

УДК 792.01:792.023]:792.071.2(477)Цугорка
DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356250

Цитування:

Михайлова Р. Д., Оборська С. В. Сценографія в мистецькій практиці Олександра Цугорки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 122–130.

Mykhaylova R., Oborska S. (2026). Scenography in the Artistic Practice of Oleksandr Tshorka. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 122–130 [in Ukrainian].

Михайлова Рада Дмитрівна,

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри графічного дизайну
Київського національного університету
технологій та дизайну
<https://orcid.org/0000-0002-7264-0205>
radami1818@gmail.com

Оборська Світлана Валентинівна,

кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри графічного дизайну
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-3148-6325>
lychia0801@gmail.com

СЦЕНОГРАФІЯ В МИСТЕЦЬКІЙ ПРАКТИЦІ ОЛЕКСАНДРА ЦУГОРКИ

Мета статті – проаналізувати досвід роботи провідного українського художника Олександра Цугорки як сценографа. На прикладі балету-легенди «Володар Борисфену» виявити художньо-сміслові, образно-композиційні, історико-культурні компоненти в арсеналі засобів його авторської сценографії. **Методи дослідження.** У статті використано комплексний підхід, який охоплює загальнонаукові методи: емпіричні (спостереження, опис), теоретичні (аналітичний, історіографічний, компаративний, біографічний), спеціальні (мистецтвознавчий та культурологічний). Комплексний дослідницький підхід дозволяє визначити головні конструктивні та образно-композиційні особливості сценографії балету «Володар Борисфену» як виду художньої діяльності, що має свою історію та правила виконання, у реалізації О. Цугорки. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній уперше в українському мистецтвознавстві розглянуто досвід сценографії українського художника О. Цугорки як важливу частину його багатогранної творчості. **Висновки.** Доведено, що сценографія представляє окремий напрям художньої діяльності, у якій реалізована практика роботи зі специфічним художнім матеріалом театрального спектаклю, що представляє синтез музики, літератури, режисури, гри акторів, просторової та колористичної візуалізації. У роботі над балетом «Володар Борисфену» О. Цугорка демонструє професійне володіння всіх вимог сценографії, знання його історії та особливостей. Візуальний образ вистави досягається ретельним опрацюванням декорацій, костюмів, реквізиту, освітлення, що унаочнюють цілісний художній задум та концепцію постановки. В ідейному плані – це концептуальне осмислення національної міфо-поетичної та історичної тематики. Авторській підхід О. Цугорки дозволяє визначити коло спрямувань, притаманних митцеві загалом. Це висвітлення вузлових культурно-історичних подій України, їх художня інтерпретація в національному дусі, оригінальний варіант образно-композиційного подання історичної тематики засобами сценографії. Трансляція вітчизняної історії та міфології відбувається шляхом перенесення подій життя в символіко-образний ряд у характерному «забарвленні» балетної драматургії. Реалізована через специфічну театральну атмосферу ідея О. Цугорки як художника-постановника допомагає акторам взаємодіяти з оточенням, глядачам – переживати естетичне піднесення. Аналіз розробки О. Цугоркою сценографії балетного твору «Володар Борисфену» належить до успішних здійснень його мистецької практики, що відкриває ще один напрям його творчої діяльності. Аналіз досвіду сценографії О. Цугорки сприяє подальшому вивченню театрального живопису в персоналіях вітчизняних митців – художників-постановників, сценографів – як співавторів режисерів театру.

Ключові слова: театральне мистецтво, театральне-декораційне мистецтво, монументальний живопис, сценічний простір, театральна постановка, синтез мистецтв, сценографія Олександра Цугорки.

Mykhaylova Rada, Doctor of Art History, Professor, Professor of the Department of Graphic Design, Kyiv National University of Technologies and Design; Oborska Svitlana, Candidate in the art criticism, Professor of Department of Graphic Design, Kyiv National University of Culture and Arts

Scenography in the Artistic Practice of Oleksandr Tshorka

The purpose of the article is to analyse the experience of the leading Ukrainian artist Oleksandr Tshorka as a scenographer. Using the example of the ballet-legend 'The Lord of Borysphen', to identify artistic-semantic, figurative-

compositional, historical-cultural components in the arsenal of his author's scenography. **Research methodology.** The article uses a comprehensive approach that includes general scientific methods: empirical (observation, description), theoretical (analytical, historiographical, comparative, biographical), special (artistic and cultural). The comprehensive research approach allows us to determine the main constructive and figurative-compositional features of the scenography of the ballet 'The Lord of Borysphen' as a type of artistic activity that has its own history and rules of performance, in the implementation of O. Tshorka. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that it is the first time in Ukrainian art history that the experience of scenography by the Ukrainian artist O. Tshorka is considered as an important part of his multifaceted creativity. **Conclusions.** It is proven that scenography represents a separate direction of artistic activity, in which the practice of working with specific artistic material of a theatrical performance is implemented, which represents a synthesis of music, literature, directing, acting, spatial and colour visualisation. In the work on the ballet 'The Lord of Borysphen', O. Tshorka demonstrates professional mastery of all the requirements of scenography, knowledge of its history and features. The visual image of the performance is achieved by careful elaboration of scenery, costumes, props, lighting, which visualise the holistic artistic idea and concept of the production. In ideological terms, this is a conceptual understanding of national mytho-poetic and historical themes. The author's approach of O. Tshorka allows us to determine the range of directions inherent in the artist as a whole. This is the coverage of key cultural and historical events of Ukraine, their artistic interpretation in the national spirit, an original version of the figurative and compositional presentation of historical themes by means of scenography. The transmission of national history and mythology occurs by transferring life events into a symbolic and figurative series in the characteristic 'colouring' of ballet dramaturgy. The idea of O. Tshorka as a production designer, realised through a specific theatrical atmosphere, helps actors interact with their surroundings, and the audience – to experience aesthetic uplift. Analysis of O. Tshorka's development of the scenography of the ballet work 'The Lord of Borysphen' belongs to the successful implementations of his artistic practice, which opens another direction of his creative activity. Analysis of O. Tshorka's scenography experience contributes to the further study of theatrical painting in the personalities of domestic artists – production artists, scenographers as co-authors of theatre directors.

Keywords: theatrical art, theatrical decorative art, monumental painting, stage space, theatrical production, synthesis of arts, scenography by Oleksandr Tshorka.

Актуальність теми дослідження. Олександр Цугорка належить до митців, у творчій біографії якого поєдналися досить різноманітні напрями діяльності. Ректор НАОМА (з 2021), кандидат мистецтвознавства (2019), професор (2018), заслужений діяч мистецтв України (2013), О. Цугорка постає як художник зі значним спектром творчих інтересів, у яких він послідовно реалізується, ставлячи перед собою все нові й нові завдання. Серед таких, зокрема, сценографія – галузь театрального мистецтва, що передбачає візуальне оформлення вистав, створення особливої театральної атмосфери. Одна із невід'ємних складових театру – сценографія як мистецтво художнього оформлення сценічного простору [12] – відома з часів античної Греції. У добу Відродження, у XV–XVI ст., з розвитком театрального мистецтва оформлення спектаклів відомими архітекторами та митцями: італійцями Брунелескі, Браманте, Серліо – призвело до появи кількох типів оформлення сцени, що відповідали постановкам трагедії, комедії, пасторалі. Мальовані декорації у вигляді так званих задників – фонових картин на полотні, розташованих на задній стіні сцени як реальне або умовне місце події, надалі розвинулося в живописний, аплікаційний, транспортантний (з підсвіткою) або однотонний фон. До них додалися мальовані лаштунки, завіси та інше начиння як частина оформлення сцени. У сценографію внесли вклад Леонардо да Вінчі,

Рафаель, у добу бароко – П.-П. Рубенс, класицизму – Л. Лево і Ж.-Л. Ленотр, у XX ст. – С. Далі, перетворюючи її вік за віком на систему художньо-просторових елементів, освітлення, костюмів, різних мобільних частин тощо, а з появою нових технологій – різноманітних технік і прийомів [18]. Сценографія, театральньо-декораційне мистецтво – мистецтво створення зорового образу вистави засобами декорацій, костюмів, освітлення та іншої постановочної техніки – нині є окремим видом мистецької практики, що функціонує за властивими їй правилами формування образу спектаклю. Сценографія організує простір (ілюзія глибини та місце дії); візуальну картинку сцени (малюнок, колір, фактура, форма), її освітлення (створення настрою драматизму, ідилії, оптимізму), реквізит (матеріальні об'єкти) [15]. Сценографія поширюється на розробку костюмів і гриму, що перетворюють зовнішність акторів, відповідно до ролі, епохи, етнічного контексту. Започаткована в Україні з XX ст. вітчизняна сценографія у 1920-х рр., продемонструвала високі зразки авангарду [13]. У наш час, з приходом 3D-технологій та мультимедіа, українська сценографія отримала нові можливості [1].

Всі означені ділянки сценографії були залучені до розробки образно-візуального рішення постановки балету Є. Станковича «Володар Борисфену» для репертуарної

вистави Національної опери України, здійсненої О. Цугоркою в співпраці із живописцем О. Чебикінім. Однак донині сценографія цієї балетної вистави не мала мистецтвознавчого висвітлення. Її дослідження розкриває творчий досвід живописця О. Цугорки із сценічним матеріалом, що дає уявлення як про його особистий внесок у цей вид мистецтва, так і про роль українського образотворчого мистецтва в сучасній сценографії.

Аналіз досліджень і публікацій. Художні аспекти українських балетних постановок неодноразово ставали темою розгляду музикознавців, театрознавців, культурологів. Мистецтво сценографії та декорації, їх роль у створенні художнього образу театральної постановки є предметом вивчення таких дослідників, як А. Алішер, В. Берьозкін, Н. Богута, Д. Григор'єв, О. Зайцева, А. Канівець, О. Ковальчук, О. Клековкін, В. Одуденко, О. Попова, М. Ратімов, О. Смержевська, Г. Сотська, С. Триколенко, М. Франкель, Т. Шмельова, К. Юдова-Романова та ін. Аналіз різних аспектів сценографії, що часто базується на особистому практичному досвіді, стосується фундаментальних питань театального, сценічного, театально-декораційного, музичного, хореографічного характеру і має суттєве значення для розуміння багатьох напрямів творчої практики як в Україні, так й у світі [6].

Рідше питання сценографії ставали темою дослідження спеціалістів з образотворчого мистецтва. Так, О. Зайцев, вивчаючи творчий шлях Миколи Кричевського, звернувся до його роботи в театрі [4], О. Ковальчук – до сценографії музичного театру Федора Нірода [5], М. Девізорев та В. Фіалко – до сценографічного доробку Данила Лідера [3; 16]. У низці випадків розглядали сценографію окремих музичних оперних та балетних постановок [11]. Цінний досвід також представляє робота українського митця Олександра Цугорки над балетом «Володар Борисфену».

Ректора Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, автора живописних робіт, іконописних витворів, графічних зразків, О. Цугорку характеризували як художника переважно в одному амплуа – як художника-станковіста [10]. Його театральна діяльність залишається не висвітленою, хоча деякі загальні подробиці, які стосуються постановки балету, були оприлюднені в періодичній пресі. Так,

рецензія на твір «Володар Борисфену» розміщена в інтернет-журналі «Музика» [7], де акцентовано на вмінні художників О. Цугорки та О. Чебикіна створити на сцені казкову атмосферу; їх творчу роботу також охарактеризовано як «талановиту і високопрофесійну». Фотографічний фактаж, що стосується постановки, надає репертуарна афіша київського оперного театру [9], яка слугує своєрідним документально-інформативним джерелом. Низку питань сценографії, зокрема, розгляд такого напряму мистецької практики, проаналізував О. Цугорка [17].

Метою дослідження є аналіз художніх образно-сміслових особливостей сценографії Олександра Цугорки в роботі над балетом «Володар Борисфену»; виявлення та узагальнення рівня професійного підходу до художнього вирішення образу музично-хореографічного твору.

Виклад основного матеріалу. Постановка «Володар Борисфену», прем'єра якої відбулася у 2010 р., поєднує симфонічну музику, хореографічну драматургію, атрибутику мізансцен, сценографію. Епічний балет-легенда українського композитора Є. Станковича, одного з провідних українських композиторів ХХ – початку ХХІ ст., Героя України (2009), лауреата премії ім. Т. Шевченка (1977), є частиною оперно-балетних творів України на історичну тематику, серед яких опера «Аскольдова могила» О. Верстовського, «Рогнеда» О. Серова, «Анна-Ярославна – королева Франції» А. Рудницького, «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди, «Ярослав Мудрий» Ю. Мейтуса, балети «Ольга» («Княгиня Ольга»), «Вікінги» Є. Станковича, «Володимир Христитель», «Фрески Софії Київської» В. Кікти. Ці твори становлять вагомий частину українського музичного й театального мистецтва [6].

«Володар Борисфену» являє собою симфонічну оповідь, що розгортається навколо Дніпра-Борисфену – давнього символу Києва та української державності. Створений у 2007–2008 рр. для Національної опери України твір спирається на сюжети книжкової серії «Україна: історія великого народу», яка була видана в межах однойменного проекту. В основу лібрето покладено історичні події та міфи Русі-України. Його авторами стали політики А. Толстоухов і В. Зубанов у співавторстві з театрознавцем, журналістом В. Туркевичем. Балет-легенда за жанром, масштабний музично-хореографічний твір

«Володар Борисфену» (рис. 1) є спробою художнього осмислення української історії та ідентичності: він показує велич і жертвність українців перед обличчям соціальних викликів. Історичним підґрунтям твору є період формування Київської Русі зі столицею Києвом на тлі війни кочових племен проти Римської імперії. Автори звернулися до історичного періоду V ст., коли кочові народи-варвари, зокрема гунни, намагалися захопити цивілізовану й багату Римську імперію, аби панувати на території нинішньої Європи. У тих війнах, а також у знаменитій битві на Каталаунських полях (тодішня Галлія), коли коаліційним військам Західного Риму вдалося зупинити загарбників, брали участь, як стверджують історики, і слов'яни.



*Рис. 1. О. Цугорка, О. Чебикін. Кий.
Балет «Володар Борисфену», Київ, 2010*

Джерело: <https://opera.com.ua/sites/default/f>

За змістом лібрето, молодий слов'янський княжич Кий, уклавши договір із гунами в особі їхнього ватажка Ірнека, сина Аттіли, воює з римлянами, але, вчасно отямившись і не бажаючи брати участі в кривавій борні, повертається на Батьківщину до берегів Дніпра-Борисфену. За час його відсутності райони навколо Києва захопили ворожі племена. Прогнавши їх, Кий стає повноправним правителем і засновником давньоукраїнського князівства, володарем Борисфену.

Сюжет-легенда орієнтує постановників на сценічне вирішення балету в казково-фесричному дусі, де лейтмотивом проходить тема добра і зла, формуючи світогляд як боротьбу протилежностей. Характерні для міфологічних уявлень більшості народів світу, зокрема слов'ян, категорії добра і зла – це не абстрактні етичні категорії, а конкретні, часто персоніфіковані сили божества й духи, які, за віруваннями слов'ян, втілені в природних

явищах світла-темряви, життя-смерті, родючості-посухи, що впливають на долю людей. У стародавньому світовідчутті зло – це хаос, хвороби, небуття, а добро – гармонія, порядок, добробут, життя. Їх забезпечення потребує постійної підтримки ритуалами та жертвами, що становили значну частину людського буття того часу [19].

Відтак ключові моменти сценографії балету «Володар Борисфену» – це візуалізація теми добра і зла. Вона відтворюється різними способами: організацією простору, повторюваністю співвідношень контрастів світлого й темного, теплого та холодного тонів, світловими потоками, кольорними контрастами. В архітектурній, живописній і світловій організації сценічного простору превалює архітектурне впорядкування, що незмінно базується на поєднанні вертикалей та горизонталей, що вносять не лише впорядкований конструктив, а й енергію руху.

У живописі задника та в освітленні сцени це реалізується послідовним залученням контрастних сполук білого та синього, синього й червоного, червоного та чорного. У формуванні простору контрасти поширюються на архітектурні форми й реквізит. Їхня статика контрастує з образотворчими елементами. За рахунок гри ліній утворюється ефект динаміки не лише простору як такого, а й простору часу, який посилюють світлові потоки. Їхня сила та забарвлення регулюються за певним сценарієм. Кольоровим лейтмотивом проходять червоний та синій.

Композиційну роль відіграють також вироби з текстилю – завіси на передньому плані та задник на глибинному, які разом формують просторові вектори сцени. Із живописного погляду задник побудований за принципом фрески. Він поділений на сюжетні фрагменти та орнаментальні елементи, подекуди фризи, які тяжіють до дерев'яних різьб. У них – зображення небесних вершників, ідолів, стародавніх символів.

Кілька рядів завіс-декорацій над сценою та обабіч сцени є не тільки позначкою-кордоном місця подій, а й умовною межею входу та виходу артистів. Багаточисельність завіс створює ефект багатовимірності простору, досягаючи оптичної глибини. Завіси мають блакитно-лілові та жовті відтінки кольорів. У першому акті спектаклю, де переважають сцени із життя слов'ян, підсвіткою акцентовано на золотаві тони зображень багатоліких антропоморфних і зооморфних божеств-істуканів, які виступають кам'яними свідками релігійних святкувань та

ритуалів. У батальних епізодах з'являється картина, що символізує битву. У ній висвітлено контрастні абстрактні плями-сполохи. Криваво-червоне сонце на чорному тлі є знаком лиха й свавілля, що чинили на слов'янських землях за відсутності Кия. А висвітлені променем світла золоті куполи Києва на білому тлі прикрашають апофеозний фінал балету – торжество добра над злом. Незвичним, як для балетного спектаклю, є жанровий мікст у фіналі, де поєднано семантику жесту й співу, танцю та хору. Це величний гімн, що за мелодикою нагадує стародавні модальні праслов'янські наспіви. Тож у кінці утверджено основну ідею казкового твору – тріумф добра і справедливості.

Варто відзначити, що візуальна частина сценографії добре узгоджується з музикою балету, що складається з контрастних жанрових епізодів – ліричних, драматичних, помпезних, фантастичних.

Суттєве значення в балетній сценографії «Володаря Борисфену» приділено образам діючих осіб. У двох актах і чотирьох картинах твору задіяні досить численні групи учасників, що надає відчуття масовості подій, де значна роль належить народу. У першій картині діючі персонажі: це гусяр, який веде оповідь про те, звідки пішла Україна-Русь, і її народ, молоді вояки, які на капищі перед слов'янським божеством Перуном приймають посвяту у воїни, юний княжич Кий, красуня Зореслава. Коли в повній темряві на сцені прожектор висвітлює постать гусяра в традиційних плетених постолах і широкій підперезаній сорочці, сцена сприймається не лише в душі казкового зачину про «тридев'яте царство», а й доволі реалістично. Дотримання традицій оперно-балетного мистецтва XIX ст. передбачає, зокрема, звернення до історичних артефактів, пов'язаних зі слов'янським етносом. Життя слов'ян нині досить добре відоме завдяки археологічним реконструкціям, знахідкам залишків архітектури, предметів культу та побуту, зброї та військового начиння, літописних зразків, рукописних книг [8]. Завдяки їм наявні зображення гусярів-рапсодів, від імені одного з яких в балеті ведеться оповідь. Язичницькі священнодійства здійснювали жерці. За сюжетом спектаклю, старший волхв, який виконує ритуал піднесення чаші із напоєм мужності під час посвячення вояків, Верховний жрець урочисто вручає меч Києві. Вищі небесні сили у виставі уособлює Перун – верховний бог у слов'янській міфології, громовержець,

покровитель князя, дружини та воїнів, який уособлював блискавку, грім і дощ. Він вважався захисником світла та справедливості, символом честі й мужності. Його культ був центральним у Київській Русі, зокрема за князя Володимира [2]. Перун благословляє Кия на створення столиці майбутньої держави (рис. 2).



Рис. 2. О. Цугорка, О. Чебикін. Кий і Зореслава. Балет «Володар Борисфену», Київ, 2010

Джерело: https://opera.com.ua/sites/default/files/5132_20120814145717_QI9E0157.jpg

Згідно з музичними засобами, по-різному візуально змальовано й два етноси – гун і слов'ян, що знайшло своє відображення в образному рішенні спектаклю. У темі слов'ян композитор підкреслив пантеїзм пісенного мелосу, тоді як гунів виписав грубими звуко-ритмічними фарбами. В унісон музиці сценографічний образ слов'ян, за рішенням художника-постановника О. Цугорки, слов'янський етнос відображено світлими тонами, що викликають емоційно позитивні відчуття. Це вбрання з білої тканини, що відповідає поширеному на Русі льону, з орнаментальним оздобленням. Чоловічі костюми нагадують зразки, відомі за чотирма металевими антропоморфними фігурками «танцюючих чоловіків» з Мартинівського скарбу VI–VII ст., знайденого в 1907 р. на річці Рось на Київщині (нині Черкаська обл.). Приналежний до слов'янського племені антів, скарб з Мартинівки пов'язує з військово-дружинною культурою [14]. Особливо показові сорочки фігурок зі скарбу,

прикрашені перехрещеними, ромбоподібними лініями-насідками, що нагадують геометричний орнамент української народної вишивки. Цей мотив ми бачимо на вбранні молодих вояків – персонажів балету. На юнаках одягнуті також білі брюки та жовті чоботи. Шкіряне взуття неодноразово знаходили під час археологічних розкопок. Короткі плащі, накинуті поверх сорочок, дещо нагадують гуцульські накидки. Пояси темного кольору, з великими пряжками, теж зав'язані на манер широких чоловічих поясів гуцульського етнічного вбрання.

За реконструкціями жіночого вбрання представниць слов'янських племен виконані костюми дівочих героїнь балету (рис. 3). Використано ідею одягу давніх слов'янок із лляного полотна, вовни, конопель, яка являла собою сукню-сорочку з поясом. Такий одяг відображав простоту, майстерність, зв'язок із природою слов'янського етносу. Дівоче вбрання в спектаклі – це білі короткі сукні-сорочки, оторочені бахромою. Вишивка на грудях, схожа на буси-моніста, поєднує вбрання зі сформованим дещо пізніше українським народним вбранням. На головах дівчат – вінки-чільця, відомі з давньоруського часу. Інший тип вбрання – довгі сукні-сорочки – також із вишивкою на грудях, однак частково стилізовані як фартух.



Рис. 3. О. Цугорка, О. Чебикін. Зореслава. Балет «Володар Борисфену», Київ, 2010

Джерело: https://opera.com.ua/sites/default/files/5132_20120814145721_QI9E0256.jpg

Волхви вбрані в тунікоподібний одяг та плащі-чуги. Сиве скуйовджене волосся перук та маски на обличчях надають їхньому вигляду дещо перебільшеної казковості та водночас уподібнюють їх до персонажів античного театру. В античну добу в греків, а згодом і римлян театральні маски використовували для

релігійних і громадянських ритуалів, під час карнавалів тощо. Натяк на зв'язок античної та слов'янської цивілізації виправдано контекстом балету, що поєднує події греко-римської історії і давньослов'янського переддержавного періоду. Загалом одяг слов'ян відповідає не стільки народності, яка в V ст. перебувала ще на стадії племінної формації, скільки умовності спектаклю, насичуючи його не тільки етнічним забарвленням, а й святковою урочистістю, феєричністю.

Контраст гармонійному світу слов'ян становлять образи кочового світу. Гуни, за змістом балету, пропонують слов'янським воїнам виступити разом проти Візантії, укласти угоду, яка має вирішити долю Європи. Темний одяг гунів та їхні характерні головні убори – шапки з довгими «вухами» – роблять їхній вигляд дикуватим. На звіряче хутро схожа густа бахрама, що прикрашає грудний відділ та рукави вбрання. Блискучі металеві нарукавники та нашійні накладки нагадують деталі військового спорядження, що характеризує цих персонажів насамперед як жорстоких вояків. Чоботи наїзників свідчать про їхній кочовий спосіб життя. Ці елементи наче протистоять природному, м'якому, призначеному для побутової роботи одягу слов'ян. Войовничі й дикі варвари-гуни своїм зовнішнім виглядом – застрашливим гримом і темними костюмами – становлять різкий контраст миролюбним лицарям-слов'янам.

Гуни, схожі на персонажів слов'янської демонології, переважно перебувають в атмосфері темені: червона підсвітка сцени із затемненим тлом додає драматичності ситуаціям, де вони фігурують (зокрема в другій картині, де вони з'являються на чолі із сином Аттілі – молодим і запальним Ірнеком). Ірнек – проводир війська гунів, особливо грізний. Вираз його обличчя наче застигла гримаса. Бійку між слов'янськими воїнами й гунами, що виникає під час святкування, Кий та Ірнек вгамовують з трудом.

У третій картині на тлі карти світу V ст. проносяться воїни різних народів, серед яких і Кий зі своїм військом. Що ближче вони до кордонів могутньої імперії, то червоною стає карта.

Яскравий і феєричний вигляд має картинка другої дії вистави, яка відкривається показом імперського міста на Дунаї. Юна Октавія вперше готується до карнавалу на честь богині Венери. Разом із коханим Феліціо вона радіє життю і майбутньому. Образи закоханих підкреслює одяг – світлий, ніжних

тонів, за формою близький до римських тунік. Враз на майдан вриваються воїни-кочівники, які без жалю вбивають Феліцію. Октавія, яку він намагався захистити, охоплена горем. Вона потрапляє в руки Ірнека. Кий, спостерігаючи цю подію, стає між ними. Немов у мариві, він бачить Зореславу. Ірнек вважає Октавію своєю здобиччю. Суперечку вирішує двобій, де переможець Кий дає Октавії волю. Розуміючи, що гни сіють смерть і руїни, він, як лицар, відмовляється брати участь у захопленні чужого й повертається до берегів Дніпра-Борисфену.

Персонажі дії – римські весталки – вбрані в гарні спадаючі драпіровкими бежеві туніки. Святкове вбрання Октавії прозоре й легке, підкреслює її ніжність. Особливим багатством кольорів відрізняється одяг учасників римського карнавалу. Образи римлян так само протистоять варварській масі кочовиків.

Неформальним режисерським рішенням у мелодраматичній третій картині є розв'язання сценічного завдання – передати почуття героїв, спогади Кия про кохану Зореславу, любов Октавії до загиблого від меча гунів Феліцію. Режисерський прийом застосування світла вирішує ситуацію так: прожектори поперемінно освітлюють пари закоханих, які щоразу обмінюються партнерами.

У четвертій картині Кий з військом повертається на спустошену рідну землю. Він бачить вмираючу жінку, яку не встигає напоїти маленький син. Серце княжича розривається від болю і гніву. Він має помститися чужинцям. Впавши на коліна, Кий випиває воду, немов дає клятву рідній землі повернути спокій і мир. Вода з Борисфену наповнює його силою і незборимим духом, завдяки чому він долає чужинське військо й звільняє рідну землю. Щастя юного князя-воїна, Зореслави, народу доповнює мрія-видіння величного міста – столиці, яку нащадки на честь легендарного князя-воїна назвуть Київ.

Отже, вистава «Володар Борисфену» режисера-постановника О. Цугорки постає як міфологічне казкове дійство, що візуалізує архаїку, унаочнює дух старовини, створює історично вірогідну побутову картинку. Вона формується задниками, костюмами, гримом, світловими ефектами, які відповідають музичному задуму та режисерському рішенням.

Сценографія балету «Володар Борисфену» втілює всю повноту своїх функцій: ігрову, позначення місця дії та персонажну, перенесення глядача в інший історичний вимір. Її глибинна філософія має

безпосередній зв'язок з хореографією постановки та режисерським задумом. Дивлячись виставу, глядач неначе відкриває перед собою завісу часу (рис. 1–4). Оскільки мистецтво театру – це не лише результат творчості драматурга, акторів, композитора, режисера, а й художника, О. Цугорка професійно справляється з поставленими вимогами, які висувають до постановочної частини та створення зовнішньої форми театральної постановки, де кожен елемент декору виконує свою функцію в досягненні театральної виразності, формує єдине художнє ціле.

Декорації, які створив О. Цугорка, не просто виконують завдання художнього рішення сценічного простору, а й створюють на театральній сцені життєве середовище, у якому діють герої музично-драматичного твору. Основні елементи театральної декораційного мистецтва – декорації, освітлення, бутафорія та реквізит, костюм, грим акторів – становлять єдине художнє ціле, що цілковито розкриває зміст і характер сценічного дійства.



Рис. 5. О. Цугорка, О. Чебикін. Ірнек.
Балет «Володар Борисфену», Київ, 2010

Джерело: https://opera.com.ua/sites/default/files/5132_20120829094112_BOR0456.jpg

Роль О. Цугорки як художника-постановника, який бере участь у процесі створення костюмів, оформлення сцени, визначення образів акторів та інших важливих організаційних моментах, від яких залежить успішність театральної постановки, професійно точна, виразна та продумана. Він генерує ідеї пластичної режисури вистави, створюючи автентичну атмосферу. Задіяні ним навички живописця, скульптора, інженера-конструктора, графіка, технолога, зодчого й

освітлювача свідчить про специфічне театральне мислення, а також володіння знаннями в галузях класичної та сучасної літератури, драматургії, історії театру й мистецтв. Як сценограф, він перебуває на вершині свого часу як політично, так і морально.

Наукова новизна статті полягає в тому, що ця робота є однією з перших аналітичних праць, у якій автор намагається розкрити аспект сценографічної діяльності, участь у театральній постановці художника О. Цугорки на основі аналізу художнього оформлення балету-легенди «Володар Борисфену» Є. Стакевича.

Висновки. Декорації, освітлення, костюми, грим, реквізит та інші візуальні елементи, важливі для унікальної атмосфери театральної вистави, О. Цугорка створив у безпосередній співпраці з режисером як свідомо вибудований синтез, що забезпечує цілісність вистави.

Аналіз сценографії балету Є. Станковича «Володар Борисфену», особливості його створення, свідчать, що О. Цугорка, взявши на себе відповідальність як художник театру, глибоко осмислив специфіку даного виду мистецтва від витоків до теперішнього часу, усвідомивши призначення мистецтва сценографії в розкритті проблематики твору та його підготовки для театральної постановки як комплексного творчого процесу. В результаті він створив потужну оповідь про велич та духовну силу українського народу, що у творі зросла до філософськи-всеохопної картини боротьби добра і зла. Професійна філософія сценографії спектаклю «Володар Борисфену» полягає у поєднанні оповідальних, метафоричних, живописних, конструктивістських, архітектурнопросторових, динамічних, світлових елементів як головного принципу творення художнього образу.

Особливості сценографії балету «Володар Борисфену» полягають у реалізації творчого задуму О. Цугорки на рівні, принаймні, двох принципово важливих моментів. Один стосується просторової трансформації на основі синтезу архітектури, живопису, світла з превалюванням монументального мистецтва, коли сценографія спирається на режисерську концепцію, інтегруючись із нею та підсилюючи виразність сценічного простору. Інший вимір стосується втілення режисерського задуму та авторської ідеї вистави через візуальну оправу, що полягає у «вживанні» в літературно-змістовний та музичний контекст шляхом аналізу та синтезу

історичного матеріалу крізь призму розуміння культури, в тому числі, художньої, що розкриває зміст твору на рівні візуальних побудовань. Як художник-постановник О. Цугорка використав пласти художньої культури античності греко-римського часу, слов'янської культури додержавного та ранньодержавного періоду, культури кочових народів стародавнього світу. Сценографія О. Цугорки балетного твору «Володар Борисфену» є ще одним із творчих здобутків, що полягає у перетворенні сцени на візуально насичене дійство.

Література

1. Гоцалюк А., Михайлова Р. Новітні інформаційно-цифрові технології в дизайні сучасного сценічного простору. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 65. Том 1. С.91-96.
2. Гнатюк В. Перун. Нарис української міфології. Львів, 2000. С. 59–66.
3. Девізорів М. Творчість Данила Лідера в контексті розвитку сценографічної лексики Національного Академічного драматичного театру імені Івана Франка. Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси. Київ, 2020. С. 89.
4. Зайцев О. Д. Новаторська роль Миколи Кричевського у розвитку театральної-декораційного мистецтва Руського театру товариства «Просвіта» в Ужгороді. зб. тез доповідей Міжнародної наук.-практ. конф. Миколаїв: МФ КНУКіМ, 2021. С. 31–34.
5. Ковальчук О. Федір Нірод: образні пошуки в сценографії музичного театру. МІСТ. 2012. № 8. С. 112–134.
6. Ковальчук О. В. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії. Київ, 2019. 272 с.
7. Луніна А. «Володар Борисфену»: міф чи реальність? Музика. 2015. URL: <https://mus.art.co.ua/volodar-borysfenu-mif-chy-realnist/> (дата звернення: 22.12.2025).
8. Михайлова Р. Мистецтвознавство і археологія (деякі проблеми вивчення пам'яток давньоруського часу). МІСТ. № 2. 2005.132-142).
9. Національна опера України. 158 сезон. URL: <https://opera.com.ua/performance/volodar-borisyfenu> (дата звернення: 22.12.2025).
10. Петрашик В. Шляхетна нитка творіння. *Образотворче мистецтво*. 2019. №1. С. 18–22.
11. Попова А. Сценографія сучасного українського музичного театру (на прикладі опери «Коріолан» В. Тройцького). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2015. 4. С. 78-82.
12. Проскураков В. І., Ярема Д. Р. Сценографія як головна складова архітектури театру. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Збірка наукових праць вузів

художньобудівельного профілю України і Росії. Харків, 2008. № 1, 2, 3. С. 245–248.

13. Процик Л. Л. Українські театри 20-х рр. ХХ ст.: історіографія проблеми. Мистецтвознавчі записки. 2007. Вип. 12. С.98-103).

14. Приходнюк О. Мартинівський скарб. Енциклопедія історії України: в 10 т. Київ, 2009.Т.6: Ла-Ми. С.531.

15. Ратімов М. Технологія вистави. Київ : Мистецтво, 1969. 85 с.

16. Фіалко В. О. Пластична драматургія» Данила Лідера. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого. 2017. Вип. 21. С. 63-68.

17. Цугорка О.П. Художні декорації в театральних постановках як засоби сценографічного формування простору. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 3. С. 291–299.

18. Юдова-Романова К. В. Технічні засоби оформлення сценічного простору. Київ : КНУКіМ. 2017. 314 с.

19. Matthews C., Matthews J. Walkers Between the Worlds: The Western Mysteries from Shaman to Magus. Rochester, Vermont: Inner Traditions. Bear & Co. 2004. с. 173.

References

1. Hotsaliuk, A., & Mykhaylova, R. (2023). New information and digital technologies in the design of modern stage space. *Current issues of the humanities*, 65 (1), 91–96 [in Ukrainian].

2. Hnatyuk, V. (2000). *Perun. An essay on Ukrainian mythology*. Lviv, 59–66 [in Ukrainian].

3. Devizorov, M. (2000). Danylo Lider's work in the context of the development of the scenographic vocabulary of the Ivan Franko National Academic Drama Theatre. *Stage art: creative achievements and innovative processes*. Kyiv [in Ukrainian].

4. Zaitsev, O. D. (2021). The innovative role of Mykola Krychevskyi in the development of theatrical and decorative art of the Russian Theatre of the Prosvita Society in Uzhhorod. *Collection of abstracts of the International Scientific and Practical Conference*. MF KNUKіM, 31–34 [in Ukrainian].

5. Kovalchuk, O. (2012). Fedir Nirod: figurative searches in the scenography of musical theatre. *MIST*, 8, 112–134 [in Ukrainian].

6. Kovalchuk, O. V. (2019). *Scenographic practice in the space of the 20th century: Kyiv realities*. Kyiv [in Ukrainian].

7. Lunina, A. (2015). ‘The Lord of Borysfenu’: myth or reality? *Music* [in Ukrainian].

8. Mikhalova R. Art History and Archaeology (some problems of studying monuments of the ancient Russian period). *Mist*. No. 2. 2005.132-142)

9. National Opera of Ukraine. (n.d.). 158 season [in Ukrainian].

10. Petrashik, V. (2019). Noble thread of creation. *Fine Arts*, 1, 18–22 [in Ukrainian].

11. Popova, A. (2015). Scenography of the Ukrainian musical theatre (on the example of the opera ‘Coriolanus’ by V. Troitskyi). *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 78–82 [in Ukrainian].

12. Proskuriakov, V. I., & Yarema, D. R. (2008). Scenography as the main component of theatre architecture. Traditions and innovations in higher architectural and artistic education. *Collection of scientific works of universities of art and construction profile of Ukraine and Russia*, 1, 2, 3, 245–248 [in Ukrainian].

13. Protsyk, L. L. (2007). Ukrainian theatres of the 20s of the XX century: historiography of the problem. *Art-Scientific Notes*, 12, 98–103 [in Ukrainian].

14. Prykhodniuk, O. (2009). Martynivskyi treasure. *Encyclopaedia of the history of Ukraine: in 10 volumes*. Vol. 6: La-Mi [in Ukrainian].

15. Ratimov, M. (1969). Technology of the performance. *Mystetstvo* [in Ukrainian].

16. Fialko, V. O. (2017). ‘Plastic dramaturgy’ by Danylo Lider. *Scientific Bulletin of the I. Karpenko-Karyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 21, 63–68 [in Ukrainian].

17. Tshuhorka, O. P. (2022). Artistic decorations in theatrical productions as means of scenographic formation of space. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 291–299 [in Ukrainian].

18. Yudova-Romanova, K. V. (2017). Technical means of designing stage space. *KNUKіM* [in Ukrainian].

19. Matthews, C., & Matthews, J. (2004). *Walkers Between the Worlds: The Western Mysteries from Shaman to Magus*. Inner Traditions. Bear & Co. [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.01.2026

Отримано після доопрацювання 05.02.2026

Прийнято до друку 12.02.2026

Опубліковано 31.03.2026