

**Елена КОВАЛЬЧУК**

*старший научный сотрудник ИПСИ,  
канд. искусствоведения, доц.*

## **ОТ ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА К СЦЕНОГРАФИИ**

### **К истории и предыстории экспонирования**

Создание пространства театрального действия, заполненного игровым или вещественным материалом, является актом столь же древним, сколь и желание человека представить некий драматургический материал в пределах ононого. И тогда люди, чья профессия впоследствии была названа «театральный художник (сценограф)», исходя из объективных реалий и задач своего времени, использовали для заполнения специально созданной архитектурной формы все возможности, взятые из арсенала живописи, скульптуры, технических новаций в сфере света и цвета.

В связи со спецификой самого явления театра роль художника нередко фиксировалась в качестве исполнительского ранга, что влекло за собой его пассивную роль в постановочных возможностях спектакля. Параллельно во времени проходят поколения мастеров, чьи творческие искания закреплены в истории сценографии прекрасными примерами открытий, закладывающих образную специфику как индивидуальных поисков, так и решений на уровне основателей стилей и направлений этого сложного вида искусства. Так в синтетической многомерности закладывалась самодостаточность профессии, амплитуда деятельности которой колебалась не только в градациях художника-исполнителя или художника-творца, но и требовала для объективности собственного рассмотрения учета многочисленных оттеночных квалификаций и характеристик, которые развивались на протяжении столетий.

Оставим за скобками начальные формы развития сценографического оформления в античном греко-римском театре. Доминантная роль в нем отводилась архитекторам, точнее, их творениям, — с развивающимися во времени линиями орхестр, просцениумов, изгибов амфитеатров. Образ мастера, заполнявшего деталями и изобретательной театральной техникой эти пространства, практически не просматривается. Это и не требовалось, т.к. античная

драматургия не предполагала детальности в изображении конкретного места действия. Квалификация профессионального сценографа оперировала мастерством сценических эффектов и минимально затрагивала живописную составляющую (рамы с холстами). Немногочисленными штрихами создавался тот минимум, который, усиливая образную значимость маски и костюма, создавал необходимый фон для актеров. Отзвук театральности и эмоциональной ансамблевости удивительным образом проявляется в творениях греческих скульпторов времен поздней классики и эллинизма. В стремительном порыве «Ники Самофракийской», в драматических изгибах рельефов «Пергамского алтаря» и других произведениях с усиливающейся интенсивностью проявляются элементы эмоциональной театральной образности в контексте «персонаж-зритель», просматривается игра телесной масковости в предполагаемых реалиях трагедийной возвышенности мифа.

Не проявляется лицо художника и в религиозном средневековом театре. И даже не только потому, что его образ скрыт под монашеским капюшоном, а творческий процесс встроен в постижение Великой вертикали, что изначально исключает проявление личностного начала. Природа театрального действия, освященная мистериальной сюжетикой, разворачивалась как в пространствах больших соборов, так и перед ними. Истинная величественность сакральных объектов становилась органичным пространством мистического театрального действия. Она выплескивалась на небольшие площади и в узкие улочки средневековых городов. При подобной специфике существования театрального искусства из многообразных возможностей проявления будущих художников была актуальной прежде всего их архитектурно-инженерная специализация: умение строить передвижные театральные площадки и воссоздавать «святые» спецэффекты, которые так поражали неискушенную средневековую публику.

Эта же специализация театральной профессии будет востребована и в период Возрождения. Некоторые выдающиеся мастера мировой живописи и архитектуры XV–XVI вв. имели непосредственное отношение к оформлению театральных действ. В частности, этому виду деятельности отдал дань флорентинец Филиппо Брунеллески. Сочетание инженерно-технического и художественного талантов позволяло ему создавать и совершенствовать хитроумные механизмы, которые воспроизводили мистериальные чудеса непосредственно в интерьерах церквей.

И даже у Леонардо да Винчи — придворного инженера и художника семьи Сфорца — была возможность отличиться на театральном поприще. Его гений мастера театральных машин воплотился в сотворении грандиозного зрелища под названием «Рай» и навсегда запомнился миланцам. Можем себе представить, как под звуки музыки и пения приведенный в действие хитроумный механизм вращал в «небе» семь «планет». И огнедышащие кони под этот подвижный планетный аккомпанемент мчали по сцене колеснице солнца.

Разнообразие форм ренессансного театра вызывает к жизни и изобразительно-декорационные элементы оформления спектаклей в виде архитектурной объемной декорации, позже названной перспективной. Возможно, в качестве ее основы были взяты идеальные прообразы итальянского зодчества в перспективной графике своего времени.

В итальянском городе Венченца вдохновленный античностью Андрео Палладио возводит архитектурный проект театра Олимпико, сцену которого украшает оформление, имитирующее перспективу уличных удалений. Подобные разработки могли появиться в театре кон. XVI в. лишь в качестве результата родственных, в своей сути, поисков, проводимых представителями нескольких поколений итальянских архитекторов и живописцев, начиная с Джотто. Возможен и обратный процесс: виденные художниками театральные постановки с расположением актеров в контексте сценического пространства подталкивали их к размышлениям о перспективе в изобразительном искусстве.

Появляются первые имена профессиональных мастеров оформления сцены: детально разработанные виды Бальдоссаре Перуцци воссоздавали в ренессансных интерьерах антикизированных театров перспективно-пространственные вариации.

В XVII–XVIII вв. грань между изобразительным искусством и театром, пропущенная сквозь рафинированную театрализацию жизни, ее отношений и ритуалов, становится еще более тонкой, почти иллюзорной. Тон едино-гармоничного синтеза задавал ряд сановных заказчиков искусства — королевские и папские дворы. Амплитуда художественных предпочтений включала как мрачно-вато-громоздкую презентабельность испанских Габсбургов, так и блистательную пышность насыщенной театральными эффектами и ритуалами жизни двора французских Бурбонов. Исторический пример — законодатель художественных стилей и мод, двор Людовика XIV.

Впечатляет размах и роскошь великолепных пространственных панорам, разработанных мастерами, работавшими в сфере театральной декорации в эпохи барокко и классицизма. Живопись и скульптура XVII в. в своих образно-пластичных новациях нередко проникнуты духом театральности. В работах живописца Никола Пуссена (Франция) нередко считается активное использование законов сценических площадок и кулисных пространств. В живописи голландца Рембрандта четко проявляются композиционные разработки с характеристиками авторской режиссуры. Не чужд использованию театральных эффектов в нюансировке свето-колористических эмоциональных состояний Караваджо. Великолепно апофеозен в ряде своих работ Рубенс, чьи композиции оживляют эффекты, характерные для зрелищности музыкального театра. И даже в творчестве наиболее реалистично-правдивого испанца Диего Веласкеса присутствует картина «Пряхи», в которой, согласно мнению некоторых искусствоведов, воспроизведена репетиция некоего театрального действия.

В контексте общей эстетической доминанты своей эпохи театральные художники распахивали во всю глубину и ширь сценических пространств грандиозные панорамы крайне сложных архитектурно-пространственных композиций. Театральная техника позволяла выстраивать на сцене пожары, наводнения, извержения вулканов.

«Музыкой для глаз» назвал театральные декорации Пьетро ди Готтардо Гонзаго (1751–1831) — один из величайших театральных художников своего времени. Несмотря на превалирование в них впечатляющего архитектурного элемента, живопись, как и разработанная методика цвето-световых эффектов, настойчиво пробивала себе дорогу, становясь частью грандиозных, эффектных комплексов разнообразных элементов, с размахом задействованных различными авторами. Она будет работать и в больших сценических постановках, и в маленьких пасторальных вариациях, и в тонких нюансах и вибрациях света и цвета, столь любимых театром периода рококо.

Архитектура же, перейдя на сцене в ранг технических функций, займется своей непосредственной ролью — разработкой нюансов театральных зданий, что с необыкновенной силой раскроется в ключевых проектах музыкальных и драматических театров XIX и XX вв.

Эта предыстория воссоздает могущественный исторический пьедестал, на котором и вырастает значимость живописной декорации, — не просто как системы некоего феерического зрелища, но и как составной части постановки, элементы влияния которой,

постепенно усиливаясь, становятся определяющими. Тем более что театральное-декорационное в качестве самостоятельного вида искусства формируется только к середине XIX в.

В последней его четверти в театре осознается необходимость создания целостного художественного ансамбля с единством постановки и замысла. Результатом развития этого процесса стало появление режиссера; тогда же пришло понимание того, что в серьезном коллективе единомышленников оформление не должно складываться из случайных элементов, кочующих от спектакля к спектаклю, и художника в роли пассивного исполнителя тоже не достаточно. Неумолимо уходят в прошлое те времена, когда от живописцев требовалось пассивное наполнение «внешнего вида» сцены, основными характеристиками которой было воссоздание на ней неких в общем узнаваемых, но не всегда точно воссозданных реалий. Повышая зрелищную сторону своих спектаклей, постановщики пришли к мысли, что эта самая зрелищность могла бы стать на порядок выше в том случае, если бы над ней работал профессиональный художник, чьи картины, увиденные на выставке, совпадают с интересующей театр тематикой. С этого момента и началась настоящая история театрально-декорационного искусства.

Определившаяся доминанта режиссер-художник заложила основополагающие позиции и требования. Наблюдая за разнообразием процессов развития культуры и искусства, посещая выставки и мастерские художников, режиссеры приглашали к сотрудничеству известных мастеров кисти. Главным критерием их избрания было совпадение общей тематики творческих поисков с будущей идеей спектакля.

Сохранилась масса примеров тому, как мастера параллельных специальностей — архитекторы, живописцы, графики, скульпторы, — покидая территорию «чистых» искусств, оставляли свой след в истории преобразования театрализованных миров. Продолжительность этих контактов зависела от ряда причин. Взаимодействие могло быть непродолжительным. И тогда, уходя, станковисты сетовали на несамоостоятельность и зависимость творческого процесса от массы всевозможных факторов, не зависящих от воли творца. Подтексты неконтактности заключались в более чем глубоких причинах. С театром нужно было совпасть, врать в его специфику, почувствовать особенную природу работы в коллективе, а главное, иметь в душе те психологические характеристики, которые определяют природу настоящего театрального художника.

Достаточно тонко и вдохновенно подобную предрасположенность выразил живописец Ю. Пименов. Он писал: «Я всегда любил театр и люблю его сейчас. <...> Как бы я не устал за день работы, если мне вечером предстоит пойти в театр, я уже полдня чувствую в душе какие-то нарядные интонации, какой-то нарядный запах, которого, может быть, там и не будет, шумок зрительного зала, особый заманчивый свет на занавесе, особый свет фойе, особый шум заполняющегося зала и, наконец, медленное угасание люстры где-то наверху и цветные пятна загорающихся выносных фонарей боковых лож. Эти начала театральных спектаклей были для меня с детских лет необыкновенными и очаровательными моментами. Потом я познакомился с театром поближе, так сказать, изнутри. Мне пришлось довольно долго в нем работать. Это были годы, когда заработать что-нибудь живописью мне не удавалось, у меня ее просто не принимали. Тогда театральные люди пригласили меня сделать декорации к одному спектаклю, им понравились мои работы, и так я стал время от времени делать спектакли в разных театрах. Мне нравилась эта работа сама по себе — ее масштабы, разные материалы, свет. И еще очень нравилось то, что я видел вокруг, — особый, приподнятый, то нарядный, то очень будничный, но всегда необыкновенный театральный мир — репетиции с их скромным дежурным светом на сцене, костюмерные мастерские с манекенами, на которые наброшены и наколоты нарядные и ненастоящие материалы. И непривычный дневной свет в театральном фойе <...>. И актерские примерки, где так неожиданно соединяются очень современные лица актрис со старинными фасонами платьев, выкроенных из ультрасовременных материалов по картинкам пожелтевших модных журналов» [6, с. 195–196].

Сложносочиненная профессия театрального художника требовала от своих adeптов существенной корректировки собственной деятельности. Синтетичность профессии требовала от мастера живописи и пространства разнообразных знаний из истории архитектуры, а также всех видов изобразительных искусств, техники и дизайна. Художник, обращаясь к самому широкому кругу вопросов, внимательно всматривался в образные открытия кинематографистов, изучал новейшие технологические возможности телевидения. Он должен был прекрасно разбираться в классической литературе, музыке, новинках драматургии.

Художник вырабатывал у себя редкое качество человека, способного ощущать духовную и материальную составляющую исторических эпох — не хуже, нежели модельер, который должен был

разбираться в нюансах создания исторического костюма и его уместности в исторических фрагментах спектакля; не уступая профессиональным дизайнерам, он должен был быть знатоком истории мебели и исторически-стилевых интерьеров. Театральный художник выступал знатоком глубинных пластов и тонкостей существования национальных культур.

Он должен был проявлять способности психолога, режиссера и актера в одном лице — поскольку, работая над определенным драматургическим материалом, он всякий раз сосредотачивался на нем по-новому, и, перевоплощаясь, создавал новую пластическую реальность, оживляя ее подлинно характерными персонажами. И эта реальность, проявляясь в условиях сценического пространства, питалась и дышала перипетиями сценического действия, тонкостями актерской образности, нюансами света. А еще художник театра должен был быть прекрасным ремесленником и уметь работать руками. Создавая макеты, он ненавидел бутафорию, остро ощущая особенную энергетику сценического предмета, биографию ее фактурности, все ее «игровые» возможности.

Настоятельные поиски в сотрудничестве с известными режиссерами приводили к утверждению ансамблевого синтеза спектакля, открывая органичную связь между художественным оформлением, режиссерским замыслом и игрой исполнителей. В творческих тандемах «режиссер — художник», в ежедневных дискуссиях и в реальной практике театральной жизни отрабатывались основные принципы будущей «изобразительной режиссуры» художника. Образцом органичности подобного сочетания стал в начале XX в. МХТ. До него «драматический театр не использовал так полно и всесторонне синтетическую силу театрального искусства, не умел слить воедино цвет, свет, звук на сцене и достичь того, чтобы декорация стала неотделимой от жизни действующих лиц и помогала раскрывать психологическую и социальную атмосферу пьесы, как подлинный соучастник сценического действия. Та полнота воспроизведения жизни, которая захватывает читателя в творениях Толстого и Чехова, заставляя его даже при чтении “видеть”, почувствовать живыми и близкими их героев, та жизненность “говорящих” деталей повседневной, окружающей людей обстановки, что так привлекала в картинах передвижников, то богатство ощущений, которыми проникался зритель, глядя на пейзажи Саврасова и Левитана, взволнованный чувством слившихся воедино правды и поэзии, — оказались теперь доступны театру» [3, с. 82].

Ощущая глубинную родственность поисков главного художника театра — В. Симова, Станиславский назвал его родоначальником нового типа сценических художников-режиссеров. Разработанные художником решения пространственного замысла невозможно было отделить от режиссерских разработок. Симов тщательно продумывал нюансы того, что «должны были раскрывать отдельные детали декораций, как рождалась планировка, какой уклад жизни, какие человеческие, общественные взаимоотношения должны были быть явлены и подчеркнуты в работе» [3, с. 86].

Так, работая в тесном сотрудничестве с постановщиком, художник-постановщик разрабатывал авторский, насыщенный драматургическими реминисценциями образ спектакля. И хотя в его деятельности активно доминировали изобразительно-постановочные навыки, подход к материалу во многом совпадал с работой художника-станковиста. Созданию окончательного образа предшествовал длительный период «врастания» в тематику, предложенную драматургом, — с обязательным выездом на этюды для ознакомления с натурой, написанием эскизов, концентрацией жизненных наблюдений и опыта в направлении предложенной темы.

На этом этапе развития, вращаясь в специфику театра, подчиняясь его ансамблевости и творческим реалиям, любой художник оставался полноценным представителем своей первой образотворяющей (изобразительной) профессии, аккумулируя громадные пласты ее истории и новации современности в законы и реалии театральных задач. Профессиональный живописец, известный сценограф П. Вильямс так описывал свои первые опыты работы на сцене МХАТа:

«До прихода в театр моей профессией была исключительно станковая живопись, и о театральной работе художника я имел весьма смутное представление. Я полагал, что как живописец сам пишет картину, так и художник в театре должен сам писать и строить декорацию, и для меня явилось неожиданностью, что от меня требуются только эскизные проекты и макеты, а декорация под моим наблюдением будет выполняться техническими помощниками. Прочитав пьесу, я стал посещать репетиции, знакомиться с творческой работой актеров над образами готовящегося спектакля, входить в сферу замыслов режиссуры. Мне говорили при этом: “Вот почувствуйте, например, образ главного действующего лица — <...> поймите, какая картина, какая обстановка была бы типична для него”. В этом был основной канон решения спектакля. Присмотревшись, я начал писать маслом эскизы мест действия. Внешне это были обыкновенные



павильоны. Единственным новым элементом в их композиции были мотивы современной архитектуры. <...> В эскизах и макетах я старался избежать самодовлеющей “декоративности”, давая декоративной композиции, удобные для действия. В работе над костюмами этого спектакля я крепко ощутил себя живописцем, обогащенным живой натурой актеров и создаваемых ими сценических образов. До этого я не представлял, что эскиз костюма должен намечать образ, раскрывать его сущность» [6, с. 87].

Художники-станковисты, которые приходили в театр, сознательно выбирали живописность главным фактором влияния — в силу ее эмоциональной насыщенности и широкой палитры поэтических образных ассоциаций. Постепенно, осваивая тайны театрального мастерства, они учились презентовать ее неповторимую поливариантность.

Театр всячески способствовал развитию самобытности художников, становлению их художественных программ, влюблял в себя и помогал открыть неизвестные до того пласты творческих дарований, любовь к игре, способность к перевоплощениям, — что в жизненных реалиях могло привести к смещению ценностных ориентиров творческих предпочтений. Станковисты переходили в ранг профессиональных театральных художников, презентуя в экспозициях индивидуальных выставок новый вид живописного творчества с неповторимым духом театрализации.

Ставка на личность и неповторимость творческой индивидуальности была главной характеристикой качественного театрального бренда. И на сцене, и в залах выставочных павильонов возникали результаты деятельности неповторимых творческих индивидуальностей известных художников театра, из поколения в поколение создающих славу этого вида изобразительного искусства. В эскизах и макетах А. Головина, М. Добужинского, А. Бенуа, Л. Бакста, Б. Кустодиева, В. Симова, В. Дмитриева, Ф. Федоровского, П. Вильямса, Ю. Пименова, А. Петрицкого, В. Меллера, Ф. Нирода и других склонность к театральности творческого начала проявлялось не менее весомо, нежели в станковых произведениях. Для них театр навсегда стал местом основной творческой деятельности, их призванием.

Творчество любого мастера театрального изобразительного искусства (или сценографа театрального пространства), в силу профессиональной специфики находящегося на стыке между изобразительным и театральным искусствами, всегда имело определенные проблемы с искусствоведческой адекватностью в его оценках

и научной репрезентации. Подобное положение всегда было ахиллесовой пятой театрально-декорационной (некогда) и сценографической (ныне) сферы, той промежуточной точкой между великими искусствами, адекватно оценить которую брался не всякий критик как из одного, так и с другого лагеря.

Среди представителей классической театроведческой науки количество специалистов, способных включить полноценный анализ работы художника в свою рецензию, было невелико. Часто, анализируя спектакли, театроведы с интересом сосредотачивались на изучении тонкостей режиссерских новаций и на игре актеров, почти не замечая работу художника. В зависимости от величины и значимости сценографа, о нем упоминали вскользь, пунктирно, не вдаваясь в подробный разбор изобразительных пластов спектакля. Подобный подход нередко нивелировал реальный вклад художника в спектакль.

Определенную закономерность экспонирования и равновесие в подаче материала удалось соблюсти лишь некоторым театроведам — создателям театральных музеев Москвы, Санкт-Петербурга, Киева. Экспозиции Государственного центрального театрального музея им. А.Бахрушина (Москва), Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, Государственного музея театрального, музыкального и киноискусства Украины насчитывают множество экспонатов, посвященных творчеству художников театра, как части того или иного театрального явления. В форматах подобных музеев нередко проводятся отдельные выставки, представляющие творческий процесс из истории или современности сценографии, а также достижения ее индивидуальных адептов. Подобные экспозиции изначально свидетельствуют о том, что эскизно-макетную образность сценографа прекрасно понимает зритель как в контексте постановки, так и без нее, что уточняет факт возможности репрезентации авторского проекта сценографа вне зависимости от театра в целом и спектакля в частности.

Похожий на описанный музейный подход был нередко представлен в экспозициях театральных фойе, где на стенах развешивались афиши, эскизы декораций и костюмов, а по углам расставлялись макеты, и все они и были тем весомым, а главное, живым материальным явлением, которое закорякло спектакль и его концепцию во времени. Размещенные рядом с фотографиями актеров и сцен из спектакля, в обрамлении театрального реквизита (тоже часть работы художника), они визуально представляли давно ушедшую театральную историю, «оживляя» выработанную когда-то концепцию режиссера,

позволяя зрителю представить сценические реалии некогда любимых актеров. Так зрительный фактор спектакля, наравне с афишами и программками, на мгновение становился катализатором давно прошедших времен и переживаний. И нередко, всматриваясь в эти эскизы и макеты, у зрителя возникало такое ощущение, что внутри образного пространства (или изобразительного мира) живет потенциальное начало личного существования театральной игры. Того замысла, который художник с увлечением творил внутри мастерской, и который при выходе на сцену что-то непременно терял, — хотя бы в силу специфики своего существования в коллективе.

Прекрасным примером подобной экспозиции стало открытие в фойе Киевского театра русской драмы имени Л.Украинки экспозиции «Пространство Давида Боровского» (авторы художественной концепции — Н. Филипченко и главный художник театра, Е. Дробна). Пространство и время, смоделированные театром, существуют по своим театрально-сценическим законам. Все пластически обусловлено и взаимосвязано между собой. Зритель может углубиться в фото- и эпистолярную историю (стенды с фотографиями и архивными материалами, документы того времени, когда у истоков становления мастера стояли известные режиссеры и художники), просмотреть эскизные зарисовки и макетные построения молодого Д. Боровского. Перемещаясь по экспозиции, зритель получает прекрасную возможность ощутить зарождение тех или иных пластических идей, попасть в середину вещественного мира спектаклей, ощутить «живой дух» или историчность сценического предмета, оценить элегантную изысканность или фактурную естественность костюмов, т.е. определить для себе вехи творческого становления сценографа. Выставочные экспонаты и инсталляции презентуют образно-технические разработки Мастера («Поворот ключа» М. Кундеры); позволяют осознать открытую Боровским оголенную раскрепощенность освобожденного пространства; оценить ритмическую игру конструкций и фактур; ощутить грубоватость костюмных рисунков периода неореализма и «сурового стиля» (спектакли 1960-х). Зритель получает возможность углубиться в изысканно-вдохновенную ритмику березового органа («Насмешливое мое счастье» Л. Малюгина), или, закольцовывая сценическое и жизненное время художника, оказаться в современно-дизайнерском воплощении истории («Наполеон и корсиканка» И. Губача). Переходным мостиком в новое для художника будущее (Киев — Москва) стала в экспозиции декорация к «Бесприданнице»

А. Островского. Выставка состояла из фото и скульптурных портретов Боровского, макетов к его спектаклям, театральных костюмов и эпистолярного наследия. Отдельно авторы проекта воссоздают московскую мастерскую сценографа. Перед зрителем предстает история становления Художника, поданная в неразрывной связи с историей его Театра.

В отличие от театроведов, решающих выставочную презентацию изобразительного материала постановки в контексте режиссер — художник — актер — спектакль, искусствоведы имеют свои подходы к экспонированию и рецензированию театрально-декорационного искусства. Специалисты данного профиля, работающие преимущественно с изобразительным материалом, нередко подходят к анализу творчества художника театра (в данном случае ударе следует ставить на слове «художник») с точки зрения оценки его работы в качестве некоего акта прежде всего изобразительно-го порядка. Соответственно, основная критическая составляющая подобных исследований сосредотачивается на анализе колорита и композиции произведения. Художник театра (при всей специфике бытования театральной декорации на сцене), по сути, с их точки зрения остается прежде всего живописцем и станковистом, что органично включает его в общие программные установки анализа изобразительного искусства в целом.

Презентация сценографии осуществлялась в виде отделов всесоюзных или республиканских выставок. Раз в год монтировались крупномасштабные экспозиции уровня «Всесоюзной выставки произведений художников театра, кино и телевидения» (в республиканских аналогах — «Виставки художників театру, кіно і телебачення»). Создаваемые под эгидой Всесоюзного или Республиканского Союза художников, подобного рода экспозиционные проекты выстраивались традиционно, по аналогии с выставками произведений представителей других видов изобразительного искусства. В процессе их формирования соблюдались возрастные или цензовые приоритеты.

На таких выставках экспонировались эскизы декораций и костюмов какой-либо одной работы (в случае с известными художниками могли выставляться материалы нескольких работ), а также макеты. Художникам кукольного театра выделялось пространство для формирования планшетов и тумб для презентации игровых персонажей. Отдельно располагалось пространство, отведенное для театральных афиш. Поточковая представительность экспонентного материала не позволяла зрителям и критикам глубинно оценивать

индивидуальные достижения мастеров, подводя их к фиксации основных тенденций развития этого вида искусства в тот или иной период.

Если же устраивались персональные выставки художников, чье творчество было признано явлением в истории театрально-декорационного искусства, то в том же пространстве, наряду с театральными эскизами и макетами, выставлялись также и станковые произведения мастера, которые свидетельствовали о его причастности к другим видам изобразительного искусства. Нередко преобладание в экспозиционных интерьерах живописного материала свидетельствовало не только о визуальной схожести живописно-станковых и театрально-декорационных произведений, но и о совпадениях в изначальном творческом посыле. Анатолий Петрицкий, всю жизнь работающий со сценографией, станковой живописью, графикой, а также занятый разнообразными видами педагогической и общественной деятельности, в качестве кардинального направления своей творческой программы определял именно сценографию. Последняя не просто создала ему славу сценографа, но и осветила все остальные виды его активного творческого бытия особым подходом к разрабатываемой тематике, той склонностью к более артистичной природе вчувствования, которое усиливает в художнике именно театр.

Перечисленные выше возможности экспонирования сценографии продолжают свое полноценное существование и поныне. Однако автора статьи больше интересует факт появления в кон. 1960-х — начале 1970-х самостоятельных сценографических выставок. Этот феномен стал возможен благодаря ряду причин. Одна из них — кардинальные изменения, происходившие в этом виде искусства, затрагивающие самую суть сценографической образности. Опираясь на вновь открытые в хрущевский период театральные новации 1920-х, художники театра решительно освобождали сцену от помпезной живописной монументальности и безликой образности сценических картин позднесталинского периода. Живописная изобразительность на сцене, связанная в сознании многих художников с ложной псевдоэмоциональностью ушедшего времени, будет дискредитирована на длительное время и отступит, уступив место образно значимой пластике пространства.

В этот период вновь будет подхвачен посыл творческих открытий сценографии 1920-х: художник в театре — это творческое начало, действенный элемент спектакля и его пространства, способный привести в действие активную программу, определяющую специфику и в позиции режиссуры, и в фактаж существования актера на сцене.

В реалиях 1960-х в творческом союзе режиссера и художника по-новому проявит себя фактор постепенно нарастающего значения феномена художника-режиссера, но сам вектор изобразительности в сценическом существовании сценографической образности будет принципиально изменен. Эксцентриада предшественников если и проявит себя в этом процессе, то немногочисленными факторами и только в самом начале.

Сценограф<sup>1</sup> отныне будет не просто создавать некое зримое пространство, необходимое для режиссера и актеров: он наполнит его глубинным образным эквивалентом, собственной версией внутренних проблем, затронутых драматургом; он усилит чувство правды и истинности на сцене; он изгонит бутафорию и научится обыгрывать натуральные фактуры; он введет графичность и монохромность как знаковый фактор обостренной образности мышления.

К 1970-м на территории СССР сформируется когорта художников театра, своеобразная элита художественной интеллигенции, представители которой, с их высоким профессиональным опытом, особенным отношением к жизни, глубинной мудростью творческих поисков будут способны работать на уровне мировых критериев качества.

Установка на образную режиссуру в оформлении спектаклей подхватит молодое поколение сценографов, пришедших на театральные подмостки в послевоенный период. В индивидуальных разработках Д. Боровского, Д. Лидера, Э. Кочергина, С. Китаева, В. Серебровского и др. мастеров сцены активно разрабатывается сначала образная условность 1960-х, а потом и пластическая режиссура 1970–1980-х.

Сцены главных театров страны заполняют визуальные философские программы, определяющие глубинную философскую концепцию образного замысла художника; его личная интерпретация проблем, предложенных драматургией, будет выводиться на уровень художественно-пластической формулы. Идеи художников должны были развиваться и подхватываться режиссурой, активно вводиться в живое пространство спектакля, обогащая его глубинно-философскими подтекстами.

---

<sup>1</sup> Понятие театрально-декорационное искусство включало в себя оформление сцены, обозначение места действия, стиль костюмов персонажей, особенности реквизита. Понятие «сценография» значительно шире. Сценограф строит театральное пространство, учитывая взаимодействие сцены и зрительного зала.

Тогда же выявились и недостатки подобного состояния сценографического мышления — самодостаточность театрального оформления и его неполная «вмонтированность» в постановку. Отдельные сценографические проекты действительно были самостоятельными настолько, что предложенная художником программа уже сама по себе была театром, и театром достаточно образным. Тот глубокий подтекст, который потом впечатлял зрителей в выставочных залах, не всегда реализовывался на сценических площадках.

В идеале пластическая концепция сценографа и работа режиссера в спектакле должны были быть объединены в сценическом синтетическом эквиваленте. Иногда это получалось, и в творческих тандамах 1970-х (Ю. Любимов — Д. Боровский, Г. Товстоногов — Е. Кочергин, С. Данченко — Д. Лидер) совершались настоящие художественные открытия.

В реальной практике все было значительно сложнее, и не всегда между режиссером и художником возникало настоящее взаимопонимание, что нередко влекло за собой недораскрытость заложенных сценографом потенциалов. Если синтез не происходил, и оформление использовалось в спектакле по первичному внешне-зрительному ряду, то суть сценографической концепции оставалась вещью в себе. И тогда всю красоту творческого замысла, глубинные пласты того, что разрабатывал художник во время создания образа спектакля, можно было экстраполировать только в макетно-эскизном варианте.

Подобная нереализованность внутренних потенциалов сценографов сказывалась на их выставочных концепциях. Неисчерпанная спектаклем глубина творческих замыслов становилась основой феномена экспозиционной саморепрезентации сценографии, и начиная именно с этого периода выставки художников театра становятся самостоятельным и захватывающим явлением в культурном процессе. Так возникал феномен Театра художника, спектакля после спектакля, — во всей глубине его живописной или пластической формулы.

Авторский акцент в экспонировании объектов театральной изобразительности был существенно поднят благодаря выставкам всемирной сценографии, которые проходили в Праге раз в четыре года (сценографические quadriennale были основаны в 1967-м). Они быстро перешли в категорию знаковых форумов всего лучшего из того, что происходило в театральном мире. Здесь экспонировались новейшие достижения в области сценографии, отрабатывались приемы дизайнерского экспонирования лучших проектов художников театра. Выставки в Праге представляли высочайшие достижения мирового



театра, и премирование представителя той или иной национальной школы нередко означало победу всего художественного направления.

Тематика конкурсов была достаточно разнообразной и предполагала не только авторские периоды (1967 — постановки опер Моцарта, 1971 — постановки Шекспира, 1987 — драматургия А. Чехова, 1975 — театральные школы, 1979 — куклы, 1995 — поиски театрального пространства и т. д.).

В Пражских павильонах опробовалось громадное количество приёмов и способов экспонирования. Художники стремились передать в условиях выставочных возможностей жизнь сценографии в спектакле, прибегая ко всем возможным способам: эскизам и макетам, разнообразным документам и фото, до видеозаписей включительно. Активно задействовались инсталляции, ассамбляжи, енвайронменты; проводились акции, доказывающие факт существования и развития современного авангардного пластического искусства.

В столице Чехословакии у отечественных художников возникла прекрасная возможность сравнить свои достижения с теми процессами, которые происходили в театрах Восточной и Западной Европе, а со временем — с деятельностью театральных художников США и стран Латинской Америки.

Пражские выставки сыграли огромную роль в определении творческого потенциала советского сценографического сообщества. Определилась группа мастеров, способных полноценно представлять страну на мировом уровне. Команда состояла из художников-мастеров сценографии с высокой творческой квалификацией, — представителей московских и ленинградских театров; это были Э. Кочергин, М. Китаев, В. Серебровский, В. Левенталь и мн. др.

Отдельную творческую группу, всегда четко узнаваемую благодаря «прозападной» смелости творческих находок и активности мышления, составляли художники из прибалтийских стран (Латвия, Литва, Эстония), близкие по духу к стилистике западноевропейских театральных экспериментов.

В эту когорту всегда активно включались мастера закавказского региона, работавшие преимущественно в центральных театрах России и смело вносившие в сдержанно-колористический сценографический дискурс своих российских коллег раскрепощенную живописную образность и эмоциональность.

Неоднократными участниками этих выставок были: Давид Боровский, чьё творчество в 1971-м было отмечено золотой медалью, а в 1975-м — высшей премией форума «Grand prix» Золотая



Квадрига; а также Даниил Лидер, чьи произведения презентовали в Праге лучшие открытия отечественной школы.

На выставке «Молодые художники советского театра» в отделе советской экспозиции «Пражская Квадриеннале — 83» Украину представляла, среди прочих, группа учеников Д. Лидера: Л. Беспальчая, Н. Гомон, Л. Чернова, В. Карашевский, С. Коштелянчук, М. Левитская, И. Несмиянов, Н. Рудюк, А. Чечик.

Во вступительной статье к каталогу выставки «Пражская Квадриеннале — 83» художник А. Васильев, раскрывая интерес своего поколения к незаметно подросшей когорте талантливой молодежи, писал: «Каждый год выпускники художественных учебных заведений идут в театр. Они работают, учатся, творят. Наше сознание обычно проходит мимо этой мощной поросли, мысли не концентрируются на том, что основную массу работающих в театре художников, работающих каждый день, составляют 25–35-летние. Мы как созерцатели следим за ними, легко выпуская из поля зрения эту пылкую энергичную молодежь. А она, хотим мы того или нет, находит свой путь, проявляется в самостоятельном творчестве. Часто — вопреки влияниям своих учителей. Вопреки нашим суждениям о них. Сегодняшние молодые начинают сразу с очень высокой ступени мастерства. Их даже укоряют в том, что ни слишком много знают и умеют, слишком хорошо освоили до них накопленный опыт. Но тут-то и выявляются подлинные индивидуальности, а не просто имитаторы сегодняшней практики. Художник обязан быть вооружен броней знаний и мастерства. Сегодня мы узнаем все новые и новые имена молодых мастеров театра. Из Грузии и Эстонии, с Украины и Дальнего Востока — со всех концов страны приходят эти имена <...>» [2, б/с].

Мощное крыло молодой украинской сценографии, представленное в Праге в 1983-м, вскоре оправдает возложенное на него доверие, возглавив ведущие театры страны и продолжив линию глубинной сценографической режиссуры лидеровского направления.

Тематическая подборка выставок этого периода была достаточно разнообразной. В особую категорию должны быть отнесены экспозиции, посвященные истории театральной декорации. Показательной в этом отношении была выставка «Мастера советской сценографии» (1977), развернутая в помещении Московского театрального музея имени А. Бахрушина. Ее цель — презентация органичной преемственности поколений художников театра. Как отмечали авторы каталога экспозиции, «выставка даст возможность проследить большой и сложный путь советской сценографии, путь,

полный творческих исканий, новаторских открытий, освоения богатого художественного наследия» [1, с. 4].

Среди старшего поколения экспонентов — метры изобразительной сценографии: А. Арапов, А. Бенуа, Б. Кустодиев, К. Юон, Ф. Федоровский и другие художники, которые «передали молодому театру высокую живописную культуру, новые эстетические принципы сценического оформления. <...> В отличие от своих предшественников, они создавали развивающийся во времени, целостный живописный образ спектакля» [1, с. 4–5]. Не менее полноценно было представлено поколение 1920-х, не только совершившее новаторские открытия своего яркого времени, но и создавшее произведения театральной декорации, которые поддерживали надлежащий уровень профессионального театрального оформления в сложные 1930–1950-е: А. Веснин, П. Вильямс, В. Дмитриев, И. Рабинович, братья Стенберги, А. Экстер и др. Представленные в экспозиции роботы поколения 1960-х, — Д. Боровского, И. Блумбергса, М. Китаева, В. Левенталя, А. Фрейбергса и других — глубиной и смелостью авторской мысли, режиссерской доминантой художественного решения подтверждали наличие подлинной преемственности поколений.

Непреходящая актуальность свойственна историческим выставкам, представляющим великих художников театра прошлого и в их индивидуально-авторских презентациях, и в качестве представителей целых направлений. Персональные выставки представителей театрального авангарда Украины, — А. Петрицкого, В. Меллера, А. Хвостенко-Хвостова, А. Экстер и других, редкостные в кон. 1960-х, более доступные в 1990-х и окончательно завоевавшие выставочные павильоны в первом десятилетии 2000-х, — свидетельствуют о непреходящей ценности творческих поисков украинских сценографов и украинского театра 1920-х, о свободе и раскрепощенности мышления, никогда не теряющих своего подлинного значения.

В советском культурном пространстве 1970–1980-х, контролируемом программой соцреалистического искусства, авторские и тематические выставки современной сценографии нередко отличались неповторимой глубиной и оригинальностью. Тематика такого рода давала авторам экспозиции возможность во всей полноте представить ретроспективу творческой деятельности того или иного мастера театрально-декорационного, кино- или телеискусства. Пространство выставочного павильона полностью отдавалось на откуп сценографу для творческого представления идеи авторского театра, для раскрытия режиссерских амбиций. Максимально

задействовались возможности самого помещения, превращенного в эквивалент театрального пространства; его заполняла масса вещей, созданных настоящими сценографами. В подобных форматах сценограф сам выступал режиссером того или иного формата репрезентации себя в театре и театра в себе.

Приведенная выше манера экспонирования в полной мере была свойственна выставкам Союза театральных деятелей (СССР, Украины, России, стран Прибалтики и Закавказья). На наш взгляд, подобный подход хорошо отражал реальные процессы в области сценографии. На этих выставках царила атмосфера магического действия — Театра сценографа, и зрителю предлагалось включиться в нее, используя все потенциалы своего внутреннего мира.

И если на ранних этапах (1960-е — первая половина 1970-х) сценографы старались максимально посвятить зрителя в некий акт, называемый спектаклем, и продемонстрировать свое присутствие в нем, то впоследствии (вторая половина 1970-х — 1980-е) они нередко предпочитали представлять собственный режиссерский вариант концепции темы спектакля, задействуя материал театральной постановки лишь в той мере, которая необходима для раскрытия собственного авторского замысла. Театр на выставках сценографов не исчезал, но его присутствие могло минимизироваться в том случае, если художник не чувствовал полной реализации своих замыслов в постановке.

Вместе со сценографией подобные экспозиции становились концептуальными; они состояли из оригинальных сюжетов, пластических решений, необычных эффектов. Усовершенствовалось искусство макета: он стал произведением объемной пластики, эстетически таким же самоценным, как и эскиз. Свой тип макета находила каждая национальная школа, каждый крупный мастер. Включение его в экспозицию давало новые возможности объемному оформлению пространства, но очень скоро этого стало недостаточно. Желание поиграть и высказаться объединились. Настоящие костюмы, фрагменты декораций — это только начальные этапы предложенного поиска. Художники предлагали зрителю просмотр видеоряда или давали ему возможность войти в пространственную инсталляцию «воссозданного» оформления. Иногда зритель мог любоваться визуальными впечатлениями, которые демонстрировали специальные проекторы и лазерные установки. Совершенство техники способствовало преобразованию интерьеров выставок благодаря эффектам сценического освещения. Чем стабильнее проявлялась ситуация в самой сценографии (в 1990-е), тем интереснее

и самобытнее становился выставочный дизайн, тем выше ценилась необычность и изобретательность в подаче замысла сценографа.

Выставки художников театра неизменно вызывали большой интерес у публики, вводя зрителя в странные иноизмерения, существующие согласно собственным художественным законам и философии (что существенно отличало этот вид искусства от достижений искусства соцреализма). Их обсуждали на страницах прессы в процессе многочисленных дискуссий о значимости сценографии в искусстве и общекультурном процессе. В дискуссию вступали все представители искусствоведческих специальностей, а также практики театра: драматурги, режиссеры, актеры.

Яркий процесс развития искусства театральной декорации второй половины XX в. не мог не вызвать значительной заинтересованности со стороны ученых и художественных критиков. Именно в этот период сценографическая теория и критика обогащаются значительными теоретическими исследованиями и разработками, посвященными общим проблемам театральной пластики и анализу творческих достижений ее представителей. Формируется поколение специалистов, способных адекватно оценить глубину творческой программы художника; осознать его смелость в овладении драматургическим материалом; квалифицировать его умение в использовании фактуры и формы в конструкции или живописном полотне; почувствовать тонкости его работы с композицией, цветом, светом, графическими или дизайнерскими технологиями; сделать выводы о глубине и преемственности предложенной художником программы, — ни на минуту не забывая, что сущностные потенциалы этой образности созданы по законам драматургического материала и адекватно их оценивать можно, лишь отталкиваясь от понимания всего комплекса поднятых художником проблем.

В монографиях и статьях отечественных ученых, — М. Пожарской, В. Березкина, Е. Ракитиной, А. Михайловой, Р. Кречетовой, Е. Луцькой, Г. Коваленко, А. Драка, К. Питовой-Лидер и других, — разрабатывалась фундаментальная история искусства театрального оформления, благодаря чему сценография приобрела значимость одного из самых исследуемых художественных феноменов второй половины XX в.

У 1960–1990-х в искусствоведческий дискурс вступают режиссеры. История и теория сценографических исследований обогащаются дополнительной информационной составляющей. Издаются монографии А. Варпаховского, А. Эфроса, М. Резникова, П. Брука и других

исследователей, которые не только дают важные данные об общей картине сценографического бытия, но и раскрывают нюансы глубинных проблем взаимодействия режиссера и художника в спектакле.

Для анализа сценографии и процессов, происходящих в ней, создаются ежегодники: «Советские художники театра и кино», «Художник и сцена», «Художник, сцена, экран», «Художник и зрелище». Значительное место интереснейшим материалам о художниках театра отводится на страницах журнала «Декоративное искусство СССР». Журнал «Театр» нередко проводит круглые столы и дискуссии, посвященные рассмотрению того сложного и многомерного явления, каковое создавали сценографы этого периода.

Особой категорией выставок, ежегодно анализируемых в вышеперечисленных журналах, были экспозиции «Итоги сезона», которые начали проводиться в Москве; затем эта традиция была подхвачена Ленинградом. Эти выставки были в полном смысле этого слова элитарными — как в силу достижений творческой мысли, так и по составу участников. Они представляли художественные решения сценографов тех спектаклей, которые становились громкими событиями минувшего театрального сезона. Лучшие выставочные павильоны наполнялись произведениями высокого художественного уровня, тяготевшим к польско-чехословацким сценографическим традициям и не имевшим ничего общего с банальностями соцреалистического искусства. Они взывали к интеллектуальному зрителю, к его способности считывать подтексты и играть в предложенный мастером театр.

В украинском пространстве экспонирование театральной декорации обладает собственной спецификой, а также особой историей. Все лучшее здесь связано с созданной Д. Лидером (художником, теоретиком, учителем) в 1970–1980-х школой сценографии. Творческие находки ее представителей неоднократно выставлялись в разных павильонах страны в конце 1980 — начале 1990-х. Художественная активность мастеров сценического оформления в этот период была во многом детерминирована активированным состоянием национального театра и широким студийным движением. Позднее выставочный процесс, в силу ряда объективных причин, затормозился, чтобы войти в свою активную фазу с началом нового XXI в.

Киевским вариантом «Итогов сезонов» (2009, 2010) были выставки, проводимые несколько лет подряд благодаря инициативе ученика Д. Лидера, сценографа Андрея Александровича-Дочевского в Галерее искусств им. Елены Замостяной на базе Театрального центра Киево-Могилянской Академии. Они представляли разнообразные формы

становления и функционирования сценографической образности (графические раскадровки, макеты, эскизы костюмов, собственно костюмы, инсталляционные проекты) и, в большинстве своем, являлись не столько картину итогов минувшего сезона, сколько широкий спектр творческого состояния среднего поколения и, в большей степени, молодой поросли украинской сценографии лидеровского направления. В контексте выставки «Сценография. Сезон 2009» проводилось несколько мастер-классов и круглый стол «Театральный художник в контексте современного художественного пространства».

Выставка засвидетельствовала тот факт, что «в пространстве украинских сценографов уже не только родилась, но и начинает выплескиваться вовне энергия, вдохновение, амбициозные проекты, которые, демонстрируя мощный потенциал представителей этой профессии, сделают их теми проводниками, которые в состоянии поднять национальный театр на принципиально иной уровень творческого развития» [4, с. 3].

Особым событием в художественной жизни Киева стали несколько выставок сценографии, состоявшихся в Киевском национальном музее русского искусства (2010, 2013). До этого этот музей около тридцати лет не экспонировал театральные декорации. Экспозиция была построена по принципу презентации национальной школы сценографии в плане ее развития и преемственности поколений.

В каталоге выставки отмечалось: «Следовало, возможно, напомнить, что помещение этого музея имеет определенный опыт “игры” с театром. В начале 1970-х прошлого столетия именно тут были основаны и состоялись несколько мероприятий, которые подытоживали результат работы украинских сценографов за каждые прошедшие пять лет. В этот раз, возрождая перерванную традицию, организаторы проекта <...> рискнули значительно расширить исторические координаты, создавая, таким образом, своеобразную сценографическую ретроспективу украинского театра последнего полстолетия» [4, с. 3].

Сердцевиной экспозиции 2010 г. стали работы старшего поколения сценографов украинской сцены: Д. Боровского («Бесприданница» А. Островского), М. Киприяна («Король Лир» В. Шекспира), Д. Лидера («Король Лир» В. Шекспира, «Вишневый сад» А. Чехова, Е. Лысика («Борис Годунов» Н. Мусоргского), Ф. Нирода («Гугеноты» Дж. Мейербергера), М. Френкеля («Лісова пісня» Леси Украинки), — мастеров, которые формировали основополагающие позиции современного сценографического мышления, закладывая

в него неповторимую индивидуальность собственных авторских стилей, свой высочайший профессионализм.

Не менее полноценно было представлено среднее звено сценографов украинского театра, преимущественно представителей школы Д. Лидера — того поколения, которое заявило о себе в начале 1980-х в театрах и на мировых форумах. Работам А. Александровича-Дочевского («Вишневый сад» А. Чехова), И. Билецкого («Лісова пісня» Леси Украинки), А. Бурлина («Прометей» Е. Станковича), В. Карашевского («Лев и Львица» И. Коваля), С. Коштелянчука (плакаты к спектаклям), И. Несмиянова («Гамлет» В. Шекспира), Н. Рудюк (эскизы костюмов к спектаклям) и других свойственно зрелое мастерство, глубины подтекстов, высокий профессионализм и неординарность мышления.

Не уступали им по дерзости замыслов и легкости в овладении современными техническими новациями и представители третьей возрастной группы украинской сценографической молодежи. Воспитанные на традициях лидеровской театральной школы, они умеют совмещать глубинную драматургию замысла, предвидение режиссерских ходов и способность к самостоятельности в интерпретациях подтекстов мировой и национальной драматургии. Работам Ф. Алесандровича («Безталанна» И. Карпенко-Карого), Ю. Зауличной («Право на любовь» А. Островского), Е. Рачковской («Катерина» Т. Шевченко) и другим свойственна новизна видения, смелость в подходе к материалу, умение работать и смело внедрять новейшие технические возможности.

В 2013-м Киевский национальный музей русского искусства отдал свои залы под выставку сценографии имени Д. Лидера. Слишком значим он был для украинского театра, слишком широкою была амплитуда его деятельности, слишком много он сделал для украинской культуры, оставив нам неисчерпаемые глубины собственных творений и воспитав десятки талантливых художников, которые ныне подняли следующее поколение с хорошими традициями лидеровского формата. «Он верил, что работает для людей, хотя его идеи подчас были сложны даже для людей искусства. Но к ним никто не оставался равнодушным — они саднили душу, будоражили разум. Они вызывали такие сильные переживания по поводу искусства, которых не хватает сегодня. <...> Будучи человеком чистым, подчас наивным, абсолютно не испорченным, он создавал условия для раскрытия в человеке сострадания, сопричастности, сотворчества, возвращая его к вечным ценностям» [5, с. 5].



Магия и неисчерпаемость лидеровского «Вишневого сада» и «Чайки» А. Чехова, «Макбета» и «Короля Лира» В. Шекспира, представленных на этой выставке, были глубинной сердцевиной современного украинского театра, тем корнем, из которого выросло и его среднее звено: творчество М. Френкель, И. Билецкого, А. Александровича-Дочевского и других, чьи работы были представлены в экспозиции достаточно сдержанно, а также достижения плеяды младших художников: Ф. Александровича, В. Бевзы, Б. Галицкой, Л. Головач, К. Корнейчук, О. Лунева, которые вновь засвидетельствовали свое умение творить и получать от этого удовольствие.

С 2012-го традиционными становятся ежегодные выставки сценографии, проводящиеся под эгидой Института проблем современного искусства в Киеве. Выставкой «Театр без театра. Идеи, замыслы, мечты украинских сценографов» (23 марта — 7 апреля 2012 г.) открыт цикл ежегодных экспозиций, способных каждый раз по-новому осветить и представить громаднейший потенциал существования и развития современной украинской сценографии во всем многообразии и развитии творческих поисков мастеров разных поколений.

Невозможно подытожить незавершенный процесс. Украинская сценография находится в живом и творческом развитии. В каждом ее новом поколении появляются мастера, способные продуцировать мощные потенциальные импульсы творческих находок и реформ. Эти импульсы передаются идущим следом поколениям и адекватно подхватываются ими.

Сценографы сумели сформировать свою художественную идею в 1960–1980-х, когда театр был на подъеме. И программа, созданная для театральных подмостков, вышла за их рамки, чтобы впоследствии мощно проинсталлироваться в самодостаточную образность художественных выставок. Ныне же, когда театр активную фазу своего существования перевел в пассивную, сценография и сценографы не потерялись. Выставки представителей этого вида искусства по-прежнему несут значимый импульс творческого поиска и отличаются парадоксальными глубинами художественных новаций.

1. Мастера советской сценографии: Каталог / Сост. М.В. Петрова, А.Н. Шифрина. — М., 1977.
2. Молодые художники советского театра. Советская экспозиция на международной выставке «Пражская quadriennale — 83». — М.; Прага, 1983.
3. *Пожарская М.Н.* Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. — М., 1970.



4. Сценографія: Каталог виставки. — К., 2010.
5. Трієннале сценографії імені Даніїла Лідера. — К., 2013.
6. Художники театра о своем творчестве / Сост. статей и примечаний Ф. Сыркина, Б. Кноблок, А. Мовшензон, Е. Буторина. — М., 1973.

**Анотация.** В статті розглянуто процеси становлення театрально-декораційного мистецтва та сценографії в історичних реаліях та у взаємозв'язках із паралельними видами мистецтва — архітектурою, живописом, скульптурою, технічними новациями тощо. У статті реконструйовані факти виникнення феномену «образотворчої режисури» художника (початок ХХ ст.) та просторово-пластичної сценографічної концепції (1920-і), поява яких констатувала посилення ролі художника театру у виставі. Автор дослідження доводить, що саме поява режисерської складової у сценографії призведе у другій половині ХХ ст. до необхідності авторської саморепрезентації представників даного виду мистецтва, що і буде покладено в основу феномену концептуальних сценографічних виставок.

**Ключові слова:** історія театрально-декораційного мистецтва/сценографії, образотворча режисура художника, сценографія пластичного простору, сценографічні виставки.

**Аннотация.** Автор статьи рассматривает процессы становления театрально-декорационного искусства/сценографии в исторических реалиях и во взаимосвязях с параллельными видами искусства — архитектурой, живописью, скульптурой, техническими новациями и т. д. В статье реконструированы факты возникновения феномена «изобразительной режиссуры» художника (начало ХХ в.) и пространственно-пластической сценографической концепции (1920-е), появление которых констатировало усиление роли художника театра в спектакле. Автор исследования показывает, что именно появление режиссерской составляющей в сценографии приведет во второй половине ХХ в. к необходимости авторской саморепрезентации представителей этого вида искусства, что и составит основу феномена концептуальных сценографических выставок.

**Ключевые слова:** история театрально-декорационного искусства/сценографии, изобразительная режиссура художника, сценография пластического пространства, выставки сценографии.

**Summary.** The author examines the processes of becoming of Theatrical and Decorative Art/Scenography in the historical realities and in the relationships with parallel kinds of Arts — architecture, painting, sculpture, technical innovations and more. The article has reconstructed the facts of the phenomenon of the «Fine Art Directing» of the artist (at the beginning of the twentieth century) and the appearance of the space-plastic scenographic concept (in 1920's.). The appearance of them has noted the reinforce of the growing role played by the theatre artist in the performances. The author of this research has proved that the emergence of the director's part in staging result at the theater (in the second half of the twentieth century) has led to the necessity of the author's self-representations of this Art form, which would put onto the basis for the phenomenon of conceptual scenographic exhibitions.

**Keywords:** History of Theater-Decorative Arts/Scenography, Visual-Artist directing/Scenography, plastic-space scenography, scenographic exhibition.