, як концентрований сценографічний знак. До таких елементів належать пісок на авансцені, металеві лати Макдуфа, а також металеві банки, використані як реквізит. Їхня функція формується через візуальну присутність і через фізичні властивості матеріалу: вагу, фактуру, блиск, здатність відбивати світло і звучати в момент дії. Залізні лати Макдуфа створюють образ воїна та додатковий акустичний шар – звук металу супроводжує рух тіла й підсилює відчуття фізичної напруги. Подібно працюють і металеві банки: при падінні чи зіткненні вони видають різкий звук, який переводить реквізит із площини побутового предмета у площину активного сценографічного елемента. Так матеріальність у виставі замість декоративного заповнення простору утворює систему точкових подразників, що формують образну, звукову й перцептивну структуру сценічної дії.

Окрема піщана зона на авансцені працює як локальний просторовий та матеріальний знак усередині відкритого чорного середовища. Пісок не

створює конкретної реалістичної локації, але формує межову ділянку простору, що може прочитуватися як пляж, могильний простір або місце тимчасової зупинки дії. Композиційно, це межова територія, у якій тіло актора виявляється інакше, ніж у загальному темному просторі сцени. Завдяки локальній LED-підсвітці ця зона відокремлюється від загального чорного простору сцени і набуває власного режиму видимості. Таким чином мінімальний матеріальний елемент, підсилений світлом, починає функціонувати як змінний сценографічний знак.

Важливо, що піщана зона закладає в сценографічне рішення не фіксований символ, а пластичний матеріальний потенціал. Вона не нав'язує єдиного значення, натомість створює ділянку, яку режисер і актори можуть по-різному означувати через дію. Саме тому в різних епізодах пісок набуває відмінних функцій: спочатку він може сприйматися як безпечне місце, коли Малкольма закопують у нього майже як у грі на пляжі; згодом ця сама матеріальність змінює смисловий режим, коли тіло після вбивства опиняється на землі, і пісок починає асоціюватися з могилою, наслідком насильства та завершенням дії.

Подальша робота акторів із піском розширює цей потенціал. Персонажі риються в ньому, шукаючи ключі до скрині з латами, і піщана зона стає місцем прихованого або закопаного. В іншому епізоді пісок розкидається в просторі, переходить у рух і працює вже як матеріальний еквівалент бурі або емоційного вибуху сцени. Таким чином сценографічне рішення не фіксує остаточне значення елемента, а створює умови для його багаторазового переозначення. Саме в цьому полягає практична ефективність такого матеріального елемента: він зберігає простоту і конкретність, але дає режисеру та акторам широку свободу мізансценічної, пластичної й смислової роботи. Світло, змінюючи режим видимості цієї ділянки, додатково посилює її здатність переходити між різними образами, атмосферами й смисловими станами.

Окремим сценографічним образом є велика чорна надувна фігура, що у виставі пов'язується з мотивом Бірнамського лісу. Її сценічна дія побудована

не на впізнаваній подібності до дерева або природного середовища, а на ефекті антропоморфної присутності, приведеної в рух потоком повітря. Принциповим є те, що для цього образу обрано саме людську фігуру. У такому рішенні мотив Бірнамського лісу переноситься з площини зовнішньої природної сили у внутрішній простір героя: Макбет стикається не лише з пророцтвом про ліс, що наближається, а з темною людською фігурою, яка може прочитуватися як вияв його власного страху, провини або внутрішнього розпаду. Чорний колір посилює цю подвійність: фігура належить до загального темного середовища вистави, але в момент надування відокремлюється від нього і починає діяти як самостійний сценографічний знак.

Процес надування фігури перед сценою, пов'язаною з Бірнамським лісом, також має важливе значення. Образ не з'являється миттєво як готовий предмет, а формується на очах у глядача: спершу це безформний чорний об'єм, потім тіло, що поступово набуває об'єму, руху і майже живої пластики. Так само її спадання після епізоду не є простим вимкненням механізму, а сприймається як втрата сили, зникнення напруги або руйнування образу. Завдяки цьому надувна фігура працює не як статичний реквізит, а як процесуальний сценографічний елемент, у якому форма виникає, діє і зникає в часі.

Відкрите розміщення технічних засобів у сценічному просторі є принциповою частиною сценографічної концепції. Світлові прилади, вітрові машини, дим, крани та пульти керування не приховуються за ілюзією оформлення, а залишаються видимими як елементи театрального механізму. Завдяки цьому простір вистави постійно коливається між образом і виробничою реальністю сцени. Цей статус змінюється залежно від режиму освітлення. У театральному, контровому або софітному світлі, підсиленому туманом, крани, панелі, димові й вітрові машини частково втрачають побутову конкретність і входять до умовного середовища вистави. Натомість у черговому або робочому освітленні ті самі об'єкти стають видимими саме як

техніка: глядач бачить механізми, колеса, пульти керування, конструктивні з'єднання, світлові прилади й матеріальність сцени. Така зміна режиму видимості співвідноситься з брехтівською логікою “показувати, що ти показуєш” [82, с. 150], а також із його думкою про те, що декорація має повідомляти глядачеві про перебування в театрі, а не лише про умовне місце дії [82, с. 150]. У «Макбеті» це працює через перемикання між зануренням в образну систему вистави та відкриттям реальної театральної механіки, що вводить у сценографічне рішення момент свідомої неілюзорності.

У цьому сенсі така зміна світлового режиму може бути співвіднесена з брехтівською логікою використання технології. Бертольт Брехт використовував технологію як засіб переривання глядацького залучення і повернення до критичної позиції [70, с. 133]. У виставі «Макбет» подібний ефект досягається перемикання характеру світла: світло то занурює глядача в умовний простір трагедії, то відкриває механізм її сценічного виробництва. Завдяки цьому технічні елементи існують у двох статусах – як частина образної системи і як видима технічна основа вистави, що викликає сумнів у стабільності сценічної ілюзії, і спонукає до критичної дистанції.

3.3. Світло як провідний чинник формування сценічного простору у виставі

У попередньому підрозділі було окреслено загальну просторову структуру проєкту сценографії: чорний кабінет сцени, рухомі крани зі світловими панелями, піщану зону, відкриті технічні елементи, дим, вітер та інші матеріальні складові. Однак у процесі вистави ці елементи набувають сценографічної дієвості передусім через світло. Саме світло визначає, які частини простору стають видимими, які залишаються прихованими, де виникає центр уваги, як змінюється масштаб сцени і в якому режимі глядач сприймає подію – як умовний сценічний світ, відкриту театральну ситуацію або простір безпосередньої взаємодії. У цьому сенсі світлова партитура

вистави є ключовим елементом сценографічного рішення, через який воно розгортається в часі.

Тут доцільно звернутися до поняття світлової драматургії, яке розробляє Я. Абулафія. Дослідник зазначає, що у виставі окремі світлові образи організовуються у послідовність «світлових станів», кожен із яких складається з певних джерел світла, їх інтенсивності, кольорів, тіней, освітлених зон, оптичних якостей і можливого фізичного руху світлових променів або площин [31, с. 102]. Переміни світла впродовж вистави, за Я. Абулафією, «партитурно» організовані як світлові репліки або “cues”, пов’язані одночасно з часовою лінією вистави і з просторовим виявленням світла, тобто зі «скульптуванням простору» [31, с. 102]. В такій логіці світло і простір є взаємозалежними: простір неможливо сприймати без світла, а світло завжди виявляється через просторову дію [31, с. 102].

У проєкті сценографічного рішення «Макбета» світлова партитура працює як послідовність світлових станів і переходів між ними. У межах цього дослідження важливим є саме перехід між такими станами: зміна інтенсивності, температури, положення світлової площини, кольору або режиму видимості не просто позначає нову сцену, а переводить простір в інший спосіб існування. У цьому контексті усталений термін «світловий перехід» можна розуміти не лише як технічну зміну між станами, а як зміну способу існування сценічного простору. Зміна інтенсивності, температури, положення світлових панелей, нижнього контрового світла, чергового освітлення або світла глядацької зали формує розвиток простору в часі. Кожен світловий стан визначає конкретний режим сцени, а перехід між станами змінює її атмосферу, глибину, межі видимого і характер глядацького сприйняття. Саме тому світлові переходи у виставі виконують не лише службову функцію переходу між сценами, а й беруть участь у формуванні просторової та смислової структури вистави.

Для вистави «Макбет» концептуально значущою є зміна характеру сценічного світла: театральне, контрове й софітне світло у поєднанні з

сценічним туманом створюють ефект глибокого, майже бездонного темного простору, тоді як робоче або чергове освітлення різко відкриває сцену як реальний театральний майданчик із видимими механізмами, поверхнями й технічними об'єктами. Таким чином світло не тільки моделює атмосферу окремих сцен, а структурує сам спосіб існування сценічного простору. Цей принцип проявляється вже на початку вистави та особливо виразно розкривається у сцені першої зустрічі Макбета і Банко з відьмами.

На початку вистави глядач уперше бачить світлову панель не як повністю розкритий образ, а як окремий світловий об'єкт: зліва вмикається одна панель, яка композиційно виділяє і освітлює Банко у першій сцені вистави. У сцені першої зустрічі Макбета і Банко з відьмами ця точкова присутність розгортається у повну світлово-механічну конфігурацію. Два інші крани поступово прорізають простір і доєднуються до першої панелі, збираючи три світлові площини в центрі сцени. Вони майже оточують Макбета і Банко, утворюючи навколо них не стільки місце дії, скільки ситуацію зіткнення з чимось нелюдським. Перший діалог із відьмами відбувається через панелі: відьми “говорять” світловим миготінням, реагують на голоси й перетворюють пророцтво на взаємодію між актором, світлом, звуком і рухом конструкцій. Ця сцена задає принцип подальшого сприйняття світлових панелей. Після першої зустрічі з відьмами глядач уже не сприймає їх як нейтральні джерела світла: вони отримують здатність бути носіями голосу, реакції й сценічної волі.

Важливо, що ця сцена вибудовується не лише через самі панелі, а через загальний світловий характер простору. У виставі використовується хейзер – генератор туману, завдяки якому театральне, софітне й контрове світло створюють відчуття глибини та безмежності: оксамитовий задник зникає, межі сцени розмиваються, а простір починає сприйматися як темне провалля або безодня. Саме в такому середовищі поява панелей набуває особливої сили: вони не просто стоять у видимому просторі, а ніби виринають із темряви й самі визначають її межі. Після діалогу відбувається різке вимкнення

театрального світла й увімкнення чергового освітлення. Разом із цим зникає ефект безкінечної глибини: туман перестає сприйматися як сценічне середовище, простір втрачає ілюзорність і відкривається як реальна сцена з технічними об'єктами, механізмами й матеріальними поверхнями. Такий світловий перелом підкреслює випадіння з ілюзії та стає одним із принципів структурування всієї вистави: зміна режиму освітлення змінює не тільки видимість, а й сам статус простору – від умовного сценічного світу шекспірівської трагедії до відкритого театрального майданчика.

Для осмислення просторотворчої функції світла можемо звернутися до Рудольфа Арнхейма, який наголошує, що світло бере безпосередню участь у створенні самого відчуття простору. Дослідник зазначає, що градації інтенсивності освітлення належать до найефективніших засобів утворення глибини, рельєфу та просторової орієнтації [33, с. 311]. В той же час світло здатне вибірково спрямовувати увагу і змінювати значення сцени без втручання у її предметний склад [33, с. 326]. У сценографії «Макбета» ці властивості світла стають частиною методу: у чорному майже порожньому просторі сцени світлові панелі визначають межі видимого, глибину простору і смисловий статус окремих зон. Завдяки цьому одна й та сама сценічна структура може переходити між різними станами, а різні зони в певних сценах стають центром композиції.

Прикладом такого методу може бути один з принципів застосування LED-панелей. Світлові панелі у виставі функціонують водночас як технічні джерела освітлення і як композиційні елементи сценічного зображення. У певних сценах вони утворюють для виконавців своєрідний світловий фон або рамку, на тлі якої акторські постаті сприймаються як силуетні чи пластично акцентовані фігури. Завдяки цьому увага глядача спрямовується на саму дію і на структурні співвідношення між тілом актора, світловою площиною та простором сцени. У такому підході світло працює як засіб композиції, організовуючи візуальний центр сцени і формуючи сценічний образ через взаємодію світлової площини та людської фігури.

Ще одним способом застосування світла у виставі є нижнє контрове світло, розташоване на сцені. Воно вмикається в окремі моменти, підсвічуючи крани, їх стріли та динаміку руху механізмів та акторів в сценічному просторі. Завдяки нижньому розташуванню і нетиповому куту падіння світла видимими стають ті елементи, які зазвичай лишаються поза головним акцентом: основи кранів, механізми, колеса, конструктивні з'єднання, а також фігури акторів у силуетному режимі. Таке світло виявляє технічну природу сценографії, переводячи механіку сцени у сферу образу. У ці моменти простір сприймається як система взаємопов'язаних тіл, конструкцій і світлових площин, де технічні елементи набувають сценічної виразності.

Вітер і дим у виставі працюють як додаткові елементи просторової партитури. В окремих переходах між сценами вони поєднуються зі світлом і змінюють стан простору: дим робить світло видимим у повітрі, а вітер надає сцені руху навіть тоді, коли матеріальна структура майже не змінюється. У поєднанні з піском ці елементи створюють відсилку до початкового простору «Макбета» – відкритої, тривожної, майже пустельної місцевості, у якій з'являються відьми. Таким чином, пісок, вітер, дим і світло утворюють не реалістичний пейзаж, а сценографічну модель нестабільного середовища, де атмосфера стає частиною дії.

Зміна кольорової температури та інтенсивності світла у виставі часто виконує функцію сценічного переходу. Без зміни декорацій або розташування об'єктів простір може набувати іншого характеру завдяки переходу від теплого до холодного світла, зміні яскравості або щільності світлової площини. Р. Арнхейм, аналізуючи виражальні якості кольору, зазначає: «Теплі кольори ніби запрошують нас, тоді як холодні тримають на відстані. Теплі кольори виступають назовні, холодні – відступають назад» [33, с. 370]. Подібну перцептивну відмінність підкреслює і Я. Абулафія, зауважуючи, що тепле й холодне кольорове світло по-різному впливають на настрій глядача та його ставлення до освітленого середовища або об'єкта [31, с. 95]. У сценографії «Макбета» ця відмінність використовується як засіб зміни

атмосфери. Важливим є також момент переходу: поява одного світлового стану після іншого створює емоційний ефект, що залежить від попереднього стану сцени [31, с. 95]. Тому тепле світло формує спокійніший, ближчий режим сприйняття, тоді як холодне підсилює дистанцію, тривогу і відчуття нестабільності.

У зв'язку з цим варто враховувати не лише просторову, а й перцептивну дію світла. Я. Абулафія, спираючись на дослідження кольору, уваги й емоційного сприйняття, зазначає, що світло як один із найпотужніших візуальних медіумів театру робить глядача уважним і емоційно чутливим до кожної зміни світлового середовища [31, с. 94]. Водночас дослідник підкреслює, що вплив кольорового світла не може бути зведений до однозначної психологічної схеми: він залежить від культурного досвіду, попереднього світлового стану, інтенсивності, насиченості, масштабу світлової площини та індивідуального сприйняття глядача [31, с. 94–95]. Для вистави «Макбет» це важливо тому, що світлова партитура працює не через фіксовані символічні значення кольору, а через послідовну зміну режимів видимості, температури, інтенсивності, кольору, ритму змін, та просторової дії світла.

У сцені бенкету світлові панелі вперше і фактично єдиний раз у виставі працюють із відкритим кольором. До цього їхня світлова дія вибудовується переважно через температуру білого світла – теплі й холодні відтінки, інтенсивність, напрям і положення світлової площини. У бенкетній сцені з'являється рожеве світло, що миготить у ритмі музики й освітлює акторів під час танцю. Завдяки цьому світло бере на себе функцію створення святкової, майже клубної атмосфери цієї сцени, перетворюючи бенкет на ритмічну світлову ситуацію. Проте ця атмосфера швидко втрачає стабільність: у момент діалогу з привидами Банко і зростання внутрішньої напруги Макбета світло різко вимикається і починає дрижати, ніби система дає збій. Такий перехід змінює значення кольору й миготіння: те, що спершу працювало як ознака свята, перетворюється на сигнал порушення, тривоги і розпаду контрольованої

ситуації. Світло тут супроводжує емоційний стан сцени, та матеріалізує момент зламу, коли видимий порядок бенкету руйнується під тиском невидимого для інших персонажів образу.

У цьому контексті важливим стає не лише використання світла як засобу побудови сценічної структури чи атмосфери, але й переключення між різними режимами видимості. У виставі «Макбет» світлове рішення працює не тільки через створення умовного сценічного простору, а й через його переривання: театральне світло може змінюватися робочим освітленням або світлом глядацької зали, тимчасово виводячи глядача з режиму сценічної ілюзії. Такий прийом можна співвіднести з тезою Г.-Т. Леманна про те, що у постдраматичному театрі рівень реального стає «співгравцем» сценічної події, а вторгнення реального перетворюється на частину самого театрального задуму [67, с. 100]. У цьому випадку світло не лише підтримує умовний світ вистави, а й демонструє межу між театральною подією та реальною ситуацією показу.

У сценах, де театральне світло змінюється загальним або черговим освітленням, відбувається різка зміна умов глядацького сприйняття. Темний сценічний простір, який до цього функціонував як умовна “чорна безодня”, втрачає свою ілюзорну глибину і відкривається як конкретний театральний майданчик з усіма його деталями, технічними елементами та реальною матеріальністю. Такий прийом можна співвіднести з постдраматичною логікою, яку описує Г.-Т. Леманн, зазначаючи, що театр останніх десятиліть дедалі частіше працює з самореферентністю, нефігуративністю, абстрактністю та автономізацією знаків [67, с. 94]. У цьому випадку світло не лише створює атмосферу або виділяє дію, а виявляє саму театральну ситуацію, нагадуючи глядачеві, що він перебуває не всередині ілюзорного світу, а у просторі вистави як сконструйованої події.

Перемикання на чергове світло не є технічною паузою або нейтральним освітленням простору. Навпаки, воно працює як сценографічний жест, що тимчасово скасовує занурення у фікційний світ і відкриває рівень реального:

сцену, акторів, механізми, світлові панелі, матеріальність конструкцій. Завдяки цьому виникає гра між “театром” і “не-театром”, між темною умовністю трагедії і фактичною присутністю виконавців та об’єктів у реальному сценічному просторі. Світло тут діє як перемикач режимів сприйняття: воно одночасно руйнує і створює театральність, переводячи глядача з емоційного занурення до усвідомлення самої структури сценічної події.

У виставі «Макбет» світлове рішення не обмежується формуванням простору сцени як замкненого чорного кабінету. В окремих епізодах сценографічна дія розширюється на глядацьку залу: актори залишають сценічний майданчик, проходять між глядачами, а одна зі світлових панелей супроводжує їхній рух, освітлюючи вже не лише сцену, а простір залу. У цей момент світло змінює межі сценографії: воно переносить дію за межі сцени і тимчасово включає глядацьку залу до структури вистави. Такий прийом співвідноситься з тенденцією постдраматичного театру, яку Л. Бевзюк-Волошина описує як зникнення межі між сценою і залом, коли простір сцени і залу починає функціонувати як єдине поле взаємодії акторів і глядачів [2, с. 49].

У цих сценах, увімкнення світла глядацької зали змінює статус простору: зал перестає бути прихованою зоною спостереження і включається у структуру сценічної події. Глядач на мить втрачає позицію невидимого спостерігача, а простір театру виявляється як спільне середовище дії, у якому перебувають актори, об’єкти, механізми та публіка. Водночас це не руйнує виставу, а входить до її партитури. Світло в такому режимі працює як інструмент невизначеності: воно змушує глядача коливатися між сприйняттям події як сценічної дії і як реально організованої ситуації. Саме тому зміна світлового режиму стає не технічною паузою, а самостійним сценографічним прийомом, що формує гру між театральним і нетеатральним.

У цьому епізоді важливим є не лише фізичне переміщення акторів до зали, а й зміна типу світлової присутності. Світлова панель, яка до цього

функціонувала в межах сценічного простору, починає діяти як елемент, що пов'язує сцену і зал в одну просторову систему. Додаткове світло, спрямоване у глядацький простір, а згодом і ввімкнення світла глядацької зали поступово знімають звичну опозицію між місцем дії і місцем спостереження. Глядацька зала не перетворюється на окрему локацію, а стає продовженням сценографічної партитури, у якій світло визначає нові межі видимості, присутності та взаємодії.

У фінальних епізодах вистави цей принцип набуває особливої сили, коли світлові панелі змінюють напрям дії і розвертаються у бік глядацької зали. До цього моменту вони вже накопичили значення як образ відьом, знак стеження і дієвий сценографічний елемент, тому їхнє наближення до перших рядів сприймається не як рух технічного приладу, а як звернення сценічної системи до глядача. У цьому контексті доречно згадати думку А. Аронсона про те, що в момент, коли сценічна дія визнає глядача, його власна реальність і присутність також ставляться під питання [34, с. 100]. У «Макбеті» подібний ефект виникає не через прямий акторський погляд, а через світлову площину: панелі, спрямовані в зал, ніби переносять погляд самої сценографії на глядача.

Тоді межа між сценою і залом змінюється не лише просторово, а й перцептивно. Глядач залишається на своєму місці, однак більше не перебуває в повністю захищеній позиції стороннього спостереження. Світло виводить його у поле дії, робить видимим для сценічної системи і тим самим змінює характер театральної ситуації. Якщо раніше панелі діяли здебільшого всередині сценічного простору, то у фіналі вони розширюють цей простір у бік залу, перетворюючи глядацьке сприйняття на частину сценографічного ефекту. Цей ефект стає можливим, зокрема, й тому, що світлова партитура вистави має кумулятивний характер: кожен наступний світловий стан сприймається не ізольовано, а з урахуванням попереднього досвіду глядача.

Проект сценографії вистави «Макбет» дає змогу простежити, як світло може набувати провідної ролі в організації сценічного простору. Я. Абулафія наголошує, що світло як один із найпотужніших природних чинників і

візуально домінантний медіум театру робить глядача уважним та інстинктивно емоційним до кожної зміни світлового середовища [31, с. 94]. У сценографічному рішенні «Макбета» ця властивість стає основою просторової організації вистави: світло змінює межі видимого, переводить сцену між різними режимами сприйняття, активує об'єкти, формує атмосферу і розширює дію в бік глядацької зали. Таким чином, світло у виставі виступає провідним чинником формування сценічного простору: воно стає основою сценографічної концепції, через яку простір, об'єкти, акторська дія і технічні елементи поєднуються в єдину знаково-образну систему.

ВИСНОВКИ

У науковому обґрунтуванні творчого мистецького проєкту на основі аналізу сучасної теорії театру, сценографії та сценічного світла, а також на основі власної мистецької практики було розкрито роль сценічного світла як провідного чинника формування сценічного простору. Дослідження поєднало теоретичні підходи до сценографії як просторово-часової, перформативної та знакової системи з практичним досвідом створення сценографічного рішення вистави «Макбет» за п'єсою В. Шекспіра на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Здійснене відповідно до сформульованих мети й завдань дослідження дозволяє зробити такі висновки.

1. У результаті аналізу проблематики сучасної сценографії встановлено, що в актуальному театрознавчому дискурсі вона дедалі менше трактується як декораційне оформлення сцени або пасивне тло театральної дії. Сценографія постає як активний чинник організації сценічного простору, часу, атмосфери, глядацького досвіду та структури театральної події. У такому розумінні сценографічне рішення бере участь не лише у створенні візуального образу вистави, а й у формуванні її драматургії, смислової структури та перцептивного досвіду. Аналіз теоретичних підходів А. Аппія, Г.-Т. Леманна, Е. Фішер-Ліхте, А. Аронсона, Р. Ханн, К. Бо, Я. Абулафії та інших дослідників дав підстави визначити сценічне світло як один із ключових елементів сучасного сценографічного мислення, здатний формувати просторову структуру вистави, ритм сценічної дії, візуальну драматургію та умови глядацького сприйняття.

2. Аналіз сучасного стану дослідження сценічного світла показав, що на сьогодні накопичено значний масив праць, присвячених його технічним, композиційним, естетичним, психологічним та семіотичним аспектам. Виявлено, що у межах цих досліджень поступово утверджується розуміння світла як важливого чинника організації сценічної дії, що впливає на глядацьке сприйняття, атмосферу вистави та побудову сценічного значення. Водночас

більшість наявних робіт зосереджується або на інструментальному використанні світла як художньо-технічного засобу, або на його репрезентативній функції в межах сценічної семіотики. Питання світла як самостійної сценографічної складової, що бере участь у формуванні простору, драматургії та внутрішньої структури театральної події, висвітлене меншою мірою і залишає простір для подальшого дослідження, включно з принципами художньо-практичної реалізації такого підходу.

3. Обґрунтовано можливість розглядати сценічне світло як концептуальний, просторотворчий і смислотворчий чинник сценічної події. Визначено його подвійну природу: світло є фізичним явищем і технічним засобом, але водночас може набувати статусу носія сценічного значення. Воно забезпечує видимість, виявляє форму, глибину, фактуру, колір і просторові співвідношення, однак також здатне створювати образи, змінювати стан простору, переводити об'єкти з технічного або побутового статусу у сферу сценічного знака, формувати атмосферу та впливати на емоційне й перцептивне сприйняття глядача. Саме ця здатність діяти на рівні видимості, просторової організації, знаковості й чуттєвого досвіду дозволяє визначити світло як один із провідних чинників сучасного сценографічного мислення.

4. Розглянуті у роботі теоретичні й сценічні приклади засвідчили, що світло може безпосередньо впливати на перебіг сценічної дії, змінювати знакову якість об'єктів і просторових зон та утворювати нові смислові зв'язки між елементами вистави. Окремого значення набули поняття світлової драматургії та світлової партитури, що дали змогу осмислити світло не як сукупність окремих ефектів, а як послідовність світлових станів і переходів, через які сценічний простір розгортається в часі.

5. У процесі дослідження уточнено перформативний вимір сценічного світла. Встановлено, що перформативність світла не варто ототожнювати із зовнішньою театралізованістю, видовищністю або стилістичною подібністю до перформансу. У межах роботи це поняття розглянуто як здатність світла діяти в структурі сценічної події: змінювати конфігурацію простору, задавати

ритм, формувати умови видимості, змінювати статус тіл і об'єктів, підсилювати або порушувати сценічну ситуацію та взаємодіяти з актором, технічними засобами і глядацьким сприйняттям. Така дієвість не означає повної автономності світла від інших елементів вистави, а виникає у межах світлової партитури, композиційної організації та взаємодії з усією сценографічною системою.

6. Для обґрунтування сценографічної концепції вистави «Макбет» було розглянуто образну систему п'єси та визначено, що одним із ключових завдань сценографічного рішення є втілення сил, які перебувають між зовнішньою дією і внутрішнім станом героя. Особливого значення набуває образ відьом, оскільки саме вони запускають механізм дії, формують атмосферу фатальності та впливають на подальше сприйняття подій. Встановлено, що їхній сценічний статус не обмежується функцією окремих персонажів: відьми можуть бути осмислені як дієві сили, що існують на межі тілесного образу, знака, голосу, просторової дії, світла і технічного об'єкта.

7. Аналіз окремих сценічних інтерпретацій «Макбета» засвідчив, що надприродне і фатальне начало можуть бути представлені через умовний простір, світло, тінь, матеріальні об'єкти або механізми сценічного явлення. Зокрема, приклад постановки Л. Курбаса показав, що в українській сценічній традиції світло вже виконувало не лише допоміжну, а образотворчу й дієву функцію. Це дало підстави для перенесення образу відьом у світлово-механічну систему вистави: гіроскопні крани зі світловими панелями були осмислені не тільки як джерела освітлення, а як змінні сценографічні елементи, здатні функціонувати як технічні об'єкти, просторові маркери, носії голосу, знаки стеження й дієві учасники сценічної ситуації. Водночас таке рішення відповідало потребі створити автономну й адаптивну сценографічну структуру, здатну зберігати образну цілісність на різних майданчиках.

8. Сценографічне рішення вистави «Макбет» стало практичним результатом теоретичного й художнього пошуку, здійсненого в межах творчого мистецького проекту. Було розроблено цілісне чорне сценічне

середовище, де простір формується не через розгорнуту предметну декорацію, а через світло, рухомі конструкції, матеріальні акценти, відкриті технічні елементи та взаємодію з виконавцями. Центральним образним елементом цього рішення стала система з трьох гіроскопних операторських кранів зі світловими LED-панелями, які поєднали функції джерел освітлення, просторових маркерів, технічних механізмів і носіїв образного значення. Рухома конструкція кранів дала змогу організовувати сценічний простір у часі, змінювати його масштаб, напрям уваги, композиційний центр і характер взаємодії з акторами. Завдяки цьому крани й панелі поступово переходять від відкритих технічних об'єктів до активних елементів образної системи, пов'язаних із мотивом відьом, стеження, відповіді та втручання у перебіг сценічної дії. Сценографічне рішення вистави було осмислено як процесуальну систему, що розгортається через зміну станів одного сценічного середовища. Відкрита присутність технічних засобів також стала частиною концепції: у театральному світлі вони включаються в умовний образний простір, а в черговому освітленні відкриваються як реальні театральні механізми, створюючи в окремі моменти вистави критичну дистанцію глядацького сприйняття.

9. У процесі роботи над виставою було концептуалізовано й розроблено світлову партитуру як головний механізм розгортання сценографічної концепції в часі. Встановлено, що світло у виставі не лише виявляє вже створений простір, а й постійно змінює його статус. Театральне, контрове й софітне світло у поєднанні з хейзером створює ефект глибокого сценічного середовища, тоді як чергове або робоче освітлення відкриває реальну сцену з технічними об'єктами і механізмами. Світлові панелі у сценах з відьмами стають носіями голосу, відповіді й стеження; у сцені бенкету колір і миготіння перетворюються на ознаку збою та внутрішнього розладу; у фінальних епізодах світло розширює сценічну дію в бік глядацької зали. Таким чином, світло стає засобом послідовної організації простору, змінюючи його образні, перцептивні та смислові характеристики.

10. Здійснене науково-практичне дослідження засвідчує, що у виставі «Макбет» світло виступає провідним чинником формування сценічного простору. Воно стає основою сценографічної концепції, через яку простір, об'єкти, акторська дія, матеріальні елементи й технічні системи поєднуються в єдину знаково-образну систему. У цьому рішенні світло формує логіку існування сценічного середовища: визначає його межі, змінює режими видимості, активує об'єкти, структурує глядацьке сприйняття і бере участь у продукуванні сценічного значення. Практичне втілення проєкту підтвердило можливість розглядати сценічне світло як провідний просторотворчий, перформативний і смислотворчий чинник сучасної сценографії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бевзюк-Волошина Л. Сценограф чи режисер: пріоритет авторства в сучасному театрі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2014. Вип. 15. С. 64–71.
2. Бевзюк-Волошина Л. Зміна візуальної домінанти у виставах постмодерністського (постдраматичного) театру України (2000–2010 рр.). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2015. Вип. 16. С. 47–55.
3. Богомазов П. Атмосфера як складова виразності в мистецтві сценографії. *Сучасна професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог театральних шкіл України* : збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-творчої конференції, 25–26 березня 2024 р. Київ : Видавництво Ліра-К, 2024. С. 73–76.
4. Богомазов П. Особливості побудови атмосфери в постдраматичному театрі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 35. С. 121–128. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318069>
5. Богомазов П. Сценічне світло як засіб перетворення нетеатрального простору у театральний. *Сучасний театр і освіта: перформативні стратегії та практики* : збірник матеріалів IV Всеукраїнської науково-творчої конференції, 27 березня 2026 р. Київ : Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2026. С. 12–16.
6. Богомазов П. Сценічне світло як трюк: сенсотворчий потенціал у театральній виставі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2026. Вип. 97, т. 1. С. 99–105. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-14>

7. Богомазов П. Сценічне світло як сценографічний інструмент роботи з нетеатральним простором. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2026. № 38. С. 40–46. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.38.2026.361085>
8. Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас: замість передмови. *Лесь Курбас: спогади сучасників*. Київ : Мистецтво, 1969. С. 5–37.
9. Веселовська Г. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
10. Владимірова Н. Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі XIX–XX століття. Київ : Щек, 2008. 295 с.
11. Владимірова Н. Сценографічний вектор сучасного українського театру. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. № 3. С. 228–232.
12. Владимірова Н. Діалог двох партитур: Ріхард Вагнер — Адольф Аппія. *Українська книга про Ріхарда Вагнера* : колект. монографія / за заг. наук. ред. М. Черкашиної-Губаренко й О. Клековкіна; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Ніжин : ПП «Лисенко М. М.», 2022. С. 319–329.
13. Горковенко Л. Ростислав Держипільський відверто про «Гамлета», Porto Franko Gogol Fest, ревність дружини та нереалізовані мрії. *Фіртка*. 28.03.2017. URL: <https://firtka.if.ua/blog/view/rostislav-derzipilskij-vidverto-pro-gamleta-porto-franko-gogol-fest-revnist-druzini-ta-nerealizovani-mrii128350> (дата звернення: 18.05.2026).
14. Гринишина М. Театральна культура рубежу XIX–XX століть: Реалізм. Дискурс. Київ : Фенікс, 2013. 344 с.
15. Зелінська Л. «Едіп» Богомазова — антична трагедія в посттоталітарній культурі, або Цар Едіп без... царства. *Театрально-інформаційний портал*. 2009. 11 груд. URL: <https://blog.nt.zp.ua/33-dmitrij-bogomazov-v-smi/1154-edip-bogomazova-fntichna-tragediya-v-posttotalitarnij-kulturi-abo-tsar-edip-bez-tsarstva-2> (дата звернення: 18.05.2026).

16. Іващенко І. Еклектичність «мультіагентних ефектів» в інтерпретаціях шекспірівських трагедій режисера Е. Някрошюса. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2019. Вип. 41. С. 71–76. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.41.2019.188641>
17. Ільницька О., Ільницький В. Дигітальні технології сучасного сценічного мистецтва: семіотика освітлення. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2020. Вип. 38. С. 196–200.
18. Кашперська Д. Електричний струм замість крові. *ProTeatr*. 2021. 13 грудня. URL: <https://newsproteatr.blogspot.com/2021/12/Bezstalanna.html> (дата звернення: 18.05.2026).
19. Клековкін О. *Theatrica: лексикон*. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
20. Клековкін О. *Мистецтво: Методологія дослідження : методичний посібник / Ін-т проблем сучас. мистецтва Нац. акад. мистецтв України*. Київ : Фенікс, 2017. 144 с.
21. Клековкін О. *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України*. Київ : Фенікс, 2017. 800 с.
22. Коваленко О. Методологічні та філософські засади режисури «візуального театру». *European Science*. 2022. № 3(sge08-03). С. 135–156. DOI: <https://doi.org/10.30890/2709-2313.2022-08-03-002>
23. Островерх О. Еволюція просторових систем українського драматичного театру: типи організації, функції, людина (від натуралізму до авангарду) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 186 с.
24. Паві П. *Словник театру / пер. з фр. М. Якуб'як*. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
25. Попова О. Сценічний дизайн сучасного українського режисерського театру. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 127–131.
26. Попова О. *Дизайн сценічного простору в сучасному українському театрі : дис. д-ра філософії : 022 Дизайн*. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2023. 241 с.

27. Тарасенко Л. Голгофа...пристрасті. *День*. 2021. 13 грудня. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/photo/golgofa> (дата звернення: 18.05.2026).
28. Триколенко С. Українська сценографія кінця XX – початку XXI ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції : автореферат канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / АН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 18 с.
29. Український театр XX століття: антологія вистав / за заг. ред. М. Гринишиної ; Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 944 с.
30. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво*. 2019. № 2(1). С. 52–72.
31. Abulafia Y. *The Art of Light on Stage: Lighting in Contemporary Theatre*. London ; New York : Routledge, 2015. 272 p.
32. Appia A. *Music and the Art of the Theatre* / trans. by R. W. Corrigan, M. D. Dirks ; foreword by L. Simonson ; ed. by B. Hewitt. Coral Gables : University of Miami Press, 1962. 221 p.
33. Arnheim R. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Expanded and revised ed. Berkeley; Los Angeles: University of California Press; London : University of California Press, Ltd., 1974. 508 p.
34. Aronson A. *Looking into the Abyss: Essays on Scenography*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2005. 236 p.
35. Aronson A. *Postmodern Design. Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography* / ed. by J. Collins, A. Nisbet. London; New York : Routledge, 2010. P. 145–153.
36. Aronson A. *The Dematerialization of the Stage. The Disappearing Stage: Reflections of the 2011 Prague Quadrennial* / ed. by A. Aronson. Prague : Arts and Theatre Institute, 2012. P. 86–95.

37. Bajpai V. Unveiling the Dynamics of Performance: Analysing Application of Actor-Network Theory in the Performing Arts. *Anveshana: conference paper* (Mandi House, New Delhi, Apr. 2024). ResearchGate, 2024. URL: https://www.researchgate.net/publication/379513737_Title_Unveiling_the_Dynamics_of_Performance_Analysing_Application_of_Actor-Network_Theory_in_the_Performing_Arts (дата звернення: 18.05.2026).
38. Barthes R. *Mythologies* / trans. by A. Lavers. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1972. 164 p.
39. Barthes R. *Image Music Text* / trans. by S. Heath. London : Fontana Press, 1977. 220 p.
40. Baugh C. *Theatre, Performance and Technology: The Development and Transformation of Scenography*. 2nd ed. London : Palgrave Macmillan, 2013. 285 p.
41. Bentham F. *The Art of Stage Lighting*. New York : Theatre Arts Books, 1968. 361 p.
42. Bergman G. *Lighting in the Theatre*. Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1977. 426 p.
43. Bezio K. Staged Magic: Performing Witchcraft in Macbeth. *William Shakespeare's Macbeth*. London : ROMAN Books, 2013. P. 90–100. URL: <https://scholarship.richmond.edu/jepson-faculty-publications/35/> (дата звернення: 19.05.2026).
44. Brejzek T. From social network to urban intervention: On the scenographies of flash mobs and urban swarms. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*. 2010. Vol. 6, No. 1. P. 109–122. DOI: https://doi.org/10.1386/padm.6.1.109_1
45. Brejzek T. Scenery. *The Routledge Companion to Scenography* / ed. by J. McKinney, P. Butterworth. London ; New York : Routledge, 2018. P. 33–41.
46. Brook P. *The Empty Space*. 1st Touchstone ed. New York : Simon & Schuster, 1996. 141 p.

47. Collins J., Aronson A. Editors' Introduction. *Theatre and Performance Design*. 2015. Vol. 1, No. 1–2. P. 1–6.
DOI: <https://doi.org/10.1080/23322551.2015.1028172>
48. Contemporary Performance Lighting: Experience, Creativity and Meaning / ed. by K. Graham, S. Palmer, K. Zezulka. London : Bloomsbury Methuen Drama, 2023. 288 p.
49. Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia / trans. by B. Massumi. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1987. 610 p.
50. Derrida J. Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences. *Writing and Difference* / trans. by A. Bass. Chicago : University of Chicago Press, 1978. P. 278–293.
51. Eco U. The Open Work / trans. by A. Cancogni. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1989. 320 p.
52. Elie T. BREL. *Plays To See*. 2025. July 18.
URL: <https://playstosee.com/reviews/brel/> (дата звернення: 18.05.2026).
53. Ernst W.-D. Scenography and actor–network theory: Analytical approaches. *Contemporary Scenography*. / ed. by B. Wiens. London : Bloomsbury Publishing Plc, 2019. P. 183–197.
DOI: <https://doi.org/10.5040/9781350064508.0021>
54. Fischer-Lichte E. The Semiotics of Theater. / trans. by J. Gaines, D. Jones. Bloomington, Ind. : Indiana University Press, 1992. 336 p.
55. Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics / trans. by S. I. Jain. London ; New York : Routledge, 2008. 240 p.
56. Fischer-Lichte E. Reality and Fiction in Contemporary Theatre. *Theatre Research International*. 2008. Vol. 33, No. 1. P. 84–96.
DOI: <https://doi.org/10.1017/S0307883307003410>
57. Foucault M. Of Other Spaces. *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography* / ed. by J. Collins, A. Nisbet. Abingdon ; New York : Routledge, 2010. P. 73–80.

58. Furdychko A., Sverliuk Y., Pistunova T., Hatsenko H. Ukrainian Archaeological Opera Chornobyldorf in the Context of the Development of the Opera Aperta Genre and Modern Musical-Performative Experiments. *Culture and Arts in the Modern World*. 2025. No. 26. P. 61–75. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.26.2025.340295>
59. Graham K. Scenographic Light: Towards an Understanding of Expressive Light in Performance : PhD thesis / University of Leeds. Leeds, 2018. 248 p. URL: <https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/20414/> (дата звернення: 18.05.2026).
60. Grøndahl L. From Candle Light to Contemporary Lighting Systems: How Lighting Technology Shapes Scenographic Practices. *Nordic Theatre Studies*. 2014. Vol. 26, No. 2. P. 20–32. URL: <https://tidsskrift.dk/nts/article/download/24305/21305>
61. Hann R. Beyond Scenography. New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2018. 164 p.
62. Hannah D. State of Crisis: Theatre Architecture Performing Badly. Exhibition on the Stage: *Reflections on the 2007 Prague Quadrennial* / ed. by A. Aronson. Prague : Arts Institute - Theatre Institute, 2008. P. 41–49.
63. Hannah D. Event-Space: Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde. London : Routledge, 2014. 402 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203491553>
64. Holmberg A. The Theatre of Robert Wilson. Cambridge : Cambridge University Press, 1996. 229 p.
65. Howard P. What is Scenography? London : Routledge, 2002. 388 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315146232>
66. Latour B. Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford : Oxford University Press, 2005. 301 p. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780199256044.001.0001>
67. Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre / translated and with an introduction by K. Jürs-Munby. Abingdon ; New York : Routledge, 2006. 224 p.

68. Lupton J. Shakespearean Softscapes. *The Return of Theory in Early Modern English Studies. Volume II* / ed. by P. Cefalu, G. Kuchar, B. Reynolds. London : Palgrave Macmillan, 2014. P. 143–164. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137351050_8
69. McCandless S. A Method of Lighting the Stage. New York : Theatre Arts Books, 1932. 143 p.
70. McKinney J., Butterworth P. The Cambridge Introduction to Scenography. Cambridge : Cambridge University Press, 2009. 238 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511816963>
71. McKinney J., Palmer S. Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design. 2nd ed. London : Bloomsbury Publishing, 2017. 240 p.
72. Palmer S. Light: Readings in Theatre Practice. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013. 318 p.
73. Palmer S. A “Choréographie” of Light and Space: Adolphe Appia and the First Scenographic Turn. *Theatre and Performance Design*. 2015. Vol. 1, No. 1–2. P. 31–47. DOI: <https://doi.org/10.1080/23322551.2015.1024975>
74. Pavis P. Analyzing Performance: Theatre, Dance and Film / trans. by D. Williams. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2003. 362 p.
75. Pilbrow R. Stage Lighting Design: The Art, the Craft, the Life. New York : By Design Press, 1997. 481 p.
76. Rosenthal J. The Magic of Stage Lighting. Boston : Little, Brown and Company, 1967. 256 p.
77. Schafer E. MisDirecting Shakespeare: Macbeth. *MisDirecting Shakespeare: Women Direct Shakespeare*. London : The Women’s Press, 1998. P. 149–161. URL: https://www.academia.edu/117445108/MsDirecting_Shakespeare_Macbeth (дата звернення: 19.05.2026).
78. Schielke T. Light as an Active Participant in Space: Robert Wilson’s Minimalist Approach to Stage Lighting. *ArchDaily*. 2024. September 18.

URL: <https://www.archdaily.com/1021300/light-as-an-active-participant-in-space-robert-wilsons-minimalist-approach-to-stage-lighting> (дата звернення: 18.05.2026).

79. Shelley S. L. *A Practical Guide to Stage Lighting*. 3rd ed. Burlington : Focal Press, 2013. 592 p.

80. Shyer L. *Robert Wilson and His Collaborators*. New York : Theatre Communications Group, 1989. 347 p.

81. States B. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*. Berkeley : University of California Press, 1985. 213 p.

82. *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography* / ed. by J. Collins, A. Nisbet. New York : Routledge, 2010. 432 p.

83. *Theatre Green Book: Sustainable Productions. Detailed Guidance*. Version 2. London : Buro Happold ; Renew Culture, 2024. URL: https://renewculture.co.uk/wp-content/uploads/2025/07/TGB_v2_Productions.pdf (дата звернення: 20.05.2026).

84. Tosh W. The History of the Witches in Macbeth. *Shakespeare's Globe*. 5 March 2020. URL: <https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2020/03/05/the-history-of-the-witches-in-macbeth/> (дата звернення: 18.05.2026).

85. Von Hantelmann D. *How to Do Things with Art: The Meaning of Art's Performativity*. Zurich : JRP | Ringier, 2010. 208 p.

86. Von Rosen A. Why Scenography and Art History? *Konsthistorisk Tidskrift / Journal of Art History*. 2021. Vol. 90, No. 2. P. 65–71. DOI: <https://doi.org/10.1080/00233609.2021.1923566>

87. Wilcox D. *Light*. London : Bloomsbury Publishing, 2024. 184 p.

88. Zezulka K. A Linguistic Ethnography of Theatre Production. *Voices and Practices in Applied Linguistics: Diversifying a Discipline* / ed. by C. Wright, L. Harvey, J. Simpson. York : White Rose University Press, 2019. P. 127–141. DOI: <https://doi.org/10.22599/BAAL1.h>

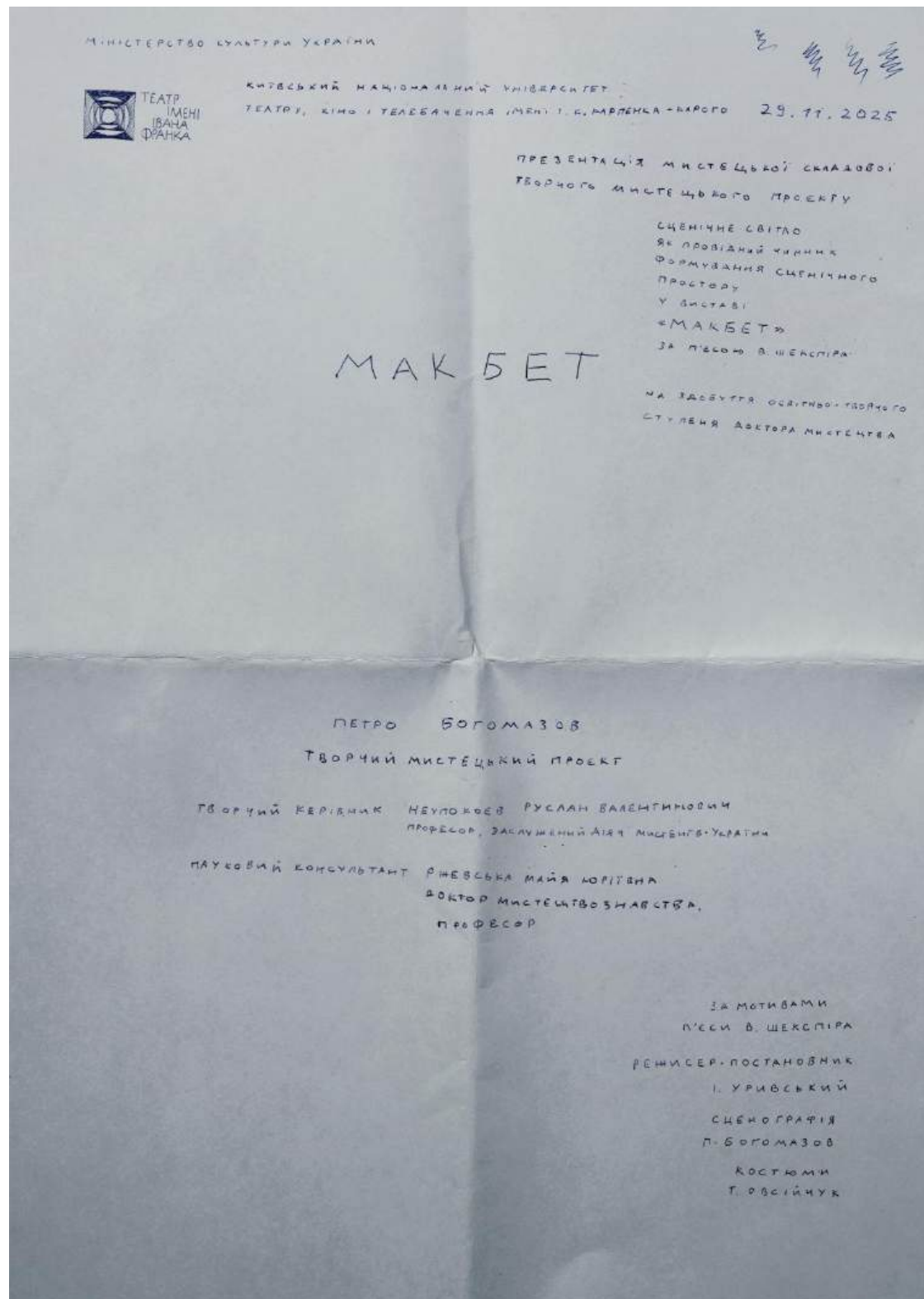
ДОДАТОК А

Список опублікованих наукових праць за темою роботи:

1. Богомазов П. Особливості побудови атмосфери в постдраматичному театрі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 35. С. 121–128. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318069>
2. Богомазов П. Сценічне світло як трюк: сенсотворчий потенціал у театральній виставі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2026. Вип. 97, т. 1. С. 99–105. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-14>
3. Богомазов П. Сценічне світло як сценографічний інструмент роботи з нетеатральним простором. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2026. № 38. С. 40–46. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.38.2026.361085>
4. Богомазов П. Атмосфера як складова виразності в мистецтві сценографії. *Сучасна професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог театральних шкіл України* : збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-творчої конференції, 25–26 березня 2024 р. Київ : Видавництво Ліра-К, 2024. С. 73–76.
5. Богомазов П. Сценічне світло як засіб перетворення нетеатрального простору у театральний. *Сучасний театр і освіта: перформативні стратегії та практики* : збірник матеріалів IV Всеукраїнської науково-творчої конференції, 27 березня 2026 р. Київ : Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2026. С. 12–16.

ДОДАТОК Б

Афіша показу мистецької складової творчого мистецького проекту



ДОДАТОК В

Ескіз проєкту сценографічного рішення вистави «Макбет»



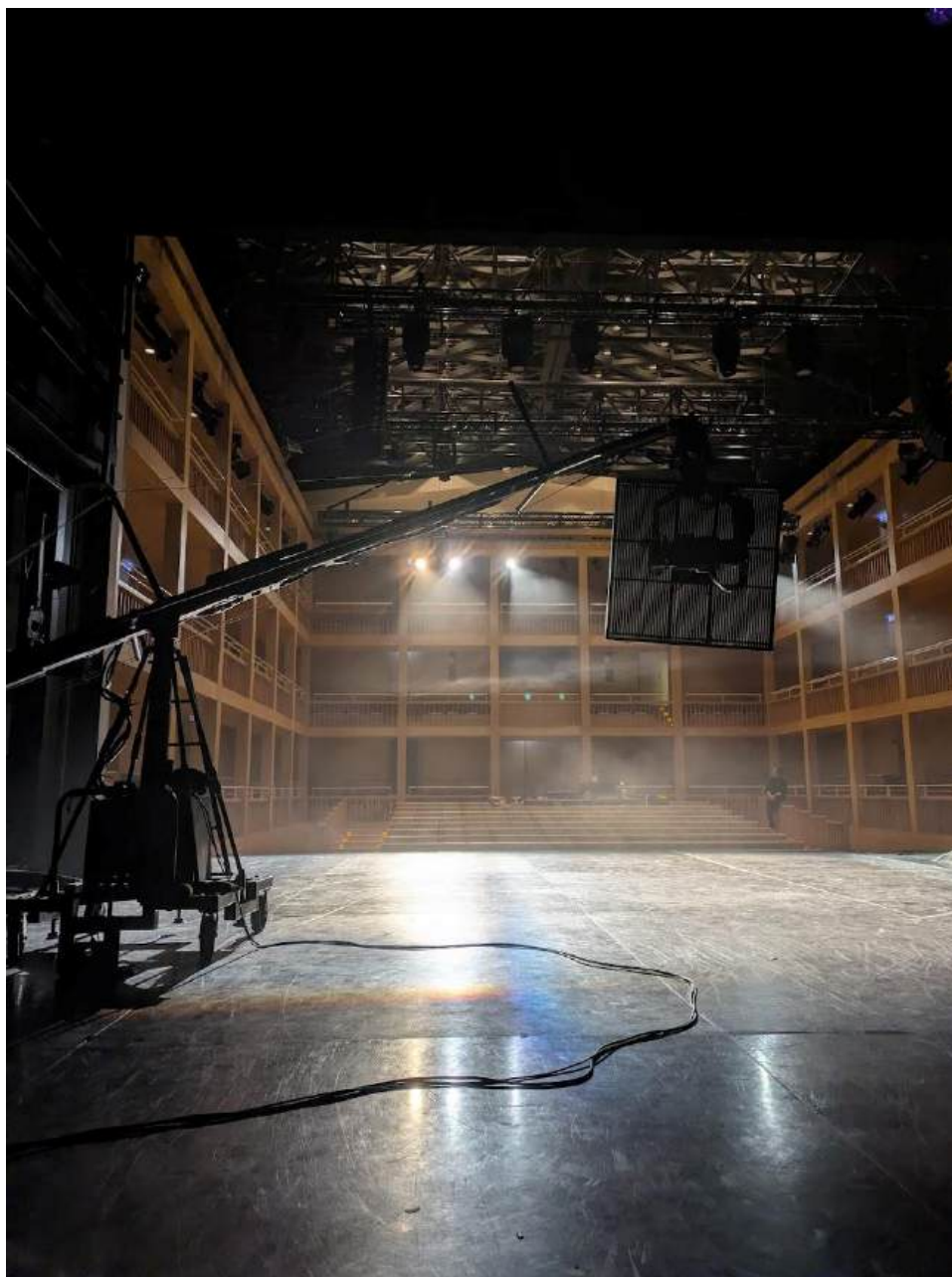
ДОДАТОК Г

Підготовка до показу вистави «Макбет» на сцені Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка у межах II Українського Шекспірівського фестивалю, м. Івано-Франківськ. 17 червня 2025 року.



ДОДАТОК Д

Підготовка до показу вистави «Макбет» у м. Гданськ, Польща. 9.11.2025



ДОДАТОК Е

Афіша онлайн-лекції «Сценографія зсередини» у межах програми «Лабораторія експериментального театру», реалізованої за підтримки грантової програми Per Forma платформи Kyiv Contemporary Music Days, Fonds Podiumkunsten / Performing Arts Fund NL та Міністерства освіти, культури та науки Нідерландів. Дата проведення: 16 листопада 2024 року.



ДОДАТОК Ж

Лекція про семіотику світла, основи поетики та естетики світла у межах програми «Школи театрального світла» Національної спілки театральних діячів України для художників зі світла та працівників освітлювальних цехів, що відбулася 24-28 вересня 2025 року у приміщенні Національної оперети України. Дата проведення: 25 вересня 2025 року.



ДОДАТОК И

Семінар «Візуальна мова вистави: навіщо критику очі?» у межах «Школи театральної критики», організованої Національною спілкою театральних діячів України у партнерстві з медіа «Лівий берег» та Українським кризовим медіацентром, що відбулася 20-25 квітня 2026 року в Києві. Дата проведення: 23 квітня 2026 року

