



УДК 792.071.1:37.01](477)"19"

Наталія РУДЕНКО-КРАЄВСЬКА

ВИХОВАННЯ СЦЕНОГРАФІВ В УКРАЇНІ. ПРОФЕСІОНАЛІЗМ «ВСУПЕРЕЧ» ЧИ «ЗАВДЯКИ»

На фоні традицій української школи сценографії ХХ ст. аналізуються методи виховання сценографів у театральних колективах, впливи інформаційного поля та комунікативних територій на формування нового покоління сценографів у світлі нових викликів у театральному та образотворчому мистецтві України.

Ключові слова: сценографія, сценографічна школа, сценографічні лабораторії.

© Н. РУДЕНКО-КРАЄВСЬКА, 2017

Театр — один із загадковіших видів мистецтва. Він завжди вабить до себе парадоксальним поєднанням монументальності й камерності, глибини розкриття теми і безпосередності донесення її до глядача, не тривалості дійства та узагальнення проблеми, різноманітністю засобів та цільністю мистецького синтезу.

Жанровість театрів диктує пріоритети засобів виразності: в музичному театрі головними є вокал і музична партитура, в драматичному — слово і акторська гра, але невід'ємною складовою будь-якого дійства є візуальний образ вистави, який створюється театральним художником для конкретного драматургічного матеріалу, конкретного театру та відповідно до режисерської концепції.

Під час створення вистави театральний художник-сценограф (термін запозичений з сучасного європейського театру) розв'язує проблеми, властиві різним видам образотворчого мистецтва. Як архітектор, він будує на сцені сходи, арки, мости і фрагменти будинків, як живописець-монументаліст — представляє на суд глядача велетенські живописні полотна-задники, як скульптор — створює об'ємно-просторові композиції, як модельєр — розробляє ансамбль костюмів персонажів і як графік — подає пропозиції до афіш, програмок та рекламних плакатів. Така універсальність продиктована синтетичною природою театру і вимагає від художника неабияких знань з історії матеріальної культури та орієнтації в сучасних тенденціях розвитку образотворчого мистецтва.

Базова фахова освіта сценографа і опанування новітніх прийомів та технологій є запорукою успішності кожного театального проекту, збереження театального синтезу та розбудови оновленого театру в Україні.

Розглянемо стан підготовки сценографів у мистецьких вузах України. Увагу зосередимо на традиціях української школи сценографії ХХ ст., методи перетворення Леся Курбаса — як основи методології лабораторій сценографів 20-х рр. та лабораторіях Данила Лідера, основу яких складала нова якість участі художника у створенні вистав — «образотворча режисура». Зупинимось також на методах виховання сценографів у театральних колективах і впливі інформаційного поля та комунікативних територій на формування нового покоління сценографів у світлі нових викликів у театральному та образотворчому мистецтві України.

Мета статті — проаналізувати методи виховання фахових сценографів в світлі специфіки про-

фесії та традицій української школи сценографії ХХ сторіччя.

Сценограф — людина театру, представник найдавнішої театральної професії, значення якої невпинно зростає з еволюцією мистецтва сцени.

Мова художника театру — мова пластики, кольору, світла, фактур. Тому сценограф належить до союзу образотворчих мистецтв. І за своє життя він ніби переживає дві творчі біографії [5, с. 21].

Отже, творчість театрального художника належить до двох сфер мистецтва: образотворчого та театального. В цій подвійності і полягає методологічна специфіка виховання художників театру.

Актуальність статті — на основі наукових і методологічних досліджень розглянути методи та характерні особливості освіти художників театру.

Опрацювання літератури засвідчило обмежену кількість наукових досліджень сценографічної школи в Україні. Проблема освіти професійних сценографів у низці монографій та статей розглянута фрагментарно і в контексті інших проблем, що і підтверджує новизну нашої статті.

Незважаючи на гостру потребу сучасного українського театального середовища мати у своїх лавах високопрофесійних сценографів, у сфері освіти театральних художників склалась парадоксальна ситуація.

Після створення у 60-ті рр. на базі харківського та львівського художніх інститутів — відповідно Харківського художньо-промислового інституту та Львівського інституту декоративно-прикладного мистецтва, а за незалежної української держави — Харківської академії дизайну та Львівської національної академії мистецтв, в цих навчальних закладах перестали готувати театральних художників. Освіту сценографа на сьогоднішній день в Україні можна отримати тільки у Київській національній академії мистецтв.

Відсутність протягом десятиріч у двох найбільших художніх вузах України факультетів театального мистецтва перервала традиції наслідування школам визначних театральних художників, таких як Борис Косарев в Харкові та Євген Лисик і Федір Нірод у Львові. Через відсутність притоку молодих сценографів до театрів України не відбулося наступності поколінь театральних художників.

Протягом майже пів сторіччя в театрах працювали або сценографи старшого покоління, або на їх місце

приходили художники іншого профілю, які не завжди розуміли специфіку і закони професії сценографа.

Адже фахівець суміжної спеціалізації — живописець, графік, монументаліст, дизайнер, художник текстилю — при оформленні дійства стикається із незнайомими йому поняттями та категоріями, такими, як візуалізація вербального образу, масштабність, простір і машинерія сцени, темпоритм, мізансцена, реквізит, світлова партитура та інші. Не оперуючи суто театральним арсеналом засобів виразності і не враховуючи спосіб мислення режисера, недосвідчений сценограф ризикує зруйнувати синтетичний образ вистави, створивши декорацію, яка існує окремо від дійства, або навіть стає для нього чужорідним елементом. Таким чином, художники іншого профілю, які хотіли пов'язати свою творчу біографію з театром, змушені були витратити багато часу на те, щоб зрозуміти специфіку і закони професії сценографа.

Мала кількість або повна відсутність в деяких регіонах професійних театральних художників впливала негативно як на художній рівень вистав, так і, в багатьох випадках, на престиж професії. Як наслідок недовіри до вміння художника формувати цілісний образ вистави в команді авторів багато режисерів почали відмовлятися від їхніх послуг і створювати візуальний образ дійства самотужки. Проте навіть талановита і всебічно обізнана у театральних тонкощах людина, не маючи спеціальної базової освіти, не може досконало використовувати інструментарій художника і вільно оперувати законами просторової композиційної побудови, тону, кольору, фактурами тощо.

В декораціях, створених режисерами, функціональні критерії стають головнішими за естетичні, знаковість набуває рис ілюстративності, а умоглядність переважає над образністю. Отже, участь професійного сценографа у створенні театральної постановки є однією з умов успішності проекту, а виховання театральних художників — нагальною потребою мистецького середовища України. Тим більше, що українська сценографічна школа, крім того, що подарувала світові імена багатьох видатних художників: Олександрі Екстер, Анатолі Петрицького, Вадима Меллера, Олександра Хвостенко-Хвостова, Бориса Косарева, Євгена Лисика, Федора Нірода та багатьох інших, має великі і славні традиції методичних досліджень. Трансформуючись протягом ХХ ст., відповідно нових тенденцій і ви-

кликів у образотворчому та театральному мистецтві, вона завжди давала відповіді на актуальні проблеми та була здатна як до лабораторного аналізу, так і до експерименту.

Ще на початку ХХ ст., а саме у 1918 р. Олександр Екстер разом із І. Рабиновичем відкриває майстерню декоративного мистецтва. Майстерня брала замовлення на театральні та оформлювальні роботи. Тут же надавались уроки живопису, рисунка та театральньо-декораційного мистецтва. У київській студії Екстер займались П. Челіщев, О. Тишлер, Н. Шифрін та ін. [2, с. 213]. В майстерні О. Екстер збирається талановита молодь, побратими по мистецтву, творча інтелігенція [2, с. 214]. Ці студії можна вважати передвісниками створення в Україні професійної театральної школи.

Започатковані у 20-ті рр. ХХ ст. геніальним режисером, дослідником і педагогом Лесем Курбасом і його однодумцем театральним художником Вадимом Меллером режисерські і сценографічні (малярські) лабораторії (студії) можна вважати першою «школою» театральних художників в Україні.

Відомих імен декораторів у дореволюційному українському мистецтві ми не знаємо. «Це були переважно кустарі, які за допомогою одних і тих же штампів обслуговували всю провінцію, в тому числі і український театр» [3, с. 462]. «Додайте двовимірні декорації при тривимірності актора, сцени, реквізиту, справжнє жовте листя, яке падає з грубо розмальованих лісових «арок», на тлі такого ж розмальованого проспекту, додайте перевантажене дрібницями середовище, «справжнє» зелене місячне сяйво — і тоді ви зрозумієте слова: «макарони, каша, все, що хочете — тільки не мистецтво!» [3, с. 339—340], — так писав Курбас про тогочасне оформлення вистав в Україні.

Метою театральних лабораторій було дослідження різних форм сценічної умовності, розширення арсеналу засобів виразності та художніх прийомів сценографії. Проблема створення цілісної образної системи знаходила своє втілення в постановці вистав театру «Березіль», художнім керівником якого був Лесь Курбас, а головним художником — Вадим Меллер. У своїй статті «Молодий театр» Курбас писав: «Основний пошук нових форм буде вестись у студії, а репертуарний театр стане полем, де студійні експерименти почнуть запроваджуватись на практиці» [3,

с. 335]. «Експеримент — є вигострення сокири, поліпшення інструменту, і без експерименту обійтися не можна театру, який думає йти вперед» [3, с. 337]. Геніальний український реформатор театру Лесь Курбас мріяв про організацію єдиної всеукраїнської театральної академії та передбачав відкриття в ній різних студій: танцю, пантоміми, фізичної культура, декламації, музеїв — театральних, музичних інструментів, давньої української книги, живопису, різьбярства; школи нових драматургів; інституту української режисури, бібліотеки світової драматургії. Ця його ідея, на жаль, до сьогодні не втілена в життя, але завдяки серйозній студійній роботі в лабораторіях було виховане ціле покоління професіоналів, які роз'їхались по всій Україні та брали активну участь у розбудові нових театральних колективів. Студії сценографів в команді з драматургами, режисерами та композиторами давали найкращу школу розуміння театру як мистецтва колективного та орієнтували на створення синтетичного образу вистави.

Творча платформа мистецького об'єднання, а згодом театру «Березіль» була сформульована Лесем Курбасом як «метод перетворення». Він писав: «Перетворення виражає саму ідею синтезу мистецтв. Всі сценічні компоненти включаються в цільний світ режисерського задуму. Акторські «перетворення» поєднуються з візуальним світом вистави» [3, с. 337]. Де факто, сценографи лабораторій театру «Березіль» працювали методом «образотворчої режисури», хоча сам цей термін був запроваджений та науково досліджений тільки в другій половині ХХ сторіччя. Театрознавець і дослідник історії сценографії В.І. Берьозкін вважає «образотворчу режисуру» або «дієву сценографію» третьою системою оформлення вистав в історії світової сценографії і так формулює її принципи: «Дієва сценографія характеризується установкою на розкриття мистецтвом художника (яке входить до складу сучасного театрального синтезу) змісту сценічної дії, драматичного конфлікту, теми вистави, його суттєвих лейтмотивів» [1, с. 10]. Якщо порівняти цю концепцію з установками сценографічних лабораторій театру «Березіль», можна дійти висновку, що студійці Курбаса вже на початку ХХ ст. навчались принципів «образотворчої режисури». Лесь Курбас писав: «Декорації не прикрашають, тобто не декорують, не стають ілюзорною картиною обстановки. Вони — трамплін для акто-

ра. Декорації та станки зведені з метою допомогти акторові, обслужити його, створити йому такі умови, за яких йому зручніше всього було би реалізувати свою сценічну задачу» [3, с. 387]. А ось як він описував декорації до п'єси Г. Бюхнера «Войцек»: «Оформлення сцени я уявляю собі таким. Тут треба виходити з ритму та складу п'єси, йти від її природи. Місце дії ми акцентувати не будемо, воно тут не грає великої ролі. Оформлення має бути — саме в собі — таким же часовим механізмом, який виростає з ідеї п'єси і нашої трактовки. Зберігаючи в середині всю кількість зв'язків з п'єсою, оформлення має стати одночасно і доповненням і проявленням механізму всієї постановки» [3, с. 391] (Іл. 1).

Ідеї принципу «образотворчої режисури» знайшли своє місце і в трактуванні Курбасом «методу перетворення». «Художники мають навчитись бачити за побутовою поверхнею соціальну сутність життя. Метод перетворення тому і називається перетворенням, що не створює ілюзію дійсності, а так відтворює сценічну дію, в такому вигляді, в такому обличчі, в такому перетворенні, яке викликає найбільшу кількість асоціативних процесів і тим самим активізує розуміння вистави. Перетворення — це образна алегорія, іноді метафора, це образне вираження суті поняття, дії засобами театрального мистецтва» [3, с. 337].

«Метод перетворення» розроблявся в лабораторіях та театральних постановках Лесем Курбасом та Вадимом Меллером протягом всього творчого шляху. Від знаково-метафоричної системи, що мала на меті творити асоціації через створення алегорій окремо акторськими, сценографічними або музикальними засобами, вони еволюціонували до творення синтетичного образу. Тому так важливо було для Курбаса разом з режисерами і акторськими тренінгами займатися вихованням театральних художників як співавторів майбутньої вистави. Молоді художники, працюючи поряд з молодими режисерами, займались послідовною переробкою життєвого матеріалу на образну, філософськи осмислену іншу мистецьку реальність.

На жаль, репресивна тоталітарна машина комуністичного режиму не дала можливість розвиватися сценографічній школі театру «Березіль». Ідеологи принципу соціалістичного реалізму потребували ілюзорних і поверхових творів, а сценографічна школа в Харківському (Борис Косарєв) та Київському (Вадим Меллер, Анатоль Петрицький) художніх

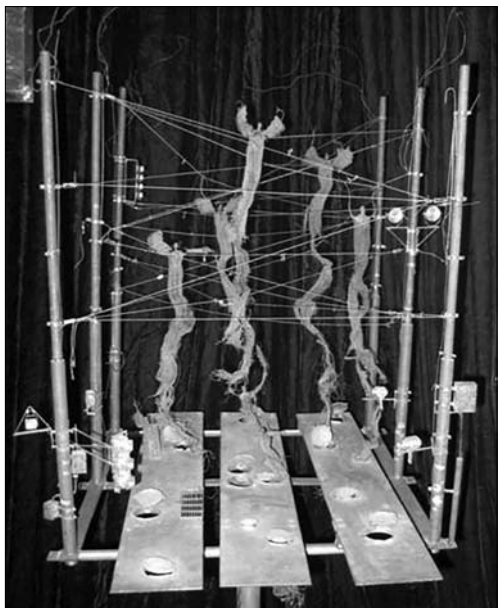


Іл. 1. Вадим Меллер. Сценографія вистави Ептона Сінклера «Джиммі Хіггінс», театр «Березиль», реж. Лесь Курбас, 1923 р. Фото висави. Архів музею театру «Березиль»

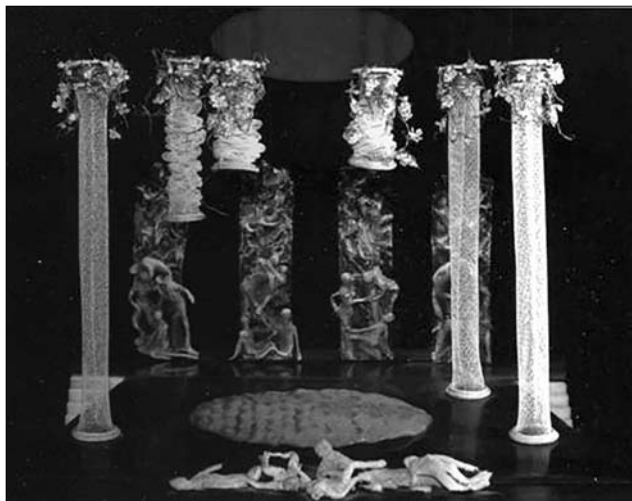
інститутах була зосереджена на дослідженні матеріальної культури різних епох та суто ремісничих задачах їх ілюзорного втілення.

І тільки у 70-ті рр. ХХ ст., після більш ніж 30-річної перерви, поняття театрального синтезу та «образотворчої режисури» почали досліджуватись у сценографічних лабораторіях Данила Лідера. Завдяки енергійності, педагогічному таланту та творчому генію Лідера, ідеї Лесея Курбаса знайшли своє продовження в 70—80-ті рр. у підготовці студентів режисерського факультету Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого та відділення театрально-декораційного мистецтва Київського державного художнього інституту.

Відродження принципу спільної участі у студійному процесі стало запорукою формування у молодих режисерів та сценографів відповідно до спільної шкали світоглядних та професійних цінностей. Розуміння Лідером задач, специфіки і методики роботи мало сильний вплив не тільки на сценографів — випускників Київського художнього інституту, але і на режисерів, адже багато хто з них відвідували лабораторії Д. Лідера при Українському театральному товаристві. «Важливу роль для вироблення спільних творчих позицій відіграв і той факт, що лабораторію режисерів і сценографів, а саме заняття по театральному-декораційному мистецтву зі студентами режисерського факультету Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого вів відомий теоретик і методист, театральний художник М. Френкель, який сповідував спільні з Д. Лідером творчі принципи» [6, с. 77]. Данило Лідер сповідував художній принцип «дійової



Іл. 2. Данило Лідер. Макет до діалогі за У. Шекспіром «Макбет — Кар'єра Артура Уї», реж. В. Булатова, Хмельницький музично-драматичний театр ім. Г. Петровського (нині — ім. М. Старицького), 1977 р. Фото макета [5, с. 84]



Іл. 3. Тетяна Медвідь. Макет до вистави Альбера Камю «Калігула», Донецький академічний музично-драматичний театр ім. Артема, реж. С. Пасічник, 1999 р., фото макета. Архів автора

(активної) сценографії». В своїй методології навчання він зосереджувався на двох основних аспектах: дослідження драматургічного матеріалу, що стає основою у створенні візуально-образного ряду вистави, та співпраця з режисером у сфері формування задуму майбутнього дійства [4].

Розкриваючи лабораторію процесу творення вистави, Лідер, як і Курбас, наголошував на тому, що плідність творчих пошуків передбачає, як мінімум, спільність світоглядних, художніх позицій співавто-

рів, спільні естетичні критерії і повне взаєморозуміння стосовно основних аспектів трактовки даного літературного твору. Саме ця гармонія поглядів і спрямувань народжується в процесі спільного лабораторного навчання майбутніх сценографів і режисерів [4] (Іл. 2).

Система оформлення вистав «дієва сценографія» або «образотворча режисура», в якій працював сам Данило Лідер і на яку орієнтував своїх студійців, була методологічно універсальна. Це проявлялось в здатності розкривати найрізноманітніші за формою, жанром, темою твори світової класики та сучасної драматургії [1, с. 10].

Значення сценографічних лабораторій Данила Лідера для українського театру важко переоцінити. Театрознавець Валерій Фіалко так писав про цей період: «В український театр прийшло нове покоління сценографів — його учнів. Проповідувані Д. Лідером естетичні, моральні принципи творчості розвивались в мистецтві молодих; народжувалась школа сучасної української сценографії. На багато десятиріч, ще з часів діяльності Л. Курбаса і В. Меллера, забуте поняття «школа» відроджувалося в нашій театральній культурі» [6, с. 142].

Ще до сьогодні учні Данила Лідера працюють у провідних театрах України, такі як головний художник Київського національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка — Андрій Александрович Дочевський, головний художник Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка «Березіль» — Тетяна Медвідь (Іл. 3), режисер Петро Ластівка та ін. Багато хто з його учнів вже пішли з життя. Так, у 2014 р. не стало одного з останніх учнів Лідера, головного художника Івано-Франківського музично-драматичного театру ім. Івана Франка — Олександра Семенюка, який протягом всього творчого шляху сповідував настанови свого вчителя, щодо досконалості виготовлення макету та ґрунтовності філософського опрацювання літературного матеріалу (Іл. 4).

На жаль, в кінці ХХ ст. після відходу Лідера від викладацької діяльності під впливом економічних і соціальних потрясінь намітилась чітка тенденція відходу великої кількості театральних художників від участі в культурному житті України. Учні Д. Лідера успішно реалізовували свої ідеї в Росії та у Європі, але продовження розвитку «школи» не відбулось ні

на сході, ні на заході України. А. Александрович-Дочевський доклав неабияких зусиль, щоби, принаймні, відкрити факультет театральньо-декораційного мистецтва у Київській національній академії мистецтв, який був закритий після смерті Данила Лідера. Зараз студенти-сценографи вправно моделюють свої ідеї у макетах, але не мають практики роботи у реальних театрах з реальними режисерами.

За відсутністю конкуренції при малій кількості професіоналів, особливо в провінції, театральні афіші зарясніли прізвищами фахівців суміжних профілів. Художник, потрапляючи до театру, ставав у творчому плані заручником того режисера, який очолював театр і, за відсутності фахової освіти, не мав підстав до пошуку режисера-однотумця. Таким чином, в більшості провінційних українських театрах не відбувалося процесу становлення сучасного театального синтезу.

Цікаві молоді союзи художників і режисерів, такі як: Ф. Стригун — М. Кіпріян (Іл. 5), Е. Митницький — І. Несміянова, Р. Мархолія — Ф. Нірод [6, с. 142], А. Литко — Т. Медвідь сформовані досить немолодими митцями, а молоді тандеми можна вважати радше винятком, ніж правилом. Секції театральних художників Національної спілки художників України в регіональних відділеннях «найстарші» за віком. Театральний макет, як вид образотворчого мистецтва і засіб донесення сценографічного образу, в більшості театрів практично перестав існувати. За відсутності в театрах професійних сценографів він зводився до рівня демонстрації технічного розташування декорації, або зникав зовсім, так і не трансформувавшись у ескізи в електронному вигляді у 3D форматі.

Сучасні технології розширили арсенал засобів театального художника. Широко використовується мультимедійна проекція із застосуванням фотопроекції, анімації, відеокамер для синхронної демонстрації дії. З'явилась можливість виготовляти технічні креслення у 3D комп'ютерних програмах. Постійно оновлюється перелік тканин і фурнітури придатних для виготовлення театральних костюмів. Все більше застосовується у виставах аква-грим (Іл. 6). Все це вимагає суттєвої корекції в методології викладання сценографії. Обов'язковою складовою навчального плану має бути вивчення нових технологічних можливостей та комп'ютерних програм, в тому числі 3D та відео редакторів.



Іл. 4. Олександр Семенюк. Сценографія до вистави М. Матіос «Нація», Івано-Франківський академічний музично-драматичний театр ім. Івана Франка, реж. Р. Держипільський, 2010 р., фото вистави. Архів театру



Іл. 5. Мирон Кіпріян. Сценографія до вистави Т. Шевченка «Невольник», НАУД театр ім. Марії Заньковецької, реж. Ф. Стригун, 2011 р., фото вистави. Архів театру



Іл. 6. Наталія Руденко-Краєвська. Образ персонажа Суддя (актриса О. Ільїна) до вистави Т. Джужденогли «Лавина», Чернівецький Академічний музично-драматичний театр ім. Ольги Кобилянської, реж. Л. Скрипка, 2012 р. Фото вистави. Архів автора

За останнє десятиріччя в театральному, зокрема сценографічному мистецтві України намітилась низка позитивних тенденцій:

1. Розвиток інформаційних технологій, зокрема Інтернету, дає можливість молодим сценографам краще комунікувати між собою, розширяти свій кругозір та стежити за процесами, що відбуваються в українському, європейському та світовому театрах.

2. Поява недержавних, альтернативних невеличких театральних колективів, студійних та лабораторних театрів започаткувала формування нової театральної території, яка сприяє розвитку різних естетичних принципів і дає сценографу можливість вибору брати участь в роботі того чи іншого творчого колективу.

3. Співпраця з європейськими інституціями відкрила нові можливості фінансування і нові форми роботи над виставою, а саме проектну форму роботи.

4. Можливість участі в європейських театральних проектах, резиденціях, стажуваннях, майстер-класах дає новий поштовх для продукування сценографічних ідей і нові засоби для їх реалізації.

5. Європейські вузи, в тому числі і ті, що навчають сценографів, відкриті для українців, але в Україні отримати професійну освіту театрального художника можна тільки в Київській національній академії мистецтв. Цього катастрофічно не досить для формування сучасного українського театру.

Отже, маючи славетні традиції національної сценографічної школи, є нагальна проблема її відродження, методологічного оновлення і розбудови у світлі нових викликів, що постають перед театральним та образотворчим мистецтвом України.

1. Березкин В.И. Советская сценография. 1917—1941 / В. Березкин. — Москва : Наука, 1990. — 224 с.

2. Коваленко Г.Ф. Александра Экстер / Г. Коваленко. — Москва : Галарт, 1993. — 288 с. : ил.
3. Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие / сост. М.Г. Лабинский, Л.С. Танин ; вступ. ст. Н.Б. Кузьякиной. — Москва : Искусство, 1987. — 463 с. : 28 л. ил.
4. Лідер Д. Образ вистави / Д. Лідер // Український театр. — 1972. — № 4. — С. 6—8.
5. Михайлова А.А. Сценография: теория и опыт / А. Михайлова. — Москва : Советский художник, 1990. — 336 с. : ил.
6. Фиалко В.А. Режиссура и сценография: пути взаимодействия / В. Фиалко. — Киев : Мистецтво, 1980. — 150 с. : ил.

Natalia Rudenko-Kraievskia

SCENOGRAPHER'S EDUCATION IN UKRAINE. PROFESSIONALISM «AGAINST» OR «THANKS TO»

At the article is considered the history of establishing and development of special type of artists — scenographers. The author makes a conclusion about the necessity of wide state's support of scenographer's education in Ukraine, as one of the factors of Ukrainian theatre renaissance.

Keywords: scenography, scenography school, scenographers laboratories.

Наталія Руденко-Краєвська

СЦЕНОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В УКРАИНЕ. ПРОФЕССИОНАЛИЗМ «ВОПРЕКИ» ИЛИ «БЛАГОДАРЯ»

В статье рассмотрено историю развития и становления особенного класса творцов — сценических художников или сценографов. Автор делает заключение о необходимости широкой государственной поддержки сценографического образования в Украине, как одного из факторов возрождения украинского театра.

Ключевые слова: сценография, сценографическая школа, сценографические лаборатории.