

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра театрознавства

**СЦЕНОГРАФІЯ ТЕАТРІВ ХАРКОВА 1960 – 1970-х рр.:  
ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНА ЛЕКСИКА**

Дипломна робота ОР Магістр  
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

**Студент-виконавець**

Хворостенко Вікторія Євгеніївна

**Науковий керівник:**

доцент, заслужений працівник культури України

Ботунова Галина Яківна

**Рецензент:**

кандидат мистецтвознавства,

викладач кафедри театрознавства КНУТКіТ

імені І.К. Карпенка-Карого

Данилейко Лілія Анатоліївна

Допущено до захисту

зав. кафедрою,

кандидат мистецтвознавства, доцент

ЩУКІНА Ю.П.



«10» грудня 2025 р

Харків, 2025

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	11
1.1. Ступінь дослідженості теми та джерельна база.....	11
1.2. Методологія і категоріальний апарат.....	18
РОЗДІЛ 2. ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СЦЕНОГРАФІЇ В УКРАЇНІ 1960-1970 рр.....	35
2.1. Соціокультурний та ідеологічний контекст в Україні 1960–1970-х рр. як чинник впливу на естетику сценічного оформлення.....	35
2.2. Жанрово-стилістична специфіка сценічного оформлення в українському театрі (1960–1970-ті рр.).....	41
2.3. Традиції сценографії в Харкові в історичній динаміці .....	44
РОЗДІЛ 3. СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ СЦЕНОГРАФІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ ХАРКІВСЬКИХ ТЕАТРІВ В 1960-1970-ті рр.....	51
3.1. Особливості просторового рішення сцени: від декоративного узагальнення до чіткої архітектоніки простору.....	51
3.2. Типологія виражальних засобів сценографії та їх функціонування в репертуарній практиці харківських театрів.....	57
РОЗДІЛ 4. ІНДИВІДУАЛЬНІ ХУДОЖНІ СИСТЕМИ ПРОВІДНИХ СЦЕНОГРАФІВ ХАРКОВА.....	74
4.1. Естетична спадкоємність та принципи збереження і адаптації класичної моделі сцени у творчості майстрів класичної традиції .....	74
4.2. Формування нового художнього концепту театрального простору художниками-«метафористами».....	79
ВИСНОВКИ.....	101
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	104
ДОДАТОК А. Сценографічний глосарій (словник термінів, що описують розробку, процес оформлення та побудови сценічного простору).....	127
ДОДАТОК В. Світлини з вистав, ескізи і афіші постановок .....	132

## ВСТУП

**Актуальність магістерського дослідження.** У сучасному українському театрознавстві проблематика сценографії вказаного періоду залишається нерівномірно опрацьованою: наукові розвідки зосереджені переважно на загальнонаціональних тенденціях або окремих знакових постатях, тоді як регіональні сценографічні школи, зокрема харківська, не отримали цілісного концептуального осмислення. Зокрема це є в наукових роботах О. Ковальчук та Н. Руденко-Краєвської, які досліджували цей період.

Саме у 1960–1970-х роках у харківських театрах відбувається активна трансформація образно-пластичної мови вистави, пов'язана з переосмисленням функцій сценічного простору, відмовою від ілюстративно-декоративних принципів та утвердженням умовно-метафоричного мислення та поверненням до творчих засад авангарду 20-х років ХХ ст.. Сценографія в цей період поступово формується як автономна художня система, що визначає структуру сценічного образу й вступає в діалог із режисерською концепцією.

Актуальність магістерського дослідження зумовлена потребою комплексного аналізу сценографії театрів Харкова 1960–1970-х років як самостійного художнього явища в історії українського театру другої половини ХХ століття. Важливою ознакою харківського театрального процесу 1960–1970-х років є актуалізація художніх принципів театрального авангарду 1920-х років, взаємодія різних мистецьких шкіл і методів, а також формування індивідуальних сценографічних стилів, що вплинули на подальший розвиток української сценографії. Водночас образно-пластична лексика сценографії харківських театрів цього періоду досі не була предметом спеціального театрознавчого аналізу.

Таким чином, дослідження сценографії театрів Харкова 1960–1970-х років є актуальним з огляду на необхідність уточнення історії української сценографії, виявлення регіональної специфіки образно-пластичного мислення та системного осмислення процесів формування сценічного

простору в умовах стильових і культурних трансформацій другої половини ХХ століття.

**Мета дослідження** – комплексно дослідити та проаналізувати особливості формування, функціонування та розвитку сценографії у театрах Харкова 1960-х - 1970-х років, визначити її художньо-естетичні закономірності, стилістичні тенденції та з'ясувати місце харківської сценографічної практики в контексті українського театрального мистецтва другої половини ХХ століття.

Метою дослідження зумовлено розв'язання таких **завдань**:

- Систематизувати джерельну базу (архівні, візуальні, критичні, мемуарні) та історіографію теми;
- Оцінити ступінь наукової вивченості проблематики сценографії театрів Харкова 1960-х - 1970-х рр. та визначити науковий потенціал опрацьованих джерел;
- Обґрунтувати теоретичні підходи (структуралістичні, семіотичні, театрознавчі), релевантні для аналізу сценографії;
- Класифікувати виражальні засоби сценографії, що формують її образно-пластичну лексику (світло, колір, масштаб, фактура, рух, об'єм, знакові елементи тощо);
- Простежити історичний розвиток сценографічних традицій Харкова ХХ ст. та визначити їхній вплив на художні пошуки 1960–1970-х рр.;
- Охарактеризувати вплив соціокультурної ситуації в Україні й Харкові 1960-х - 1970-х рр. на розвиток сценічної естетики;
- Визначити ідеологічні фактори, що корегували сценографічні рішення в театрах регіону;
- Дослідити специфіку переходу від декоративного узагальнення до структурованого простору у сценографії 1960–1970-х рр.;
- Охарактеризувати творчий стиль і принципи роботи представників класичної сценографічної школи Харкова;

– Виявити особливості «метафоричної» сценографії та знаково-символічної побудови сценічного простору цього періоду;

– Проаналізувати конкретні вистави харківських театрів як приклади еволюції вирішення сценічного простору, узагальнивши нові образотворчі рішення;

– Зібрати та систематизувати візуальні матеріали (фото, ескізи, макети декорацій, афіші), що ілюструють вистави, що були згадані в магістерській роботі;

– Укласти додаток із глосарієм важливих термінів, що відображає понятійний апарат сценографічного аналізу в дослідженні.

**Об’єкт дослідження:** сценографія театрів Харкова 1960-х - 1970-х років ХХ століття як складова художньо-образної системи українського театрального мистецтва.

**Предмет дослідження:** образно-пластична лексика сценографії театрів Харкова 1960-х - 1970-х років як система художніх засобів, форм, символів і просторових рішень, що формували сценічний образ, а також особливості художніх прийомів, стилістики та інновацій у творчості художників-постановників цього періоду.

**Методологія дослідження.** Відповідно до поставлених завдань у магістерському дослідженні було застосовано комплекс різних методів і підходів. Фокусування на предметі, меті та завданнях роботи зумовило застосування таких **методів дослідження:**

*історико-культурний та мистецтвознавчий аналіз* у поєднанні з *міждисциплінарним підходом*, запропонованим О. Клековкіним [94], який інтегрує театрознавчий, літературознавчий та візуально-мистецький аспекти. Сценографія розглядається як автономний сценічний текст, що вступає в діалог із драматургією та режисурою, формуючи складну систему знаків. Такий підхід дає змогу осмислити сценічне оформлення не лише як візуальну конструкцію, а як художню інтерпретацію епохи, авторської інтенції та культурного контексту.

У роботі використано *історико-хронологічний метод* – для простеження еволюції художніх принципів оформлення сцени від традиційних до авангардних. *Порівняльний метод* застосовано для зіставлення сценографічних тенденцій харківських театрів із загальноукраїнськими та європейськими мистецькими процесами. *Мистецтвознавчий аналіз* дозволив виявити образно-пластичну специфіку художніх рішень і визначити провідні стильові напрями.

Також використано *біографічний метод* для висвітлення творчих індивідуальностей провідних сценографів Харкова, зокрема В. Кравця, М. Кужелева, Л. Братченка, Т. Медвідь та контекстуальний підхід – для з'ясування впливу соціокультурних і театральних-політичних чинників на їхню творчість.

**Ступінь дослідженості теми.** Попри наявність окремих згадок про сценографічні рішення в театрах Харкова у працях з історії українського театру, образно-пластична мова сценічного оформлення 1960-х - 1970-х років досі не стала предметом цілісного наукового аналізу. Більшість досліджень зосереджені на загальноукраїнському контексті або на діяльності окремих митців, залишаючи поза увагою регіональні особливості сценографічного мислення. Це зумовлює актуальність даної роботи, яка вперше системно розглядає сценографію Харкова як період, що поєднує естетичні пошуки доби з локальними художніми практиками.

**До теоретичної бази дослідження** належать:

– Теоретичні дослідження і статті художників-практиків: М. Бурачека, Д. Лідера, В. Меллера, А. Петрицького, Н. Руденко-Краєвської, С. Триколенко, М.Френкеля, О. Хвостенко-Хвостова та інших.

– Загальні дослідження про сценографію театрознавців і мистецтвознавців: Л. Бевзюк-Волошиної (Данилейко), І. Вериківської, А. Драка, О. Клековкіна, В. Фіалка.

– Монографії і публікації науковців, що досліджували зокрема харківську сценографію: Л. Абраменко, Л. Соколюк, Т. Павлова, В. Чечик.

– Роботи дослідників історичного контексту та естетики: Д. Горбачова, Г. Коваленка, О. Ковальчук У статті Т. Огневої «Художньо-образні особливості української сценографії ХХ століття» [141] здійснено аналіз умов і чинників розвитку сценографії як складової театрального мистецтва в Україні протягом ХХ століття.

– Праці теоретиків і практиків за спеціалізацією: оперний театр – Ю. Станішевського [191, 192, 193, 194, 195], театр музичної комедії та оперети – Ю. Щукіної [241, 242, 243, 244], театр ляльок – О. Бучми [48, 49, 50], О. Ситник [181, 182], О. Рубінського [167, 168, 169, 170].

– Авторів, що звертаються до теми сценічного оформлення в рамках своїх тем досліджень: А. Алішер [24, 25, 26, 27, 28], А. Король [108, 109], В. Проскуракова [157, 158], О. Касьянкової [87, 88], К. Юдової-Романової [245, 246, 247, 248, 249]

**Джерельною базою** слугували:

– Матеріали сценографів: ескізи, макети, фотографії вистав, афіші та архівні документи, що стосуються роботи харківських художників-постановників Г. Батія, Л. Братченка, В. Кравця, М. Кужелева, Т. Медвідь та ін. (в музейних архівах та в архівах театрів і приватних колекціях);

– Критика та публіцистика: оглядові статті, рецензії, програмки, опубліковані у харківській та загальноукраїнській пресі 1960–1970-х років (наприклад, статті театрознавця О. Аннічева [30, 31, 32] та В. Айзенштадта [17, 18, 19, 20, 21, 22, 23]);

– Сценічний репертуар провідних театрів Харкова у зазначений період (в архівах театрів та в часописі «Театральна декада»).

Однак, незважаючи на існування загальнонаціональних досліджень, локальні дослідження специфіки сценографії у Харкові в 1960-х - 1970-х роках залишаються фрагментарними або побіжними. Досі відсутній комплексний аналіз, який би охоплював усі аспекти сценографії в Харкові в цей період та не зроблено загальне порівняльне дослідження біографії митців, що працювали як сценографи в театрах Харкова в означений період.

**Хронологічні межі** також чітко окреслені і відповідають періоду стильової трансформації в українському мистецтві. Цей період обрано як час кардинальної стильової трансформації сценографії харківських театрів, що ознаменувала становлення нової естетики, орієнтованої на метафоричну та умовну модель сценічного простору.

**Наукова новизна** дослідження висвітлює комплексну картину розвитку сценографії у Харківських театрах 1960-х - 1970-х років. У роботі розглядаються невідомі або мало досліджені аспекти творчості окремих сценографів, аналізується їх внесок у формування сучасного театрального мистецтва України. Здійснено системний аналіз образно-пластичної лексики сценографії цього періоду, що розглядається як сукупність художніх засобів, композиційних прийомів і символічних рішень, які формували новий тип сценічного простору. У роботі введено до наукового обігу малодосліджені архівні матеріали, відомості про творчість окремих харківських художників-постановників, визначено їхній внесок у формування тенденцій українського театру другої половини ХХ століття.

Наукову новизну становить також спроба окреслити естетичні закономірності та стилістичні домінанти сценографії досліджуваного періоду, виявити індивідуальні авторські стратегії у взаємодії з режисерськими концепціями та художніми пошуками доби. Результати дослідження поглиблюють сучасне розуміння еволюції української сценографії та розширюють наукові уявлення про регіональні школи театрального мистецтва.

**Апробація даної теми** відбулася в рамках 8 міжнародних і 2 всеукраїнських конференцій.

***Міжнародні:***

– XII Міжнародна наукова конференція Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури «XII читаннях пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998)» (грудень 2024 року);

- Міжнародна науково-творча конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» 12 лютого 2025 року;
- Міжнародна науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» ХДАК 17 квітня 2025 р.;
- ХХІІІ Міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» 22 квітня 2025 р.;
- ІХ Міжнародна науково-практична студентська конференція «Актуальні питання історії, теорії та практики театру в дослідженнях студентів та молодих учених» (м. Львів) 24 квітня 2025 р.;
- Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (ХДАК) 20–21 листопада 2025 р.
- V Міжнародні Черкашинські читання «Музика і театр в умовах комунікаційного хаосу сьогодення» 28-29 листопада 2025 р.
- ХІІІ Міжнародна наукова конференція Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури «ХІІ читаннях пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998)» 29-30 листопада 2025р.

***Всеукраїнські:***

- Всеукраїнська наукова конференція «Перший український театр музичної комедії: мистецтвознавчі та джерелознавчі студії» 31 березня 2025 р.;
- Всеукраїнська науково-творчій конференції «Міжкультурний діалог у сценічному мистецтві України: досвід взаємодії та трансформацій» (приурочена 20-ти річчю заснування кафедри театрального мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль) 13 листопада 2025 р.

**Також відбулися публікації тез:**

- в рамках Міжнародної наукової конференції Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури «ХІІ читаннях пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998)» 2024 року,

– в рамках Міжнародної науково-теоретичної конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» ХДАК 17 квітня 2025 р.;

– в рамках ІХ Міжнародної науково-практичної студентської конференції «Актуальні питання історії, теорії та практики театру в дослідженнях студентів та молодих учених» (м. Львів);

– в рамках міжнародної наукової конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (ХДАК);

Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, дев'яти підрозділів, з висновків, списку літератури та двох додатків: сценографічного глосарію (словника термінів, що описують розробку, процес оформлення та побудови сценічного простору), та додатку зі світлинами з вистав, ескізами і афішами постановок.

**Загальний обсяг роботи: 150 сторінок** основна частина 104 сторінки, додатки 50 сторінок

## РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Ступінь дослідженості теми та джерельна база

Значна частина праць присвячена висвітленню загальноукраїнського театрального процесу і сценографії як його складової. І тут прихована пастка: адже «загальноукраїнський процес» у науковій літературі часто страждає на «києвоцентризм». Тобто, коли пишуть про «український театр» загалом, то пишуть здебільшого про київські або львівські театри, а Харків згадують або в контексті 1920-х років і діяльності Леся Курбаса, або побіжно. Також у загальних працях сценографію часто розглядають як додаток до режисури. Через це вибір джерельної бази та методології дослідження зумовлений необхідністю комплексного аналізу явища сценографії не лише як художньої практики, але і як феномену культурної комунікації.

Сценографія у театрах Харкова 1960-х - 1970-х років є малодослідженим сегментом історії театрально-декораційного мистецтва в порівнянні з іншими історичними періодами. Переважно цю тему охоплено фрагментарно – в рецензіях на вистави [123, 128, 134, 135, 146, 161, 234, 20, 12, 10, 21, 17], проблемних статтях [7, 26, 38, 51, 99, 133, 182, 245] та оглядах виставок сценографів УРСР [125, 126, 152, 160, 218], у мемуарах. Значна частина праць присвячена узагальненню загальноукраїнського театрального процесу, проте локальні аспекти розвитку сценографії (зокрема регіональні практики 1960–1970-х років) залишаються менш висвітленими. Саме тому аналіз сценографічних практик Харкова цього періоду є важливим доповненням до існуючих наукових студій.

У процесі формування джерельної бази дослідження важливим орієнтиром стали узагальнюючі праці, присвячені історії українського театру ХХ століття. Зокрема, збірник «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття» [131], підготовлений Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України, містить низку розділів, що охоплюють ключові

етапи розвитку національного сценічного мистецтва, включно з періодом 1960–1970-х років. Доповненням до цієї праці стала фундаментальна антологія «Український театр ХХ століття. Антологія вистав»[206], укладена за редакцією докторки мистецтвознавства Марини Гринишиної.

Видання репрезентує театрознавчі портрети вистав українських театрів від кінця ХІХ до початку ХХІ століття, включаючи постановки 1960-х - 1970-х років. Упорядковані матеріали дозволяють простежити еволюцію сценічного мислення, трансформацію образно-пластичної мови та зміни в режисерсько-сценографічних підходах, що є важливими для аналізу художніх систем Харкова зазначеної доби. Видання охоплює понад сто театральних постановок, які стали знаковими для української сцени, структурованих за хронологічним принципом і супроводжених театрознавчими коментарями. Попри широку географію представлених театрів, у розділі «Український театр 1940 - 1980-х: від утвердження до кризи “соціалістичного реалізму”» відсутні вистави харківських театрів в період, що є предметом даного дослідження. Це засвідчує про певні прогалини в репрезентації локальних сценографічних практик Харкова, що, в свою чергу, актуалізує потребу в регіональному аналізі та реконструкції художніх систем, не охоплених загальнонаціональними узагальнюючими аналітичними викладками і рецензіями.

Одним з найпоширеніших історичних джерел при написанні цієї роботи була рецензія. На превеликий жаль, рецензенти не робили наголос на сценографічному трактуванні і взаємодії режисера і художника-постановника. Виняток становлять, більшою мірою, рецензії у фаховому часописі «Український театр».

Важливе методологічне та фактографічне підґрунтя дослідження становить автореферат дисертації О. Ковальчук «Українська сценографія 60-х - 80-х років ХХ століття (образно-пластичні та стилістичні пошуки митців драматичного театру)» [100], у якому здійснено системне узагальнення стилістичних пошуків українських сценографів другої половини ХХ ст. З

огляду на тематичну близькість і хронологічну кореляцію, положення Ковальчук використано як одну з методологічних опор при інтерпретації образно-пластичної лексики харківських театральних практик 1960-х - 1970-х рр.

Важливим аспектом джерельної бази є вивчення персоналій сценографів, які працювали в харківських театрах у зазначений період. Через обмежену кількість публікацій про регіональних художників, реконструкція їх творчих стратегій відбувалась переважно на основі аналізу оформлених вистав (за фотографіями, ескізами, макетами), згадок у програмках, афішах, архівних документах та в процесі співставлення стилістичних ознак з загальносоюзними тенденціями сценографії.

Але, на жаль, так докладно творчість харківських сценографів, що активно починали працювати в 1960-1970 рр. (в порівнянні з іншими відомими митцями української сценографії Києва, Львова, Одеси та інших міст) не представлена. Наприклад, серед харківських сценографів покоління відлиги привертає увагу яскрава постать Володимира Кравця (1935-2022). Незважаючи на значущість його сценографії для історії як українського лялькарського мистецтва загалом, так і Харківського державного академічного театру ляльок (ХДАТЛ), зокрема, сценографія В. Кравця досі не була предметом комплексного та глибокого мистецтвознавчого аналізу. Але є низка згадок та публікацій про його творчість. Зокрема, статті «Сценографічна творчість художника В.І. Кравця» Я. Верховодової [57] та «Художники українського театру 1950–1980-х років: образні пошуки у часовому контексті» О. Ковальчук [107].

Ім'я В. Кравця для знавців української сценографії слушно асоціюється з новаторськими тенденціями в театральній-декораційній справі другої половини ХХ століття. У статті Я. Верховодової [57] наголошується, що він мав досвід оформлення вистав театру не лише анімації, а й різної театральної специфіки – драматичних, музичних, з елементами пластики та прийомами естрадно-масових видовищ, тощо. Розгляд сценографії В. Кравця крізь

призму мистецьких дискусій дає змогу оцінити сміливість експериментів художника, особливо його внесок у розширення виражальних можливостей театру анімації.

Окрему увагу приділено взаємодії сценографії з режисурою, що виявляється у характері мізансцен, динаміці сценічного простору, функціональності декорацій. У цьому контексті сценографія розглядається не як ілюстрація, а сам сценограф не як виконавець, а як співтворець драматургічного простору, що формує емоційний, символічний та ритмічний каркас вистави разом з режисером. Особливо наголошує на цьому і театрознавець В. Фіалко (особливо в статті «Український театр 1970-х – 1980-х років: режисерсько-сценографічні пошуки»[213]). За його характеристикою «Революційні зміни, які відбулися у сценографії другої половини 1960-х – першої половини 1980-х рр. зумовили не лише її новий статус, але й особливу місію. Режисерсько-сценографічна складова театрального синтезу визначала магістральні шляхи збагачення образних ресурсів сценічного мистецтва, основні віхи естетичного переозброєння театру останнього тридцятиріччя ХХ ст.»[214, с.607].

У процесі дослідження образно-пластичної лексики сценографії театрів Харкова 1960-х - 1970-х рр. важливим є залучення широкого спектра джерел – від музейних фондів до архівних матеріалів, вирізок газетних статей, розгорнутих публікацій в часописах, суто візуальних матеріалів на кшталт ескізів, макетів, фотографій вистав. Такий підхід відповідає методологічній практиці, застосованій театрознавицею О. Ковальчук[96], у дисертації зі схожою темою дослідження, де джерельну базу її роботи становили фонди Київського музею театрального, музичного і кіномистецтва України, матеріали виставок художників театру.

У 1960-х роках сценографія в українському театрі, зокрема в регіональних осередках, набула нового статусу – не лише як складова постановочного процесу, а як самостійне експозиційне мистецтво, здатне формувати соціальне сприйняття театрального дійства. Як зазначає Я.

Верховодова в своїй статті, присвяченій творчості художника В. Кравця, театр цього періоду (включно з провінційним) став «мегасценою апробації творчих пошуків, інтеграційних рішень художників, режисерів, акторів для розширення своїх комунікативних можливостей у суспільстві» [56с. 67]. На її думку, в цей період просторові задуми художників-постановників почали збагачувати режисерське та акторське мистецтво, а сценографія вийшла за межі театральної допоміжності, утверджуючись як форма візуального висловлювання, що репрезентує соціальну багатоликість епохи. Авторка вважає, що сценографічні рішення харківських театрів 1960-х - 1970-х років слід розглядати як частину ширшого процесу переосмислення художньої мови театру, де образно-пластична лексика набуває стратегічного значення для формування естетичного та ідеологічного простору вистави.

Формування сценографічного стилю в театрах Харкова у першій половині ХХ століття не можна розглядати ізольовано від загальноукраїнських тенденцій, започаткованих ще в добу театру корифеїв. В роботі І. Іванчика «Процес випуску вистави засобами сучасних сценічних технологій»[84] в розділі, присвяченому становленню та розвитку художньо-постановочної частини театру в Україні наводиться думка, що «Показовим прикладом є діяльність стаціонарного театру Миколи Садовського в Києві, який вирізнявся високим рівнем музичної та художньо-декоративної культури. На відміну від мандрівних труп, де декоратор здебільшого займався реставрацією простих декорацій, у стаціонарному театрі вже функціонувала повноцінна художня служба. Постійна співпраця з професійними митцями, зокрема з Іваном Бурачком (випускником Краківської художньої академії), засвідчила новий етап у розвитку сценічного оформлення: від утилітарного до естетично осмисленого, з акцентом на просторову композицію та світлотіньову драматургію»[84, с 15-16]. Саме тоді сформувалась практика створення служб художньо-постановочної частини. Власні постановочні цехи відкривали простір для вільного художнього пошуку, сприяли самовираженню митців і закладали

підвалини для переходу від декоративного оформлення до архітекtonіки сценічного простору. Цей досвід став важливим підґрунтям для харківських театрів, які у 1920-х - 1930-х роках активно переосмислювали роль сценографії. Економність засобів не заважала художникам створювати глибоко символічні образи, де простір сцени набував архітекtonічної логіки, а світло, колір і фактура ставали інструментами метафоричного мислення. Таким чином, еволюція художньої мови сценографії в Харкові відбувалась у діалозі з київськими практиками, але водночас формувала власну естетику – від декоративності до просторової метафори.

Про цей аспект пишеться і в дослідженні «Технологія вистави» М. Ратімова: «Ряд антрепренерів, які утримували театральну трупку, не були господарями театального приміщення, а наймали його в міській управі на певний час і платили за оренду іноді досить значні суми. Наймаючи те чи інше театральне приміщення, художні керівники українського театру змушені були пристосовуватись до його технічного обладнання. Тільки в стаціонарному театрі М. Садовського вперше були організовані електроосвітлювальна частина, костюмерна майстерня, працювали робітники-декоратори»[157, с.3].

Якщо уважно перечитати ретроспективу діяльності художників театру що передувала періоду дослідження (наприклад наведену в монографії, що присвячено дослідженню українського образотворчого мистецтва й архітектури 1930–1950-х дослідника О. Роготченка «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм») – то можна простежити естетичну спадкоємність між авангардом 1920-х - 1930-х і сценографічними пошуками 1960-х - 1970-х років. В монографії О. Роготченка дається така характеристика сценографії, що передувала 1960 - 1970 рокам: «Українське театральне-декоративне мистецтво нині входить до числа провідних європейських шкіл сценографії. Художники українського театру вже у 1920 - 1930-ті рр. були всесвітньо відомими майстрами, чії роботи – макети, ескізи, декорації, костюми – експонувалися на міжнародних виставках. Високий професіоналізм,

сміливість творчих пошуків, художня своєрідність вирізняли провідних майстрів вітчизняної сценографії, чие становлення та розвиток у ХХ ст. віддзеркалюють складні процеси, що відбувалися в національному театрі, образотворчому мистецтві, а також у становленні культури, держави, в боротьбі за національну незалежність»[162, с. 379].

Автор у 5 розділі монографії під назвою «Театр 1930-х - 1950-х очима художника і глядача» вказує, що «досвід українського театру попередніх років стає важливим історико-культурним тлом для розуміння формотворчих процесів у харківській сценографії 1960-х - 1970-х років. Інтеграція живописно-ілюзорних і декоративно-умовних методів оформлення, традицій старого і нового українського театру з його барвистим і лаконічним живописом, конструктивною за логікою простежується у цих і багатьох інших сценографічних роботах кінця 1920-х і до середини 1930 років»[143, с. 383]. Як зазначає О. Роготченко, у цей період в українському театрі відбувався синтез двох європейських сценографічних напрямів – функціонального конструктивізму та декоративно-умовного образу творення.

Так, художник В. Меллер застосовує методи полістилізму, монтажу, символічного костюму, створюючи складну образну структуру, що поєднувала живопис, архітектуру, дизайн і театральну метафору. Цей естетичний досвід, попри ідеологічний тиск і репресії, заклав основи для подальших пошуків у сценографії, зокрема в Харкові, де у 1960-х роках відбувалося переосмислення художньої мови в умовах нової соціокультурної реальності.

В історії українського театру сценографія завжди була більше, ніж мистецтво побудови декорації: вона ставала окремою «мовою», якою постановники могли говорити із глядачем через метафору, архетип і настрій. В проблемній статті «Між функціональністю та метафорою або що заважає магії української сценографії?»[69] не лише зазначається, що: «сценографія має широку палітру стилістичних маркерів (що охоплюють собою процес еволюції від соцреалізму до постмодернізму, подають приклади сценічних

вирішень від декоративної пишноти до мінімалістичних та перформативних форм)» а постає обґрунтоване питання – «Що саме заважає їй сьогодні розкрити свій справжній потенціал?»

Режисери сміливо експериментують з текстами, актори вражають пластикою та емоційною глибиною, але часто за цим яскравим дійством дещо губиться. І це дещо – мистецтво сценографії, яке повинно не просто супроводжувати виставу, а творити власний візуальний вимір, розширювати простір дії, занурювати глядача в атмосферу події ще до першого слова актора. Сценографія в театрі – не просто візуальний фон сценічної дії, а жива тканина вистави. Вона здатна через простір, колір, світло і форму втілити емоційний код п'єси.

Джерельна база та підбір потрібної методології при дослідженні теми дають змогу не лише реконструювати сценографічні практики, а й осмислити їх як невід'ємну складову візуальної культури українського театру. Комплексність такого підходу до вивчення теми забезпечує наукову виваженість, стилістичну точність і культурологічну глибину аналізу.

## **1.2. Методологія і категоріальний апарат**

В українському театрознавстві дослідження сценографії поступово набуло статусу окремої наукової галузі, в якій сценічний простір розглядається як система знаків, образів і художніх кодів. Вивчення сценографії як окремої галузі театрознавства сформувалося у другій половині ХХ століття, коли сценічне оформлення перестало розглядатися виключно як декоративне тло вистави, а стало осмислюватися як самостійна художня система. У європейській та українській науковій традиції сценографія розглядається як простір взаємодії художника, режисера та актора, де візуальні, пластичні та символічні засоби формують цілісний сценічний образ.

Осмислення ролі художника-постановника у створенні сценічного цілого стало важливою складовою вивчення театрального процесу. Науковці

звертають увагу на те, що сценографія є не лише декоративним тлом вистави, а складною художньо-смісловою структурою, яка взаємодіє з режисурою, драматургією, акторською грою та глядачем.

У дослідженні художньо-образної сценографії ХХ століття важливим є звернення до праць провідних українських театрознавців і мистецтвознавців. Зокрема, Т. Огнєва у своїй статті зазначає, що «серед дослідників проблематики художньо-образних рішень в оформленні сценічного простору варто назвати вчених Д. Горбачова, Н. Корнієнко, М. Френкеля» [137, с. 67]. Ці імена формують основу сучасного дискурсу про сценографію як автономну художню систему. Стаття О. Л. Резніка «Основні принципи взаємозв'язків сценографії та режисури 1950–1960-х рр.» [159] може слугувати гарним прикладом сучасного академічного аналізу сценографії як художньої мови, що розвивається у взаємодії з режисурою.

Період 1960–1970-х рр. в театральній історії позначений складним поєднанням ідеологічних обмежень, модерністських імпульсів та локальних стилістичних трансформацій. Відтак, методологія дослідження має бути максимально репрезентативною, міждисциплінарною та контекстуально чутливою. При написанні цієї роботи були використані як загально наукові, так і специфічні театрознавчі методи дослідження.

Задля аналізу сценографічних образів вистав використовувався герменевтичний підхід: «мистецтво розуміння смислів і значення знаків, а також теорія і загальні правила інтерпретації текстів» [91, с. 50]. Під текстом, в даному випадку, ми маємо на увазі текст вистави в семіотичному значенні.

У межах дослідження вистава розглядається як багаторівнева структура, в якій візуальні, пластичні та просторові компоненти (світло, колір, матеріал, навіть розміщення актора у просторі) утворюють єдиний комунікативний простір. Сценографія постає не просто як фонові складова постановки, а як активна частина художнього висловлювання, яка має власну «мову» – форм, символів, композиції та просторових рішень. Герменевтичний аналіз дозволяє розкрити пластичну «лексику» вистави та

виявити, як сценічний простір функціонує як носій смислу, а не лише ілюстрація драматургії.

Використана і семіотична концепція театру, яка ґрунтується на уявленні про театр як знакову систему, тобто особливу мову, у якій усі елементи вистави (від акторської дії до сценографії) функціонують як знаки. Сценографія, у цьому контексті, розкривається як сукупність візуальних знаків (декорації, костюми, світло, реквізит, колір, простір), що беруть участь у створенні смислу сценічної дії, а сценічне оформлення є не лише естетичним тлом, а структурним елементом семіотичної системи вистави. Сценограф спочатку розробляє, що саме має «сказати» простір, які ідеї та емоції він має передати, і лише потім створює це фізично. Кожен елемент на сцені – це не випадкова річ, а осмислений знак. Сценографія може розглядатись і як цілий комплекс «систем» (система світла, система кольору, система фактур, система руху акторів у просторі). Але вони не існують окремо, а є взаємозалежними. Зміна світла впливає на колір костюма; матеріал декорації підказує актору, як з нею взаємодіяти. Це як оркестр, де кожен інструмент має свою партію, але звучить у гармонії з іншими. Проте, сценографія не завжди має бути простою ілюстрацією тексту. Іноді, сценограф своїм візуальним рішенням навмисно провокує глядача, створюючи разом з режисером конфлікт між тим, що ми чуємо, і тим, що бачимо.

Завдяки семіотичному підходу сценографія розглядається як знакова система, що комунікує з глядачем через форму, масштаб, колір. Також завдяки цьому підходу можна дослідити взаємодію з драматургією, акторською грою, режисурою та процес створення сценографом і режисером-постановником візуального наративу.

У роботі було використано метод систематизації (поєднання розрізнених знань про явища в єдину систему), з одним з його способів – класифікацією. Метод систематизації використовується для структурування великого масиву даних про сценографію – про різні театри, художників,

вистави, стилістичні напрямки, прийоми тощо. Проте завдання стоїть не просто описати окремі приклади сценографії, а вибудувувати систему зв'язків і закономірностей між ними. Метод систематизації дав змогу об'єднати розрізнені відомості про сценографічні практики театрів Харкова 1960–1970-х рр. у цілісну картину художнього процесу. У межах цього методу застосовується класифікація (як його конкретний інструмент). Такий підхід забезпечує впорядкованість матеріалу й виявлення внутрішніх закономірностей розвитку образно-пластичної мови сценографії зазначеного періоду. Сценографічні рішення у викладці тексту в роботі розподілені за певними критеріями: за типом театру (драматичний / музичний / театр ляльок); за художнім напрямом (реалістична / символічна сценографія); за стилем художника (традиційний / експериментальний).

За основу дослідження взято базовий принцип індукції (згідно з яким спостереження і покомпонентний аналіз сценографії призводить до загальних висновків та стильових тенденцій досліджуваного періоду). Індуктивному підходу притаманна кропітка дослідницька робота з дібраними прикладами вистав, оскільки на відміну від дедуктивного підходу індукція за О. Клековкіним «не даючи гарантій повноти, дає шанс на отримання неочевидних знань» [91, с. 57]. Застосування індуктивного підходу зумовлене необхідністю побудови узагальнень на основі конкретних прикладів сценографічних рішень. Аналізуючи окремі вистави, образно-пластичну структуру постановок, естетичні й технічні принципи оформлення, можна виявити спільні риси сценографічного мислення певної епохи.

Одним з засадничих принципів дослідження був такий ключовий принцип класичного мистецтвознавства як принцип нейтральності. Він, у свою чергу, передбачає не оцінку фактів, але реконструкцію і розуміння процесів з прагненням до наукової об'єктивності висновків.

Іконографічний аналіз як підхід дозволяє вивчати сценографію як систему візуальних знаків, що мають культурну, символічну та стилістичну природу. За допомогою цього підходу аналізуються сценографічні змістовні

мотиви (архетипи, цитати, стилізації), композиційні схеми побудови мізансцен та переходів між ними і колористичні рішення.

Метод іконографії наскрізно застосований в кваліфікаційному дослідженні, передбачає аналіз сукупності архівних візуальних документів (ескізи декорацій та костюмів, фотографії з вистав, світлини макетів та креслення розміщення декорацій, помізансценна розкадровка). Крім цього було використано інші типи історичних джерел: технічні описи бутафорії, театральні програми, описи реквізиту та художнього оформлення, режисерські примірники тощо. Одним з історичних джерел, що дає нам як фактологічну інформацію про постановку, так і розуміння специфіки художньої інтерпретації твору театром, є для нас театральна афіша.

Структурно-логічна схема застосована у роботі для узагальнення висновків дослідження у вигляді схеми. Також при написанні роботи застосовувалася процедура бінарних опозицій – співставлення рішень вистав з домінуванням форми та з домінуванням змісту, одночасний аналіз сценографії вистави на предмет її функціональності і метафоричності (застосовано двофакторний аналіз функціональності й метафоричності) тобто кожне сценографічне рішення досліджувалось як з позиції його утилітарної/практичної ролі у виставі, так і з позиції його смислової, символічної функції. Ескіз сценографії розглядається одночасно як витвір образотворчого мистецтва, об'єкт дослідження мистецтвознавців і як складова в режисерському задумі вистави. Як об'єкт образотворчого мистецтва через формальний аналіз композиції, колористики, графічних засобів, тощо. А вже як робочий інструмент режисерського задуму через функціональний аналіз: як інструмент для мізансцен, взаємодії з актором та схожих категорій. Такий комплексний підхід дозволяє з'ясувати як поверхневі стилістичні маркери, так і глибинні семантичні структури сценографічного вирішення. Такий комбінований методичний набір (структурно-логічна схема, процедура бінарних опозицій) і поєднання формально-пластичного з герменевтичним аналізом забезпечує

відтворюваність дослідження та дозволяє виявити як зовнішні (технічні, інституційні), так і внутрішні (естетичні, семантичні) закономірності формування образно-пластичної лексики сценографії Харкова в 1960-х - 1970-х рр.

В магістерському дослідженні була застосована процедура амбівалентності, яка виявляє наявність в творчості сценографа двох і більше взаємовиключних стильових течій. Амбівалентність самої сценографії як завершений художній твір, і як технічні креслення. Це відповідає реаліям 1960-х - 1970-х рр., коли митці балансували між модерністською умовністю і залишками соцреалістичної репрезентативності. У дослідженні також застосовано процедуру амбівалентного аналізу, яка спрямована на виявлення у творчості сценографів 1960-х - 1970-х рр. одночасної присутності двох і більше стильових або естетичних тенденцій, що на перший погляд взаємовиключні. Амбівалентність розглядається як специфічна ознака художнього мислення перехідної доби, коли в сценографії співіснують елементи модернізму й реалізму, метафоричності й функціональності, декоративності й конструктивізму.

Окремим аспектом є онтологічна амбівалентність самої сценографії, яка постає одночасно як завершений образотворчий твір (ескіз, макет, композиція) і як технічна складова театральної постановки, що існує в межах режисерського задуму та сценічної технології. Такий підхід дозволяє розглядати сценографію у двох площинах: як автономний витвір мистецтва, та як частину колективного сценічного твору, що підсилює її образно-пластичну багат шаровість.

Процедура синхронії застосована для умовного виокремлення певного історичного етапу, визначеного як об'єкт дослідження. Ця процедура застосована в кваліфікаційній роботі з огляду на її порівняно вузькі хронологічні рамки. Синхронний аналіз дозволяє виявити загальне та оригінальне у досліджуваних сценографічних образах вистав. Використання синхронного аналізу дозволяє виявити спільні закономірності, стильові

тенденції та індивідуальні оригінальні риси сценографічних рішень, що існували в межах одного культурного періоду, без переходу до порівнянь з іншими десятиліттями.

Процедура тезауруса застосовувалася при формуванні підрозділу 1.2. «Категоріальний апарат дослідження в контексті театральної естетики 1960-х - 1970-х рр.» з визначенням робочих дефініцій аналізу сценографії. Це важливо, оскільки у кваліфікаційній роботі простежується зв'язки сценографічної лексики 1960-х - 1970-х років зі сценографічними принципами театру доби модерну і доби авангарду. Така процедура дозволяє не лише уточнити термінологічний апарат, але й відтворити систему координат сценографічного мислення доби, оскільки мова сценографії є багат шаровою та поліфункціональною. Тезаурусний підхід уможливив виявлення спільних понять і категорій, що поєднують різні історичні періоди розвитку української сценографії — від модерністських експериментів 1920-х років до формотворчих пошуків 1960-х - 1970-х рр.

Процедура створення таблиці застосовувалася як етап систематизації зібраних матеріалів для формування додатків.

Через контекстуальний аналіз можна визначити соціокультурне тло досліджуваного періоду, простежити дію ідеологічних обмежень і механізмів цензури, з'ясувати роль художніх рад та особливості регіонального театру як простору творчого експерименту. У межах дослідження образно-пластичної лексики харківської сценографії 1960-х - 1970-х років важливо виокремити специфіку місцевого театрального середовища, сформованого під впливом кількох чинників: професійної мобільності художників, естетичних орієнтирів режисерів, інституційної політики театрів і загальносоюзних мистецьких тенденцій. У цей час Харків функціонував як потужний регіональний центр, де академічна традиція поєднувалася з експериментальними пошуками, зокрема у театрах ляльок і юного глядача.

Застосування структурно-семантичного аналізу дозволяє виявити повторювані мотиви, композиційні структури, типи сценічного простору

(фронтальний, глибинний, модульний), що були характерні для сценографії Харкова у 1960-х - 1970-х роках.

Також використано історико-контекстуальний, семіотичний, іконографічний, індуктивний і порівняльний підходи. Подібне комплексне застосування забезпечує можливість не лише реконструювати сценографічні практики Харкова 1960-х - 1970-х років, а й інтерпретувати їх у ширшому контексті розвитку візуальної культури українського театру. Такий підхід сприяє досягненню наукової об'єктивності, стилістичної точності та культурологічної глибини аналізу, що є необхідними умовами для фахового осмислення художніх явищ досліджуваного періоду.

Узагальнюючи зазначене, методологічна основа дослідження сформована на поєднанні загальнонаукових, спеціальних театрознавчих і мистецтвознавчо-орієнтованих методів.

Мистецтвознавець М. Шиндер [197] в своїй роботі, присвяченій мистецтву створення художньо-просторового рішення вистав зазначає, що у ХХ столітті відбулося принципове переосмислення функцій та структури сценічного простору, що ознаменувало генезу власне сценографії як самостійної галузі театрального мистецтва і цей процес базувався на відкриттях режисерів-новаторів і художників, які відмовилися від традиційної ілюстративності. Торкнулося це і термінологічних трактувань в сценографії.

Художнє оформлення сценічного твору охоплює всі візуальні компоненти – від декорацій, бутафорії та меблів до костюмів, гриму й освітлення. Його функціональність зосереджена на двох ключових аспектах: по-перше, створенні цілісного середовища, що відображає зорові, соціальні, історичні, побутові та психологічні характеристики дії; по-друге, на організації сценічного простору, який сприяє розкриттю образів персонажів і драматургії вистави. Художник-постановник у театрі є ключовою фігурою у творчому процесі, що виступає як співторець режисерської концепції. Його провідна функція полягає у формуванні сценічного простору, здатного

візуалізувати ідею вистави та передати її атмосферу. До обов'язків художника входить не лише реалізація режисерського задуму, а й розробка оригінальної візуальної концепції постановки, пошук нових сценографічних засобів, які сприяють глибшому розкриттю драматургічного матеріалу.

Досягнувши творчого порозуміння з режисером, художник переходить до етапу макетування та технічного опрацювання сценографії. Важливо усвідомлювати, що навіть найвдаліший задум потребує професійного втілення. Невирішені питання монтажу, необґрунтовані конструктивні рішення, неточності у розмірах та логіці трансформації декорацій призводять до численних переробок, що затримують терміни підготовки вистави. Це, своєю чергою, негативно впливає на якість сценічного оформлення, збільшує його вартість, спричиняє втрату часу, породжує зайвий поспіх і створює напружену атмосферу в репетиційному процесі.

Важливим є також і дослідження технічних термінів, що постійно використовуються при описі сценографії. Так, в дослідженні «Технологія вистави» М. Ратімова [157] знаходимо трактовку як мистецтвознавчих термінів, (таких як: ескіз, колорит), театральних визначень (авансцена, ар'єрсцена, мізансцена), сценографічної термінології (арлекін, куліси, планшет і дзеркало сцени, портал), так і стосовно суто театральної машинерії і оснащення сценічного простору (калках або сценічний підйом, колосники, падуги, штанкети, фурки, сценічний люк, павільйон, обертове коло тощо).

Мистецтвознавча лексика в темі магістерського дослідження розглядається як система знаків, образів і певних пластичних засобів. У контексті аналізу сценографії як просторово-пластичної мови важливим є понятійний апарат, що включає такі категорії як: «перспектива», «кінетична декорація». Ці концепти дозволяють розглядати сценографію не лише як візуальне оформлення, а як філософську модель взаємодії між простором, дією та глядачем. Так, теоретик Т. Огнева наводить визначення, в якому пряма перспектива визначена як «нерухому та принципово суб'єктивну точку

зору» [137, с. 67], що дозволяє осмислити сценічний простір як ідеологічно навантажену структуру.

Цікавим в рамках дослідження сценографічної термінології є поняття просторових мас «куб» і «сфера». За філософом і мистецтвознавцем Етьєном Суріо, якого цитує Т. Огнева, завжди протиставляють дві моделі сценографічного простору – кубічну (або фронтальну, замкнену) та сферичну (відкриту, динамічну), де «простір відкритий та вільний з'єднує акторів та глядачів» [137, с.68].

У структурі театральної естетики 1960-х - 1970-х років поняття «образно-пластична лексика» охоплює сукупність художніх засобів, що формують сценічний простір як естетичну, семіотичну та психологічну структуру. Як зазначає театрознавиця О. Ковальчук [99, 100, 101, 103] в своїх роботах, сценографія цього періоду набуває статусу «образно-активної частини театрального синтезу», що суттєво впливає на режисерський задум, акторську гру та загальну тканину вистави. За думкою авторки, особливу увагу слід приділити поняттю «сценографічна лексика», яке в дисертації О. Ковальчук [96] трактується як сукупність виражальних засобів, що формують образну мову вистави. У цьому контексті сценографія постає не як фонове оформлення, а як активний учасник драматургії, здатний транслювати ідеї, емоції, конфлікти через пластичні форми.

Обґрунтування того, як ідеологія впливала на сценографічну лексику знаходимо в тексті О. Резніка «Основні принципи взаємозв'язків сценографії та режисури 1950–1960-х рр.», де він зазначає, що: «Мова мистецтва, позбавляючись умовності форм, метафоричності, символічності, обмежується каноном “соцреалізму” – “соціалістичної надреальності, в якій все відбувається так, як мусить бути, а не так, як є”» [158, с. 150].

Важливо сформулювати типологію сценографічних рішень, яка включає в себе визначення метафоричної сценографії, функціонально-реалістичної, декоративно-стилізованої і експериментальної (з елементами авангарду) побудови сценічного простору. З метою систематизації різномірних

сценографічних практик Харкова 1960-х - 1970-х рр., у дослідженні розроблено порівняльну таблицю (таблиця 1), яка диференціює художні підходи за трьома ключовими критеріями: функцією простору, семіотичною роллю речей (об'єктів) та характеристикою взаємодії актора зі сценографічним середовищем. Зазначена класифікація дозволяє простежити еволюцію сценічної мови від міметичних форм до умовно-метафоричних та експериментальних.

Функціонально-реалістична модель як тип сценографії домінувала у традиційному театрі, і розглядала сценічний простір як «місце дії». Головне завдання в такому типі сценографії – створення ілюзії життєвої правдоподібності та побутової конкретики. Річ тут виступає у своїй утилітарній функції: стілець використовується виключно для сидіння, вікно – як джерело світла чи інформації про погоду тощо. Взаємодія актора з таким простором будується за принципом: виконавець занурюється в середовище, яке слугує для нього комфортним і логічним тлом, актор існує в сценографічному просторі не вступаючи з декорацією в активний смисловий діалог (без необхідності, що чітко сформульована як завдання режисером-постановником).

Метафорична модель та стилізація є найбільш показовим для досліджуваного періоду («відлиги» і «застою») прикладом, коли митці шукали «езопову мову». Тут простір трансформується з місця дії в «образ дії» або символ. В цьому випадку відбувається семіотизація предметного світу: побутова річ втрачає свою однозначність і набуває знакової природи. Наприклад, той самий стілець може символізувати трон влади, плаху або самотність героя, залежно від контексту. Актор у такій системі координат вже не просто перебуває «всередині» кімнати, а активно взаємодіє з образом, використовуючи декорацію як партнера для розкриття внутрішнього конфлікту або філософського підтексту вистави.

Авангардна (або експериментальна) модель сценографічного вирішення у чистому вигляді у радянському Харкові була явищем маргінальним, але її

елементи простежуються в так званих експериментальних постановках. У цій моделі простір стає полем для концептуальної провокації або чистої гри форм. Об'єкт розглядається через призму його фактури, об'єму та геометрії (формальна роль), часто позбавлений будь-якого побутового навантаження. Взаємодія актора з таким простором є найбільш складною: виконавець стає частиною конструкції, пластичним елементом загальної візуальної партитури, іноді навіть підпорядковуючись ритму та формі сценографії, що відсилає до традицій конструктивізму 1920-х років та сценографії таких митців як Вадим Меллер.

Запропонована градація дозволяє чітко ідентифікувати стилістичні вектори конкретних вистав, що будуть проаналізовані у другому розділі, та виявити динаміку переходу харківської сценографії від побутописання до поетичного узагальнення.

Критерій	Функціонально-реалістична сценографія	Метафорична або стилізована сценографія	Авангард / Експериментальна сценографія
<b>Функція простору</b>	Місце дії (побут)	Образ дії (символ)	Провокація / Концепт
<b>Роль речі</b>	Утилітарна (стілець — щоб сидіти)	Знакова (стілець — як трон або плаха)	Формальна (гра з формою і об'ємом)
<b>Взаємодія з актором</b>	Актор існує в середовищі	Актор взаємодіє з образом	Актор є частиною конструкції

*Таблиця 1. Порівняльна таблиця сценографічних моделей*

У статті В. Проскурякова та Д. Яреми «Сценографія як складова монументально-декоративного мистецтва інтер'єру театру» подається класифікація сценографії за її функціями та типами з погляду візуального сприйняття. У статті наголошується, що в результаті їх наукової та проектної діяльності було доведено, що: «основними типами з погляду візуального

сприйняття є: площинна, об'ємна, просторова та комплексна сценографії» [154]. Автори подають трактовку основних напрямів сценографічної організації системи «зал-сцена» з розподілом на: «фронтальний, глибинний, аренний, симультанний, кільцевий та панорамний типи» [65, с.106]. І наголошують на важливості розвитку фронтального, глибинного формування мізансцен (особливо в оперному мистецтві), зламі фронтальності (особливо в просторі італійської сцени-коробки) через аксонометричне сприйняття простору або розкриття простору в усіх напрямках (наприклад, як то прослідковується в роботах німецького режисера Ервіна Піскатора). Також відмічають вони і пошуки нових гіпернатуральних форм сценічного простору (порівнюючи українські експерименти з проектами легендарного «Баугаузу»). Не менш значущим для них є розвиток дії психологічної драми в так званому камерному гнучкому просторі та дематеріалізація сценографії (оформлення за принципом «навколишнього середовища» в Є. Гротовського і світлових проєкцій Й. Свободи). Можна провести паралелі з темою дослідження і побачити через призму класифікації авторів статті, те, що оскільки харківські сценографи у 1960-х - 1970-х роках працювали в умовах переважно традиційних театральних будівель (які зазвичай мають фронтальну або глибинну сцену-коробку італійського типу).

Перша (велика) реформа театру відбувалася від кінця XIX ст. до середини XX ст. і стосувалася насамперед зміни самої функції театру в суспільстві. «Прибічники реформи боролися за те, щоби театр, позбувшись розважальності та ілюзорності, дістав статус мистецтва, а сама вистава — статус твору театрального мистецтва» [88, с. 438]. Головним результатом цієї реформи стало створення режисерського театру та утвердження права на інсценізацію літературної основи. Представниками першої реформи театру в Європі були А. Апіа, Е.-Г. Креґ, А. Антуан, Г. Фукс та інші. В Україні реформатором театру став Лесь Курбас, який через репресії колоніальної влади не зміг до кінця реалізувати свої плани. У зв'язку із зміною функції театру в суспільстві, змінилися і завдання сценографії та роль сценографа в

театрі. Головним стало створення на сцені візуального образу драматичного дійства, який би розкривав тему та ідею вистави, а не створення ілюзії конкретного місця дії персонажів, так як це було в театрі попередніх епох. Сценограф з ремісника-виконавця став повноправним співавтором вистави як твору театрального мистецтва. Проте ідейна складова та цензура в театрі змусила художників-постановників повернутися до шаблонності сприйняття.

В статті Н. Руденко-Краєвської «Навчальні методи українських сценографічних шкіл ХХ ст. у контексті європейської театральної практики» зазначається, що: «В Європі друга театральна реформа була реалізована в Театрі абсурду, Театрі Є. Гротовського, багаточисленних театрах-лабораторіях, проектних виставах тощо, проте багато театрів залишились у парадигмі класичного видовища і не замінили драматичну історію концепцією» [167]. Роль і основні завдання сценографа після другої театральної реформи фактично не змінилися, проте в окремих випадках змінився їхній зміст. В авангардних поставах, посідаючи місце співавтора вистави, сценограф мав замість створення драматичного образу створити більш чи менш концептуальний відеоряд, почасти із сумнівними естетичними характеристиками. Суттєво змінився і арсенал засобів сценографа. Живописні задники остаточно витіснили відеопроєкції, значно розширились можливості світлової та проєкційної апаратури, набирав оберти розвиток цифрових технологій.

Український театр у другій половині ХХ ст. не відчув впливу другої реформи театру, оскільки тоталітарна радянська система максимально ізолювала українських митців за «залізною завісою», нав'язуючи пропагандистські ідеї та вимагаючи ілюзорного зображення «радянської дійсності». Експериментальність повернулася до театру, коли художники-постановники почали замислюватись не лише над архітектурною трансформацією системи «зал-сцена», а почали концептуально-пластичне переосмислення традиційного простору сценічного дійства.

Наукове осмислення сценографії потребує узгодженого категоріального апарату, який дозволяє описати структуру, семантику й естетику простору, а також зв'язки між матеріальною формою й ідейним змістом. Саме тому було створено додаток зі сценографічним глосарієм.

Збагачення палітри виражальних і технічних засобів дозволило сформувати складну образну систему сценографії, яка поєднує розмаїття візуальних і пластичних характеристик матеріалів для метафоризації сценічної дії. При цьому художній задум реалізувався через діапазон рішень: від масштабного, монументального пластичного втілення основної ідеї до деталізованого оформлення або навіть використання порожнього простору сцени. Сценографія як єдиний пластичний образ могла бути як статичною, але при цьому насиченою внутрішніми дієвими течіями п'єси, так і активно та функціонально реформованою протягом вистави. Таке ускладнення метафоричного коду вимагало нового досвіду сприйняття і від глядача.

## Висновки розділу 1

1. У ході дослідження здійснено теоретико-методологічне обґрунтування вивчення сценографії харківських театрів 1960–1970-х років та проаналізовано стан наукової розробленості проблеми в історико-культурному контексті.

2. Дослідження показало, що сценографія Харкова зазначеного періоду є малодослідженим сегментом історії українського театрального мистецтва, на відміну від загальноукраїнського процесу, висвітленого у працях О. Ковальчук, В. Фіалка, Т. Огневої та інших.

3. Виявлено закономірність, що регіональні практики Харкова представлені переважно у періодиці, рецензіях та архівних матеріалах, а відсутність вистав у фундаментальних антологіях підкреслює необхідність їх реконструкції та системного аналізу.

4. У ході дослідження встановлено методологічну базу: обрано міждисциплінарний підхід, який поєднує мистецтвознавчі та культурологічні методи для комплексного розкриття теми.

5. Дослідження показало, що ключовими методами стали герменевтичний (для інтерпретації смислів сценічного простору), семіотичний (розгляд сценографії як знакової системи) та іконографічний (аналіз візуальних джерел), а також застосування аналізу бінарних опозицій і процедури амбівалентності.

6. Встановлено, що ці методи дозволяють виявити складну природу сценографії перехідної доби, яка балансувала між функціональністю та метафоричністю.

7. У ході дослідження уточнено категоріальний апарат: конкретизовано поняття «образно-пластична лексика» стосовно театру 1960–1970-х років.

8. Дослідження показало, що в цей період відбувається зміна парадигми: сценографія трансформується з ілюстративно-декоративного фону в активну концептуальну складову вистави.

9. Виявлено закономірність, що типологізація сценографічних рішень (фронтальна, глибинна, об'ємно-просторова) дозволяє чітко класифікувати художні пошуки харківських митців.

## **РОЗДІЛ 2. ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СЦЕНОГРАФІЇ В УКРАЇНІ 1960-1970 рр.**

### **2.1. Соціокультурний та ідеологічний контекст в Україні 1960–1970-х рр. як чинник впливу на естетику сценічного оформлення**

Соціокультурний простір України 1960–1970-х років формувався під впливом доволі складних і суперечливих процесів. Спочатку це процес помірної лібералізації «хрущовської відлиги» (що відкрила нові творчі можливості). А потім різке посилення хвилі ідеологічної «реставрації» у період брежнєвського застою (яка повернула мистецтво до жорстких нормативів соціалістичного реалізму). Ці процеси безпосередньо впливали на загальну естетику сценічного оформлення, впливали на постановчі творчі можливості сценографів, визначаючи як дозволені художні стратегії, так і межі експерименту.

У 1960-ті - 1970-ті роки українські театри залишалися в полі впливу офіційної доктрини так званого соціалістичного реалізму, що передбачала ряд вимог. Наприклад, зрозумілість образу, точна предметність, необхідність створення «життеподібності» сценічного простору. Звичайно це було обумовлено необхідністю утвердження ідей «соціалістичної дійсності». Але художники намагалися знайти лазівку щоб уникнути цього нав'язливого пафосу.

Одним з альтернативних варіантів стало звертання до героїко-романтичного стилю у виставах на сучасну тематику. Це давало змогу проявляти візуальну читабельність справжніх конфліктів і характерів, які не можна було розкривати пряомолінійно.

І хоча ще певною мірою обмежувало радикальні формальні експерименти, але водночас стимулювало для художників театру прагнення до пошуку узагальнених, цікавих символічних форм у межах дозволеного.

Сценографи разом з режисерами-постановниками прагнули до естетичного оновлення. Але лише в тому випадку, коли режисери не

виявлялись ідейними і кон'юктурно заангажованими. Тоді художники-постановники були змушені «кодувати» новаторські ідеї у формі декоративного оформлення, стилізації, метафоричності та декоративного узагальнення. Це були перші кроки до формування естетики художників-«метафористів».

Проте варто вказати на те, що період «відлиги» дав художникам можливість не лише самовдосконалюватись у символічній побудові образності, а й звертатися до модерністських форм (експресіонізм, конструктивізм, метафоричний простір), що були активними чинниками розвитку сценографії в Україні (і Харкові зокрема) в 1920-1930 рр.

Художники-постановники почали переосмислювати сценічну площину як динамічну систему рухомих конструкцій, використовувати при побудові простору умовність, асоціативність, певну графічність композиції. А подекуди вводили світлові та кінетичні ефекти.

Для сценографів Харкова це означало появу нової просторової організації сцени, часто за рахунок ускладнення пластичної композиції та появи ритмізованих конструкцій, які взаємодіяли з тілом актора.

В 1970-ті роки почалось повернення до підсилення ідеологічного контролю. Період «застою» характеризувався підсиленням цензури та більш потужними репресіями проти найяскравіших митців того часу (що мало психологічний вплив на всю мистецьку спільноту). Сказати, що 1960-ті роки були цілком без репресій митців теж неможна, адже влада завжди розуміла важливість впливу мистецтва, що ідеї шляхом вдалого творчого вияву стають потужною силою і мають бути підконтрольні державі, а не митцям чи творчим об'єднанням. Саме тому, як наслідок, художники, режисери і драматурги стикалися з вимогою «ідейної ясності» у всіх створених візуальних образах, без підозр і натяків на формалізм і абстракціонізм.

У сценографії це спричинило зменшення тяжіння митців (особливо художників театру) до новаторських пошуків, однак повністю їх не зупинило. Часто художники застосовували метафоричну образність «під

покрывом» етнографічності і фольклорних мотивів, брались з задоволенням до історичної тематики або навпаки психологічної драми, де зводили все до аскетизму.

Стосовно впливу технічного прогресу та урбаністичної культури – то індустріалізація, розвиток кіно і телебачення формували нові потреби у глядача і ставили завдання для постановників.

Почали з'являтися вистави на динамічних сценічних просторах. Видовищність почала створюватись не лише за рахунок живописності, а й трансформованих декорацій. Зовсім новий підхід був при застосуванні багатопланового світла. Навіть банальні матеріали виготовлення декорацій більше не імітувались, а застосовувались насправді. Якщо метал – то метал, дерево – так справді дерево, фактури тканин, шкіри, скла, пластику.

У сценографії Харкова та інших театрів країни художники почали поступово переходити від традиційної живописно-декоративної сцени до функціональної. А в теоретичних матеріалах про театральні внутрішні процеси етапність випуску вистави порівнювали з заводом. Ця тенденція поєднувалася з естетикою «науково-технічного прогресу», що в ті часи прославлялася радянською ідеологією, та сприймалась практично як візуальний символ «нової епохи».

Як і в архітектурі, в вирішенні простору з'явилась потреба у «великому стилі». Якщо художники-декоратори і оформлювачі робили величезні плакатні простори, то театр намагався пропонувати масовість і особливо потужно це розкрилося в сценічному оформленні так званої режисури естрадно-масової, особливо це підсилювалось коли розроблялось оформлення на офіційні свята. Хоча естетика монументалізму в чистому вигляді в театр не ввійшла, як могла би, але культура 1960-х - 1970-х рр. активно продукувала образи монументальності, схильності до героїзації праці, вибудови епічності історичного процесу. Ці тенденції проникали в літературу, драматургію, режисуру і у підсумку – в сценографію.

Побічно про це свідчить поява таких часописів як «Сценічне оформлення і машинерія», «Сценографічна інженерія», «Плакатно-масові конструкції» тощо. Припустимо, що масивні конструкції та об'ємні декорації в сценічному оформленні були як наслідок орієнтації на «широку картину часу», залучення тих же візуальних маркерів що і художники-оформлювачі, що створювали візуальність на вулицях, в приміщеннях і навіть в побуті. Спрощеність і декоративність не пішла шляхом естетики дрібних форм, а почала нагадувати радянське монументальне мистецтво. Хоча представники класичної сценографічної практики теж намагались поєднати вирішення конструктивного сценічного простору з ілюзорним живописом. Як приклад, наявність ширм-станків з величезними писаними елементами. Художники нової естетики навпаки намагалися «розчиняти» монументальність через стилізацію, символіку, історичну узагальненість.

Взаємодія з українською національною традицією стала певним сховком творчих пошуків митців. Попри уніфікованість культурної політики, у 1960-х - 1970-х рр. спостерігається нове звернення до української культурної спадщини, зокрема народного декоративного мистецтва.

Були митці, що йшли далі, і звертались до глибинної характерності, як то барокова естетика (такі звернення можна знайти у художника Є. Лисика). Проте більшість сконцентровувалась на передачі етнографічної стилістики, розробки фольклорної символіки.

У сценографії це проявлялося і у кольоровій насиченості, посиленню орнаментальності, в поєднанні реалістичних та умовних деталей оформлення, а згодом – в метафоричній пластичності декорацій і використанні образів-характерників, міфологічних архетипів, символів природи. Такі елементи давали можливість художникам-постановникам делікатно обходити цензурні обмеження, закладаючи у вистави ширший гуманістичний та національно-культурний зміст.

Показово, що саме у 1960–1970-х рр. в Україні активно формуються нові авторські школи сценографії, і це мало б бути зокрема і в Харкові. Але

через руйнування навчання сценографів як окремого фаху і спрямованості художнього інституту на дизайнерську специфіку, сценографічні навички передавалися не на рівні офіційному і відкритому, а скоріше в форматі творчої факультативної майстерні.

Сценографи знову отримують статус рівноправних співтворців вистави. Не точним буде визначення, що лише в цей період це право в них з'явилося, адже про це ще говорив сценограф В. Меллер. Співтворчість сценографів і режисерів призводить до зростання індивідуальної стилістики художників, стимулювання концептуального підходу до сценічного простору і утвердження сценографії як самостійної образної системи.

В подальшому це запустить процес поступового переходу від декорацій до «сценічної партитури», активного використання сценічного простору як драматичного інструмента.

Соціокультурний та ідеологічний контекст України 1960–1970-х рр. визначив естетичні параметри сценографії, створивши напруження між двома тенденціями, які були паралельно в статусі загальнопоширених. Це була необхідність до співпадіння з вимогами офіційної нормативності соціалістичного реалізму (через ідейність оптимізму, через прозору зрозумілість, предметність тощо). І не менш потужна необхідність в прагненні митців до оновлення форми, модернізації сценічного простору. Це виражалось в метафоризації образу, зверненні до національних та універсальних символів.

Саме ця суперечлива динаміка породила особливу сценографічну лексику 1960–1970-х років, у якій поєднувалися реалістичні, умовні, декоративні, конструктивні та символічні елементи. Митці створили своєрідну естетику «нової театральної образності» доби.

Наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років в українській сценографії відбулася зміна поколінь, що мало тектонічне значення для майбутнього національного театру. Саме в цей період сформувалася плеяда молодих митців, чия діяльність призвела до кардинальної зміни естетичної програми.

Їхні новаторські пошуки, спрямовані на відмову від усталених канонів і впровадження нового художнього концепту, не лише визначили потенціал харківської сценографічної школи, але й спричинили глибинні трансформаційні зрушення в загальноукраїнському театральному контексті.

І хоч саме 1980-ті роки стали для української сценографії періодом інтенсивного пізнання та творчої інтеграції з активним долученням до передових художніх рішень як вітчизняного, так і зарубіжного сценічного оформлення. Проте процес творчого синтезу, що дозволив сценографам не лише втілити на практиці напрацювання попереднього десятиліття, а й розширити поетику театрального простору, вводячи елементи, запозичені з новітніх європейських течій був би не можливим без жаги до візуальних видозмін представників сценографії 1960-х - 1970-х рр., серед яких були і харківські митці. Особливо яскраво це проявилось в митцях, що в 1970-х роках лише починали опановувати професію як художники-постановники. Їх зростання як професіоналів знаменує остаточний відхід від канонів реалізму до метафоричної та символічної образності.

Досліджуючи статтю О. Резніка «Досвід театралізації дійства: зміна функціонального поля сценографії України в кінці ХХ століття» знаходимо характеристику подальшого розвитку принципового візуального вирішення сценічного простору: «Характерною рисою в сценографічному мистецтві стає принцип умовно-абстрактного та метафоричного рішення завдань візуалізації художнього образу постановки, а також злиття характеристик реального та підсвідомого, раціонального та символічного, міфопоетичного та побутово-повсякденного змісту буття. Сценографія остаточно набуває окрім просторово-типологічних властивостей часову характеристику сценічного простору. Відтак, сценографія стає повноправною діючою одиницею спектаклю й трактується як динамічний організм, що розвивається та контактує з глядачем» [163, с. 97].

Кінець ХХ століття остаточно закріпив паритетну роль художника-сценографа поряд із режисером у процесі формування цілісного художньо-

образного рішення вистави. Це утвердження професійного статусу супроводжувалося прагненням митців до філософської глибини та символічного підтексту драматургічного матеріалу.

## **2.2. Жанрово-стилістична специфіка сценічного оформлення в українському театрі (1960–1970-ті рр.)**

Сценографія українського театру 1960-х - 1970-х років формувалася в умовах складного поєднання ідеологічних обмежень та поступової активізації творчих пошуків митців. Соціалістичний реалізм залишався офіційно домінантною естетичною доктриною. Проте саме в цей період відбулося поступове відновлення тяглості національної художньої традиції та повернення до пластично-образного мислення, започаткованого українським авангардом міжвоєнних десятиліть. У результаті сценографія 1960–1970-х рр. набула рис полістилізму, синтезуючи реалістичну, декоративну, конструктивно-архітектонічну та метафоричну стилістики.

Однією з визначальних характеристик цього часу був принцип спадкоємності, що виявився у зверненні художників до концепцій і практик А. Петрицького, В. Меллера та О. Хвостенка-Хвостова. Вплив авангардної традиції проявився у прагненні до узагальнення, метафоризації образу, посилення ролі конструкції, а також у відході від виключно ілюзорної перспективи, типової для ренесансної і класицистичної сцени. Сценографи дедалі частіше трактували простір вистави не як статичне тло, а як структурний чинник драматургії, що співдіє з актором і формує ритм сценічного дійства.

Водночас у репертуарній практиці театрів 1960-х років ще переважала реалістична модель оформлення, зорієнтована на побутову достовірність та логічну конкретизацію часу й місця подій. Ця модель ґрунтувалася на так званому «перспективному» мисленні. Це виражалося в композиційній побудові, що відтворювала простір очима глядача та тяжіла до замкненості рамної сцени. Проте, вже у другій половині десятиліття, художники

починають дедалі активніше впроваджувати умовно-декоративні рішення та образні узагальнення, що переосмислюють традиційний зв'язок між декорацією та текстом драматургії.

Вагомим етапом розвитку національної сценографії стало формування школи Д. Лідера, яка визначила нові засади сценічного мислення. Це вплинуло на подальшу сценографічну традицію і стало помітним явищем. Для Д. Лідера й його учнів характерні архітектонічність, багаторівневність, мобільність сценічних конструкцій, а також трактування простору як семантичної структури, здатної виражати внутрішню драматургію твору. У творчості представників цієї школи з'являється те, що можна означити як образно-пластична лексика. Така система знаків, метафор, конструкцій і площин, що формують цілісну художню концепцію вистави може бути і визначенням художників-«метафористів». Але для учнів Д. Лідера те, як саме це зроблено теж було важливим, а не лише що воно виражало собою.

У 1970-х роках сценографію українського театру характеризує полістилістичність, в якій співіснують кілька жанрово-стилістичних моделей

Реалістична модель з її вмінням побудови предметно точного середовища та ілюзорно-перспективною побудовою була найзатребуванішою в чиновників. Але для митців була скоріше виробничою необхідністю.

Куди охоче сценографи працювали в рамках умовно-декоративної моделі, що була орієнтована на узагальнення, декоративні площини, колірні акценти, орнаментальні мотиви. Тут було де показати себе як художника-станковіста до прикладу, чи майстра декоративних технік.

Конструктивна та архітектонічна модель з її використанням платформ, модулів, трансформованих конструкцій ріднила сценографію з мистецтвом художника-оформлювача.

І поступово набирала сили метафорична модель, яка мала підлаштовуватись під інші характеристики, але в її основі були риси такої, що оперує знаком, символом, асоціативним образом і наближається до авангардної традиції 1920-х років.

Синтез цих напрямів зумовлений не лише естетичними пошуками, а й загальним соціокультурним контекстом «відлиги», що сприяв обмеженому, але важливому поверненню до модерністської художньої спадщини та розширенню меж індивідуального творчого висловлювання.

Важливо підкреслити, що розвиток сценографії цього періоду визначався не лише художніми тенденціями, а й зміною ролі художника у структурі театрального процесу. Другою важливою тенденцією було формування внутрішньої ритміки сценічного простору, яка нерідко вступала у діалог із музикою, темпоритмом режисерського рішення. Це дозволяло художникам передавати психологічні стани персонажів через абстрактні або напівумовні композиції, світлові акценти та колірні домінанти.

Особливої уваги заслуговує тенденція до інтернаціоналізації образної мови, коли українські сценографи рефлексують над європейськими та американськими модерністичними тенденціями. Проте на відміну від прямого наслідування стилів Заходу і США, художники 1960–1970-х рр. переосмислюють зовнішні впливи крізь призму національної декоративної традиції, узагальнень і орнаментально-ритмічних структур.

У цей період формується й важлива для подальшої еволюції українського театру образно-смілова метафоричність, що поступово виводить сценографію поза межі функціонального оформлення. Метафора стає способом мислення, а сценічний предмет — носієм ідейного навантаження. Такий підхід створює підґрунтя для подальших експериментів 1980–1990-х років та забезпечує тяглість із авангардними пошуками початку ХХ ст.

Не менш важливим чинником було жанрове розширення репертуару, що вимагало різних підходів до сценографії — від монументальних побудов у трагедіях та історичних драмах до мінімалістичних і лірично-умовних рішень у психологічних виставах. Ця багатожанровість сприяла появі і застосуванню полістилізму як норми, а не винятку.

Сценічне оформлення 1960-х - 1970-х рр. постає як явище, в якому співіснують традиція та новаторство, побутова реальність та символічна пластика, раціональна конструкція та емоційно-виразна декоративність. Саме ця внутрішня суперечливість і багат шаровість визначає її унікальну естетичну якість та значення для еволюції українського сценічного мистецтва.

Отже, жанрово-стилістична специфіка сценічного оформлення 1960–1970-х років уможливила поступове становлення нового типу української сценографії у вигляді образно-інтелектуальної, архітектонічної, багатовимірної, яка у подальші десятиліття визначила розвиток сценічного простору незалежної України.

### **2.3. Традиції сценографії в Харкові в історичній динаміці**

Місце харківської сценографічної школи у загальноукраїнському театральному процесі визначається її унікальною роллю як концептуального полігону на перетині національної традиції та європейського модернізму в умовах ідеологічного тиску 1960–1970-х років. Значимість харківської сценографії 1960-х - 1970-х років не обмежується лише регіональним контекстом, бо вона є невід'ємною частиною стильової трансформації всього українського театру.

Харків, маючи потужну театральну історію (особливо з 1920-х рр., коли тут працював режисер Лесь Курбас), зумів зберегти високу культуру роботи з простором, представлену майстрами старшого покоління. Водночас саме тут, завдяки творчості «художників-метафористів», відбулося найбільш рішуче руйнування ілюзорно-декоративної моделі сцени та перехід до умовного, архітектонічного простору.

Харківська школа, на відміну від Києва (де домінував потужний вплив Д. Лідера), демонструвала більшу амплітуду стильових пошуків, поєднуючи традиційний психологічний театр із новим, знаково-символічним мисленням.

Харківська школа, що так і не змогла повернути собі статус «школи», але зберегла традиції зміни поколінь, виступає як місточок і лакмусовий

папірець, що відображає всю складність естетичних процесів у регіональному театрі УРСР, які водночас інтегрувалися у загальноукраїнські тенденції. В таблиці 2 подається порівняльна таблиця сценографічних «шкіл» Києва, Львова і Харкова.

Школа:	Домінуючий чинник у 1960-х - 1970-х рр..	Характерна естетика
<b>Київська</b>	Центральна постать Данила Лідера, потужний особистий вплив його персоналії на формування сприйняття художниками загальнонаціональної моделі сценографічної поведінки. Також важливий вплив Михайла Френкеля.	Філософсько-драматичний простір, мінімалізм, філігранна робота з фактурою та світлом, потужний художній образ.
<b>Львівська</b>	Регіональна специфіка (вплив західноєвропейських, зокрема польських, тенденцій, зв'язок із народною культурою).	Насиченість національними мотивами, експресія, тяжіння до історичної чи етнографічної образності.
<b>Харківська</b>	Естетична біполярність (протистояння / взаємодія традиціоналістів і метафористів).	Еволюційний перехід; пошук архітектонічної чистоти; сильний акцент на регіональному соціокультурному досвіді як чиннику впливу. Але як недолік – намагання одночасно спиратись на досвід часів авангарду і уникати його.

*Таблиця 1. Порівняльна таблиця сценографічних «шкіл»*

Харківська сценографічна школа формувалася як одна з найпослідовніших і найпрогресивніших в Україні, її традиції виростили з поєднання експериментальності, високої професійної майстерності та інтелектуального потенціалу театрального середовища міста. Протягом ХХ століття харківська сценографія пройшла кілька ключових етапів розвитку, кожен із яких трансформував підходи до побудови сценічного образу та визначав її індивідуальну стилістику.

Витоки харківської сценографії пов'язані з естетикою театру корифеїв, коли домінував живописно-декораційний принцип оформлення. Уже у 1920–1930-х роках Харків, як тодішня столиця УСРР, стає центром театральних інновацій. Саме тут розвивається авангардна лінія сценографії, зорієнтована на конструктивізм, рухомі механічні системи та динамічну організацію простору. Впливи В. Меллера, а також синтетичні пошуки театральних майстерень ВУФКУ, Художнього інституту та театру «Березіль» створили підґрунтя для формування інтелектуальної, композиційно вивіреної сценографічної мови.

Повоєнні десятиліття сприяли поверненню сценографії до нормативів соцреалістичного живопису, однак саме у Харкові цей процес не перетворився на інерційний. Місцеві художники прагнули зберегти спадкоємність модерністських принципів: увагу до пластики сцени, конструктивну логіку, органічний взаємозв'язок актора і простору. Це створювало приховану лінію естетичного опору, яка дозволяла зберегти концептуальне мислення, незважаючи на домінування наочно-предметної образності соцреалістичного декору.

У 1960–1970-х рр. харківська сценографія розвивається у напрямі метафоричної узагальненості та декоративно-символічної образності. На тлі загальноукраїнських тенденцій саме тут зберігається традиція інтелектуалізованого підходу до простору, що бере початок від курбасівських постулатів: сцена як система знаків, а не лише локус дії. Харківські художники тяжіють до пластичного мислення, чіткої

композиційної структури та графічної виразності. У театрах міста виникає специфічний синтез: поєднання національних мотивів із модерністськими принципами організації сценічної форми.

Особливість харківської традиції полягає також у стійкості професійних зв'язків між сценографами та режисерами. Співтворчість як метод вироблялася ще у 1920-х роках і продовжувала функціонувати навіть у часи посилення цензури. Художник у Харкові не був «оформлювачем», а залишався повноцінним автором простору. Така модель дозволила зберегти тяглість індивідуальних стилів і стала підґрунтям для появи наступного покоління митців.

У 1970-х – на початку 1980-х рр. харківська сценографічна школа зазнає активного оновлення. Молоді художники входять у професію вже з досвідом сприйняття світових новацій, але водночас успадковують локальну традицію продуманості, структурності та лаконічної метафорики. Цей синтез приводить до утвердження образності, що відмовлялася від ілюзійності на користь концептуального трактування простору, яке визначило подальшу еволюцію театрального оформлення у місті.

Таким чином, історична динаміка сценографії в Харкові демонструє спадкоємність і водночас здатність до трансформації. Місто зберегло власну художню ідентичність — від авангардних експериментів 1920-х до метафорично-символічних рішень другої половини ХХ ст. — що забезпечило особливе місце Харкова у національній театральній культурі.

Отже, завдяки досвіду, набутому в 1960-1970 рр., наприкінці ХХ століття спостерігається не лише духовне зростання митців-сценографів, що формували далі художньо-образне рішення української сцени, а й взаємозбагачення з глядацькою аудиторією, здатною сприймати та інтерпретувати складну метафорично-символічну сферу пластично-просторових координат вистави. У контексті загальноукраїнського театального процесу сценографія Харкова 1960-х - 1970-х років відіграє

важливу роль як передумова для подальших естетичних трансформацій, що стали особливо помітними у 1990-х роках.

Саме в харківських театрах цього періоду відбувалося поступове переосмислення художньої мови, активне використання метафоричних образів, що закладали основи для подальших пошуків у сценічному мистецтві. Як зазначає О. Резнік у статті «Досвід театралізації дійства: зміна функціонального поля сценографії України в кінці ХХ століття» [162] в сценографії 1990-х років перевага надається методу репрезентації образу та принципу цитування. Процес створення за таким принципом художнього оформлення зумовлює появу позачасових візуальних рішень, не прив'язаних до конкретики історичних подій, а натомість спрямованих на складне моделювання універсальних взаємовідносин між особистістю та соціумом. Через це ми бачимо залучення різностилевого матеріалу, множинність семантичних значень і використання «потoku свідомості» як основного виражального засобу. Такі процеси свідчать про радикальний перегляд театральних цінностей, що відбувався в українському театрі на зламі століть, а сценографічні практики Харкова 1960-х - 1970-х років можна розглядати як передумову до формування нової візуальної парадигми, що виявилася у відмові від лінійної логіки подій, у переосмисленні художності як такої та в утвердженні абсурдності буття як ключового концепту. Таким чином, локальні художні системи харківських сценографів не лише вписуються в загальноукраїнський контекст, а й формують його естетичну перспективу, закладаючи основи для подальших пошуків у сценічному просторі незалежної України.

## Висновки розділу 2

1. У ході дослідження встановлено, що соціокультурні трансформації 1960–1970-х рр. визначили для української сценографії особливу траєкторію розвитку, позначену подвійним тиском: нормативністю ідеологічної доктрини та внутрішньою потребою художників у пошуку нових форм вираження.

2. Дослідження показало, що ця напруга стала каталізатором багатопланової сценічної образності, де співіснували реалістичні, умовно-символічні та конструктивні рішення, що відображали складність культурного контексту доби.

3. Виявлено закономірність, що лібералізаційні процеси «відлиги» відкрили можливість повернення до модерністської пластики 1920-х рр., заклавши підґрунтя для формування метафоричного мислення в сценографії.

4. З'ясовано, що період «застою» обмежив простір експерименту, проте не зупинив його: художники виробили витончені стратегії «кодування» новаторських ідей через декоративність, етномотиви, стилістичну стислість та асоціативні просторові моделі.

5. Дослідження показало, що технічне оновлення театральних засобів — поява функціональної сцени, трансформованих конструкцій та динамічного світлового моделювання — стимулювало новий вектор сценічної пластики, поєднуючи інженерну раціональність із художньою метафориною.

6. Виявлено закономірність, що звернення до української традиції надало сценографам можливість формувати альтернативні художні світи, що зберігали національну ідентичність, не виходячи за межі ідеологічних обмежень.

7. Дослідження показало, що 1960–1970-ті рр. стали фундаментальним етапом у розвитку української сценографії, заклавши ґрунт для радикальної модернізації театального простору у 1980-х.

8. У ході дослідження доведено, що цей період слід розглядати як ключову ланку еволюції української художньої школи — етап, що поєднав нормативність і пошук, традиційність і новаторство, створивши передумови для формування «нової театральної образності».

## **РОЗДІЛ 3. СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ СЦЕНОГРАФІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ ХАРКІВСЬКИХ ТЕАТРІВ В 1960-1970-ті рр.**

### **3.1. Особливості просторового рішення сцени: від декоративного узагальнення до чіткої архітектоніки простору**

Якщо розглядати драматичний театр як домінуючий серед жанрово-стилістичних напрямків в яких існують сценографи, то варто зазначити те, що загальні характеристики особливостей просторового рішення на драматичній сцені ставали визначальними для всього пласту сценічного оформлення. Тобто, характеризуючи загальну специфіку роботи художників-постановників в певний історичний період ми так чи інакше кажемо саме про драматичний театр і вже потім уточнюємо специфіку (чи то театр анімації / ляльок, чи музичний театр або театр дитячо-юнацького спрямування).

Процес дослідження образно-пластичної лексики сценографії як поняття має дуже чітке та науково окреслене значення у театрознавстві і мистецтвознавстві. Перш за все відбувається розгляд сукупності візуальних, просторових, світлових, колористичних і конструктивних засобів, за допомогою яких сценограф і створює той художній образ сценічного простору, згідно завдань режисера та загальної концепції постановки і моделі естетичного сприйняття певного театру (в якому відбувається постановка) і формує в подальшому смислові, емоційні та ритмопластичні характеристики сценічного простору конкретної вистави. В більш спрощеному вигляді це постає як розкриття художнього словника певної вистави, стилістики конкретного театру чи окресленого періоду через опис використаних прийомів, форм роботи, матеріалів, композиційних рішень, через які сценічне рішення «говорить» із глядачем, тощо.

В рамках магістерського дослідження характеристика образно-пластичної лексики сценографії театрів Харкова 1960-х - 1970-х років постає як спроба глибокого (багаторівневого) аналізу візуальної мови, що

формувала естетичний простір сценічного оформлення. Аналіз як загальний (виявлення характерних рис для сценічного оформлення всіх театрів Харкова) так і уточнений по специфіці конкретного театру та виокремлюючи риси конкретних персоналій постановників (хоча індивідуальні системи митців докладніше розглядаються в розділі 4 цієї роботи).

Але розглядати специфіку харківської сценографії 1960-1970 рр. не можливо без розгляду процесів, що були характерні для загальноукраїнської сцени, особливо в період такого активного художнього пошуку як означений період дослідження. Також багаторівневість процесів харківської сценографії не можливо зробити без уточнень роботи художників-постановників попередніх часів і виявлення тих тенденцій, що домінували в цей період.

Оскільки загальноприйнятого повноцінного академічного підручника з історії української сценографії досі не існує (можна виділити скоріш висвітлення поодинокі локальних проблем та тематики наукового інтересу певних науковців, аніж фундаментальні праці загальних тенденцій та періодів) претендувати на всебічне охоплення теми було би занадто амбітно. Навіть в таких працях як монографія І. Вериківської «Становлення української радянської сценографії» [54], в якій розглядається процес становлення української сценографії і показано його в своєму еволюційному розвитку, послідовному зміцненні ідейно-художніх засад, що стали визначальними для характеристики періоду окресленого в дослідженні науковиці, це зроблено узагальнено і неповно. Хоча конкретно в праці І. Вериківської занадто узагальнена картина процесу української сценографії зрозуміла. Бо є наслідком того, що авторка розглядала найзначніші явища української сцени у зіставленні з тенденціями російської сценографії, майстри якої відігравали на думку І. Вериківської провідну і домінуючу роль у формуванні радянської школи сценографії. Саме за відповідності шаблоном російської школи сценічного оформлення трактувалась українська сценографія. Часто навмисно ігноруючи специфічні унікальні риси і дотягуючи при характеризуванні до «канону». Це певною мірою ускладнює

дослідження, тому що докопатися до суті явища можливо лише через власні розвідки архівних матеріалів (повторного власного опису ескізів, вивчення споминів очевидців, реконструкції вистав тощо).

Проте, навіть без фундаментального загального дослідження можна стверджувати на основі відомих фактів про те, що українська традиція сценографії складалася з нерівномірних прошарків естетичних і технологічних прийомів сценічного оформлення.

В продовження думки варто згадати дослідницю, кандидатку мистецтвознавства О. Авраменко, яка в своїй статті «Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х – 2005-го років» пише: «Тотальний соцреалізм не склався, як ми звикли думати і згадувати про мистецтво періоду 50-х - 80-х років ХХ сторіччя в Україні. Просто саме найстереотипніші зразки вимученого державного стилю система найактивніше пропагувала, демонструючи у величезних виставкових залах та музеях, інших публічних приміщеннях громадського призначення, активно тиражувала у пресі, тому їх запам'ятовували. Насправді ж, українське образотворче мистецтво окресленого часу було різноплановим, значно цікавішим, глибшим і драматичнішим» [7, с. 195]. Це було притаманно не лише представникам образотворчого мистецтва (живописцям, графікам, монументалістам, дизайнерам), але й художникам театру.

В сценографії 1960-х – 1970-х рр. можна побачити широку амплітуду існування напрямків художнього втілення (навіть в рамках біографії одного митця), а не лише декоративно-реалістичної спрямованості. Та глобальне висвітлення такого різнобарв'я творчих підходів ще чекає свого часу.

Аналізуючи процеси, що передували періоду, що висвітлено в роботі за наявними матеріалами можна дійти висновку, що основними ознаками українського сценографічного мистецтва на початку 1950-х років були бутафорність, прагнення до документальної достовірності та максимальної ідентичності у відтворенні побуту. Сценографія, яка слугувала пасивним

тлом, створювалася шляхом синтезу об'ємно-живописних і умовно-театральних прийомів.

В тексті Т. Огневої знаходимо характеристику 50-х – 60-х років, де зазначається, що українська сценографія того періоду «загалом відповідала засадничим принципам стилю соцреалізм, тобто оформлення кону було або перевантажено побутовими предметами та умеблюванням, або намальовані сільські вулиці, річки, типові краєвиди, гілки квітучої яблуні мали описовий характер. Декорація функціонально тільки ілюструвала та фіксувала місце дії. Шаблонними прийомами користувалися більшість художників сцени, але траплялися і художньо-образні сценографічні рішення, що вибивалися із загальної звичної практики»[141, с.75].

В статті О. Резніка «Основні принципи взаємозв'язків сценографії та режисури 1950-х–1960-х рр.: еволюція сценографічних рішень на сцені українських театрів» знаходимо цитату про те, що в період кінця 50-х років «Єдино можлива істина про непогрішимість документу чи фотографії спричинила те, що театральний простір перетворився на павільйони, які були однаково «достовірними», а їхніх авторів неможливо було відрізнити один від одного. Це призвело до певного естетичного консерватизму і лише на початку 1960-х років спостерігається пошук нових шляхів осмислення зв'язку театального мистецтва з реальністю» [163с.151].

В дисертації О. Ковальчук «Українська сценографія 60–80-х років ХХ століття: образно-пластичні та стилістичні пошуки митців драматичного театру» [100] та її ж статті «Художники українського театру 1950-х - 1980-х років: образні пошуки у часовому контексті» [107], авторка описує перехід художників театру від мальованих декорацій до побудови структурованого простору, де сценографія стає «архітектурою дії». Така тенденція була всеукраїнською і риси такої трансформації в підходах художників-постановників можна побачити в рамках експериментів на сценах Харкова 1960-х – 1970-х рр.

У Харкові перехід від декоративності до архітектоніки простору набував особливої виразності завдяки поєднанню кількох чинників: збереженій традиції сценографічної освіти, активній діяльності локальних художників, а також прагненню режисерів до оновлення сценічної мови. Відмова від мальованого тла на користь конструктивного простору, що взаємодіє з актором, стала не лише стилістичним зрушенням, а й зміною парадигми театрального мислення.

Та варто зазначити, що проводячи аналіз рецензій та спогадів, в яких відбувалось висвітлення образно-пластичної лексики в репертуарі драматичних театрів Харкова – стало зрозуміло, що опис сценографії часто зводився до фіксажу типових постановчих візуальних рішень, де простір стає «психологічним ландшафтом» персонажа або намагання подати експериментальні речі як порушення канону чи недостатньо розкрити сценографічну складову у виставі.

Що ж саме насправді мало б бути в дослідженні образно-пластичної лексики? У театрознавчій практиці це мало б охоплювати 5 груп аналітичних параметрів. Серед них першими мали б бути просторово-композиційні засоби, потім варто розглянути загальну структуру і пластику форм і конструкцій. В цей період варто приділити увагу і світловій лексиці, бо художник зі світла хоч і досі існує скоріш як ремесло в прямій передачі від майстра учням (в Україні не готують фахівців цього напрямку на рівні учбових закладів), проте його робота є важливим доповненням в візуальну складову будь-якої вистави. Окремого розгляду і опису потребує трактування сценографом при постановці колірної гамми, використання певних фактур і текстур. Та найскладнішою групою для аналітики є драматургічні та семантичні функції сценографічних засобів.

Це має бути центральним поняттям сучасного театрознавчого аналізу. Саме тут театрознавець має виявити не банальне «як виглядає» сценографія (саме візуальність та художня якість ескізів сценічного оформлення – сфера

інтересів мистецтвознавців), а прояв того «що вона робить» у виставі та які смисли створює.

Сценографія працює не лише на ідею режисерської концепт-задачі а й знаходиться в певному діалозі з актором. Бо саме сценографія обмежує або звільняє рух, задає характер пластики, створює середовище, яке «грає». Це особливо помітно у музичних і пластичних постановках та виставах, де зайнята велика кількість акторів та є складні перебудови мізансцен.

Просторово-композиційні засоби оцінюються завдяки аналізу як побудований сценічний простір. В цьому допоможуть питання чи існує в сценічному просторі чітко впізнавана домінанта, можливо є контрапункт, або навпаки в роботі є модульність, (тоді важливо прописати і як саме використовуються рівні, подіуми, глибина, куліси). У 1960–1970-х рр. у Харкові почався перехід від бутафорських «картин» до динамічного простору, багаторівневих конструкцій, об'ємних форм.

Ідейно-сміслова функція «поріднює» художника і режисера в їх спільній характеристиці «постановники», тому що сценографія підкреслює: і головну ідею постановки, може зацентувати чи навпаки знівелювати конфлікт, від візуалу залежить чи сприйме глядач і світоглядний контекст. Також художник може вкладати в оформлення і свої культурно-історичні відсилки.

Наприклад, домінування великих «залізних» конструкцій у виставі може говорити про механістичність світу. Навіть те, що у 60–70-х у Харкові активно використовували узагальнені монументальні форми мало свій вплив на загальне сприйняття не лише в рамках ідеології країни, але і на рівні алюзивного сприйняття. У 60-х – 70-х рр. це часто досягалося через узагальнення і зрозумілі символи, звернені на «радянського» глядача.

Сценографічний образ вступає в комунікацію з глядачем. Кожний предмет на сцені може викликати певні асоціації (як потрібні, так і непотрібні). Сценограф своїм простором задає інтерпретаційний вектор всієї вистави і ніби створює змістовний міст між сценою та залом.

В повноцінно пропрацьованій сценографії цікаво описувати як візуал працює в структурі дії. Ми маємо сприймати сценографію як повноцінний драматургічний компонент, який формує інтелектуальну й художню логіку вистави.

У підсумку, перехід від декоративності до архітекtonіки простору в українській сценографії (і зокрема – в харківській) є свідченням глибоких змін у художньому мисленні, що відбувалися в умовах ідеологічного тиску, але водночас відкривали нові горизонти для театральної творчості. Архітекtonіка сцени стає засобом формування смислів, а сценографія – автономною творчою «мовою-трактуванням», що здатна комунікувати з глядачем поза межами тексту.

Цей процес заклав основи для подальших експериментів у сценографії 1980-х - 1990-х років, де архітекtonіка простору стала ключовим елементом постмодерного театру.

### **3.2. Типологія виражальних засобів сценографії та їх функціонування в репертуарній практиці харківських театрів**

Як виявлено в попередньому підрозділі дослідження, описуючи драматургічні та семантичні функції сценографічних засобів театрознавець має розкрити і те, як декорація організовує, формує, структурує та розвиває сценічну подію.

Оскільки саме сценографія вибудовує певну модель сцени, у якій розгортається дія – структурно композиційний аналіз стає важливим етапом роботи. До переліку завдань такого аналізу належать: розташування всіх наявних рівнів, центрів та меж, визначення головних і другорядних зон, опис логіки переміщення акторів (і саме від розуміння цього залежить чи декорації стануть «сценографією» чи так і лишаться художньо оформленою «вигородкою») та створення напрямів і акцентів.

У 1960-х – 70-х рр. це часто був багаторівневий простір, що дозволяв режисерам створювати поліфонічні мізансцени. У постановках харківських

театрів 1960-х – 1970-х років дедалі частіше застосовувалися модульні декорації, що дозволяли трансформувати сценічний простір у межах однієї вистави. Замість фіксованої побутової обстановки з'являються архітектонічні структури, які не ілюструють, а інтерпретують драматургічну ситуацію. Такий підхід відкривав можливості для семантичного навантаження простору, де кожен елемент декорації міг виступати як символ, метафора або контрапункт до дії. Особливо показовими є приклади оформлення вистав, де сценографія не просто супроводжувала текст, а створювала візуальний наратив, що розгортався паралельно з драматургією. У таких випадках художник-постановник виступав як співавтор режисерського задуму, а сценічний простір набував кінематографічної динаміки – з чітко окресленими планами, ритмічними переходами, світловими акцентами.

Цей процес трансформації художньої мови сценографії супроводжувався також зміною матеріальної культури театру. У сценічному оформленні почали активно використовуватися нові матеріали – метал, пластик, текстиль з фактурною поверхнею, що дозволяло створювати багатошарові, гнучкі конструкції. Відбувалося переосмислення функції світла, яке з декоративного елемента перетворювалося на повноцінний засіб художньої виразності.

Важливо також звернути увагу на внутрішню динаміку художніх пошуків, що розгорталися в межах харківських театрів. Попри зовнішній тиск, митці прагнули формувати авторську сценографічну мову, яка б не лише відповідала вимогам постановки, а й розширювала межі театрального простору як художньої системи. Саме в цей період з'являються перші спроби переосмислення функції декорації вже не як ілюстративного тла але важливої частини розкриття драматургічного і постановчого процесу.

Ще один момент, який дуже добре висвітлює в своєму дослідженні «Технологія вистави» М. Ратімов: «Вибір художника для роботи над сценічним оформленням вистави має принципове значення. Який би не був талановитий художник, але якщо його стихія – великі монументальні

полотна, – такому не варто доручати камерних вистав. Є художники, чудовий ліричний талант яких не може подолати труднощів при оформленні побутових вистав. А до вистав, які вирішує режисер у натуралістичному плані, не слід залучати художника, для якого близьким є суто реалістичне втілення зовнішньої форми. Ідея п'єси, її образи, весь режисерський план повинні запалювати художника. Тільки за такої умови постановник може бути певним, що творчий почерк художника не викривить його задуму. На жаль, на практиці таке поєднання не завжди зустрічається. Наявність у штаті театру постійного художника змушує керівництво театру «завантажити» художника оформленням п'єс, часом далеких від його творчих прийомів, від його творчої індивідуальності» [161, с.8]. І це дійсно відобразилось в 1960-х – 1970-х роках, особливо в драматичному театрі.

Сценічний простір може мати і свою просторово-темпоральну функцію и прискорювати чи уповільнювати дію, звужувати або розширювати «час» вистави та створювати ефект переходів між епізодами. Так, у 60-х – 70-х роках ХХ ст. почалось активне використання механізованих змін декорацій, що прискорюють драматургію.

Сценографія створює також і емоційну тональність вистави, передає загальний психологічний стан мізансцени, створює атмосферу епохи чи жанру та розкриває внутрішній емоційний настрій. Світло, колір, фактура є ключовими засобами для цього.

Типи сценографічних форм можуть бути узагальнені, декоративні, монументальні, конструктивні. При вибудові композиції враховують масивність чи легкість конструкцій, з яких буде складено візуал, який буде характер композиційних ліній (а вони можуть бути ритмізовані, ламані, хвилясті тощо).

Світлова лексика складна за сприйняттям як самостійна категорія, але в контексті с сценографією вивчається головне: які використовуються типи освітлення і яка природа (драматургія) цього світла. Фіксують і закладені світлові акценти й тіні. Так само як і в декораційних елементах може

розглядатись колористика світла та навіть ритм світлових імпульсів. Наприклад, миготіння ламп на чорному заднику може створювати імітацію руху потягу вночі. Варто враховувати співвідношення світла і декорацій ще на рівні ескізної розробки. У період 1960-х – 1970-х рр. світло стає самостійним образним чинником, а не просто «підсвічуванням декорацій».

Драматичний театр мав свою підбірку візуальних виражальних засобів, що постійно вдосконалювалась завдяки новим прийомам, методикам виконання та матеріалам.

У Харківському академічному українському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка зберігалася академічна традиція сценографії, що тяжіла до реалістичного оформлення, з чіткою архітектонікою простору, деталізованими декораціями, ретельно проробленими костюмами. Проте навіть у межах цієї традиції окремі художники намагалися впроваджувати нові пластичні рішення, зокрема через роботу з освітленням, фактурою матеріалів, трансформацією сценічного простору. В другій половині 1960-х років театр демонструє поступове переосмислення принципів сценічного простору, де художник не лише оформлює дію, а й формує її концептуальну рамку.

В монографії А. Горбенка згадується, що у 1965 році до складу театру було зараховано режисера Г. Кононенка. «Для свого дебюту на сцені академічного театру молодий режисер обрав п'єсу «На березі дикім...», створену за мотивами багатопланового роману Б. Полевого. Події в цьому романі розгорталися на будівництві великої гідроелектростанції, яким керував старий більшовик, талановитий інженер Литвінов» [64 с.176]. Автор наголошує, що умовне оформлення художника В. Греченка відповідало романтичному ладу п'єси. Це було створено засобами проекції, що створювала пейзажне тло Сибіру і позначало наявність будівельних майданчиків без необхідності побудови громіздких декорацій. Це ще не було тим експериментальним рухом, що набиратиме оберти згодом, але художне

оформлення дістало позитивну оцінку як в пресі та серед критиків, так і у звичайного глядача.

Мала певний вплив і тематика. В умовах жорсткої репертуарної політики українських театрів, що була зумовлена ідеологічними вимогами Радянського Союзу, домінування набули героїчні та епіко-романтичні постановки. Саме цей ідеологічний запит сприяв формуванню усталеного ідейно-естетичного канону сценічного втілення. Про це пише в своїй науковій розвідці «Український театр 1970-х - 1980-х років: режисерсько-сценографічні пошуки» театрознавець В. Фіалко, вказуючи на те, що «репертуар українських театрів суворо регламентувався, обов'язковими були вистави до найважливіших у Радянському союзі дат – річниці Жовтневої революції, перемоги у Великій Вітчизняній війні тощо. Тому вистави, сповнені героїкою, звитягами під час історичних подій, мали почесне місце у репертуарі кожного театру в Україні» [214, с. 608]. Схожі думки і у театрознавці В. Заболотної, яка повідомляє про те, якою «недолугою в більшості своїй сучасною драматургією живився і захлинався тоді український театр. Скажімо, у 1965 р. з 350-ти випущених в Україні прем'єр 204 були п'єсами радянських драматургів рівня Івана Рачади» [81с. 565].

Українська мистецтвознавиця Г. Погребняк в своєму підручнику «Кіно, телебачення та радіо в сценічному мистецтві» вказує на те, що «актуальними для радянського кіно і театру 1960-х років були теми Великої Вітчизняної війни, моральних пошуків та етичного виховання молодого покоління, пошуків власного місця в житті, висвітлювання колгоспного села, екранізація літературної класики та напрям ексцентричної і ліричної комедії» [152, с.110]. У творчості художника В. Кравця тема війни представлена виставою «Російські люди» за п'єсою К. Симонова. Оформлення вистави художник зробив у Харківському українському драматичному театр ім. Т.Г. Шевченка в 1975 році, коли долучився до роботи над виставою режисера А. Литка.

Сценографія впливає на темп, ритм і динаміку, зокрема мобільні конструкції задають темпову структуру, світлові імпульси формують

ритмічний малюнок а кольорові або фактурні доміанти створюють «пульсацію» сценічної тканини. Ритмопластична функція особливо важлива для музичного театру.

Сценографія в музичних театрах часто будується на ритмі, симетрії, повторюваності. Харківський театр музичної комедії 1960-1970 рр. демонстрував модель сценографічного мислення, орієнтовану на видовищність, декоративність, яскраву кольорову палітру. Тут сценографія часто виконувала функцію естетичного оформлення, але водночас могла містити елементи стилізації, пародії, візуального цитування, що наближало її до постмодерної гри з формою.

У другій половині ХХ століття Харківський театр опери та балету ім. М. В. Лисенка став важливою платформою для розвитку сценографічного мислення, яке поєднувало класичні традиції з новаторськими пошуками візуальної мови. Особливу увагу в цей період слід приділити сценографії, що формувала не лише естетичну оболонку вистав, а й активно взаємодіяла з драматургією, музикою та режисерським задумом, створюючи цілісний художній простір, де сценографічні рішення набували особливої пластичної виразності, а образна структура сцени будувалася на принципах архітектоніки, світлової динаміки та символічної метафори. Харківський державний академічний театр опери та балету ім. М. Лисенка давав можливість проявитись і молодим талановитим сценографам. Встановлений факт, що дипломною роботою В. Кравця було сценографічне оформлення опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта у постановці режисера М. Аваха.

У театрах ляльок питання організації сценічного простору традиційно визначається природою самої ляльки та специфікою її взаємодії з глядачем. У практиці Харківського академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва 1960-х – 1970-х років сценографія вибудовувалася на поєднанні декораційного середовища, реквізиту та узгоджених систем ляльководіння, що формували цілісну образну структуру вистави.

Важливе місце посідало і світлотехнічне рішення: співвідношення світла й тіні підсилювало відчуття умовності та дозволяло створювати метафоричні просторові ефекти, які були характерними для театру цього періоду. Світло було значущим засобом сценічної виразності театру анімації 1960-х – 1970-х рр. У практиці тих років активно застосовувалися контрастні світлотіньові побудови, локальні джерела світла, тіньові екрани та діапроекції, які дозволяли підсилити пластичну дію ляльки та створити атмосферу, що в наступні десятиліття проявиться як ефект «подвійної реальності». Світло не лише моделювало простір, а й виступало як інструмент метафоричного мислення, увиразнюючи ключові образи.

Для сценографічної практики театру Харківського академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва в зазначений період було властиве переважання моносистемних вистав, у яких використовувалася одна домінантна система ляльок. Такий принцип забезпечував стилістичну єдність і підкреслював виразний потенціал обраної техніки – тростинної, маріонеткової чи планшетної. Моносистемність сприяла концентрації уваги на пластичних якостях ляльки, поглиблювала смислову домінанту вистави та вибудовувала стале, внутрішньо впорядковане сценічне середовище. Разом із тим цей принцип певною мірою обмежував варіативність художніх рішень, що стимулювало пошук нових форм саме в межах заданої системи.

Поступові зміни 1960-х – 1970-х років зумовили появу полісистемних рішень, коли в рамках однієї постановки поєднувалися різні типи ляльок або ж ляльки взаємодіяли з актором у «живому плані». Таке багаторівневе поєднання технік розширювало можливості просторової метафори та створювало нові шари сценічної умовності. Полісистемність дозволяла режисерам і сценографам працювати з кількома образними рівнями одночасно, формуючи складніший візуально-пластичний контекст вистави.

Отже, моносистемні та полісистемні підходи, властиві сценічній практиці лялькарів в 1960–1970-х роках, стали важливим інструментом формування образно-пластичної лексики, де умовність, метафоричність і

поєднання різних систем виразності визначали напрям пошуку нових сценографічних форм.

У театрі ляльок художній образ формується як результат узгодженої роботи режисера й художника-сценографа, де провідну роль відіграє візуальний компонент. Для Харківського академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва 1960-х – 1970-х років характерне прагнення до створення умовного, метафоричного сценічного простору, у якому лялька виступає центральним носієм смислу. Її пластичні характеристики, конструктивні особливості та костюм становлять основу образної системи вистави, компенсуючи відсутність міміки та природної психофізики живого актора. Візуальна складова вистави, створеної лялькарями, у цей період виконує системотворчу функцію. Вона поєднує декораційне середовище, колір, фактуру, світлові акценти та ляльку як головний елемент пластичної виразності.

Саме через організацію сценічного простору – бутафорію, фони, розписані площини, трансформовані конструкції – харківські художники створювали просторові метафори, що визначали емоційно-сміслову атмосферу вистави.

Образна система лялькової вистави в цей період формувалася як взаємодія кількох художніх складників – літературного (драматургія), візуального (сценографія, лялька, костюм), музичного (аудіальний фон). Проте саме візуальна компонента визначала характер режисерського задуму та спрямовувала естетику постановки. Такий підхід стає одним із визначальних чинників розвитку нової образно-пластичної мови театру ляльок в 1960-х – 1970-х роках.

У сучасних театрознавчих студіях, присвячених історії і теорії мистецтва театру анімації, значну увагу приділено поняттю «образна система вистави», що позначає комплекс взаємодіючих візуально-пластичних та аудіальних елементів, які формують цілісну художню структуру постановки. Як підкреслює О. Задорожна: «образна система охоплює зображення,

символи, метафоричні структури, ляльки, сценографію, композиційні рішення, світловий та звуковий дизайн — тобто весь комплекс засобів, що утворюють єдину візуально-сміслову мову вистави» [82,с 116.]. Такий підхід є продуктивним для аналізу сценографічних процесів у Харківському театрі ляльок 1960-х – 1970-х рр., оскільки він дозволяє розглядати сценічну форму не як декоративну надбудову, а як структурну основу драматургії вистави.

Але зміна естетики не відбулась різко. На початку 1960-х років у театрі ляльок ще панували традиційні уявлення про сценічний простір. Художник В. Кравець став хоч і не першим, але одним з яскравих прикладів митців, що мали досвід вдалих спроб активно руйнувати умовну «коробку/ширму», шукаючи нові форми взаємодії ляльки та актора з простором. В сценографії Харківського театру ляльок 1960-1970 рр. активно використовувалися умовні конструкції, трансформовані об'єкти, символічні форми.

Свою особливу роль у процесі створення формотворчої сценографії відіграє Харківський театр для дітей та юнацтва (театр юного глядача), який у 1960-х – 1970-х роках стає майданчиком для експериментів у сфері сценографії. В одній зі своїх статей театрознавець О. Аннічев зазначає, що «Найплідніший період життя дитячого театру випав на час з 1960-го по 1983-й рік, коли складався прекрасний адміністративно-творчий альянс з художніми керівниками цього театру, видатними режисерами тих років – Леонідом Хаїтом та Олександром Беляцьким...» [30]. Головними художниками цього театру були: В. Константинов (жовтень 1960 – жовтень 1963 рр.), О. Костюченко (березень 1967 – січень 1968 рр), М. Кужелев (січень 1968 – жовтень 1976 рр.) і з 1976 року головним художником стала Т. Пасічник, яка була на цій посаді до 2010-х років. Захоплюючі казки для малюків, героїчні оповідання про сучасників, хвилюючі проблемні вистави для молоді визначали репертуарну політику театру, особливо в 1960-х роках.

Якщо розглядати загальний контекст розвитку театрального мистецтва, орієнтованого саме на дитячо-юнацьку аудиторію, то варто підкреслити, що історія дитячих театрів в нашій державі та на пострадянському просторі

пройшла шлях від так званого шкільного театру, що виник у XVII столітті, до створення на початку XX століття професійних театрів для дітей. Явлені в першій половині XX століття нові види мистецтва – дитяча драматургія, дитячий театр, дитячий кінематограф – ґрунтуючись на знаннях, накопичених до цього часу віковою психологією і педагогікою, ставили своєю метою створювати твори, доступні і зрозумілі дитині. І, як би не затверджували ідеологи дитячого мистецтва, що дитяче – не означає спрощене, величезний пласт творів для дітей створювався шляхом спрощення, схематизації, узагальнення, які є не що інше, як основні ознаки стереотипів. Саме ці добротні, професійні, але ті, що не претендують на статус шедеврів, твори давали зразкові приклади подібного явища.

Звичайно це вплинуло і на візуальну складову та сприйняття художниками дитячо-юнацького театру як більш стилізованого. Завдяки специфіці дитячого репертуару, художники мали змогу працювати з умовними, стилізованими формами, активно використовувати метафору, гротеск, декоративну площинність. Це сприяло формуванню візуальної мови, що тяжіла до символізму, а не до побутового реалізму, який домінував у драматичних театрах. Складність і тонкість дитячого театру в тому, що залежно від віку глядача він повинен користуватися різними засобами впливу. Крім якостей репертуару, специфіки драматургії, театр володіє великим набором виразних засобів, здатних доносити до юного глядача найменші нюанси відтвореного світу.

Створені в 20-х роках численні театри юного глядача (ТЮГи), а пізніше і музичні театри для дітей, стали унікальним світовим досвідом, що незабаром поширився на багато інших країн. Історія розвитку театру для дітей в зарубіжних країнах має кілька особливостей. По-перше, традиція театру для дітей у багатьох європейських країнах пов'язана з різдвяними театральними постановками на біблійні та фольклорні сюжети. У число таких країн входить Швеція, Норвегія і Франція. Професійний театр, що орієнтований на такого «особливого» глядача в ряді країн розвивався також

виходячи і з інших національних традицій. Наприклад, у Польщі, Туреччині, Китаї, Мексиці та Італії театр для дітей – це, в першу чергу, театр ляльок. По-друге, становлення і розвиток дитячого театру в зарубіжних країнах зобов'язане переважно приватної ініціативи та особистої активності режисерів і художників.

Дотепер дослідниками дитячого театру репертуарна політика інтерпретується тільки з точки зору розвитку поглядів на природу і завдання театрів для дітей. Але не лише відбір драматургічного матеріалу та режисерська ідея важливі для дитячо-юнацького театру, а й подальша візуальна трактовка сценографом – бо це той етап створення вистави, який має найбільш концептуальний, програмний характер.

Найбільш поширеним жанром в театрі для дітей та юнацтва все ж залишається казка. Свого часу з початку 1930-х років ХХІ століття казка надовго зникла зі сцени дитячого театру, поступившись своїм місцем п'єсам про шкідництво на шахтах, про боротьбу з куркульством і т. п. На місце «цукеркової солодкуватості буржуазних казочок» і застарілих чарівних мрій приходять та мобілізують ідеологічні схеми класової боротьби пролетаріату. Казка, будучи основним жанром в дитячому театрі, є, по суті, елементом масової культури, що в цьому конкретному випадку – стосовно до дитячого театру – виявляє специфічні можливості стимулювання інтересу дітей до мистецтва, дає оптимістичний «заряд», що так необхідний в період становлення людської індивідуальності. Соціокультурна функція казки полягає в тому, що вона в змозі сформувати у людини з самого початку почуття співвідності, содовіри, співчуття і співпраці: вона виступає не тільки як потужна детермінанта у зміні мотивів поведінки, але і як соціальна сила, яка згуртовує людські спільності, як якась «зона згоди». За відсутності в суспільстві стабільної системи духовних координат театральна казка орієнтує дитину на загальноприйняті норми взаємин між людиною і навколишнім світом, що має, безумовно, позитивне значення і дозволяє юному глядачеві відчувати себе захищеним, причетним якогось спільного «ми», формує

образи ідентичності. Тому не дивно, що в 1960-х – 1970-х роках цей напрям активно присутній в репертуарній сітці Харківського ТЮГу.

Вистава «Про що розповіли чарівники», у постановці А. Синявського та Ф. Олександріна, сценограф В. Константинов, з'явилася на сцені театру для дітей та юнацтва у 1962 році, і довгі роки була візитівкою харківського ТЮГу. Навіть була відмічена дипломом другого ступеня на Всесоюзному огляді театрів. А у 2012 році була відновлена завдяки ініціативі постановника відновленої вистави, актора, Народного артиста України В. Антонова (сценографія нової версії – А. Чадова), та, нажаль, ця спроба хронологічної реконструкції не здобула бажаного успіху у глядача.

Головним персонажем стає лікар Айболіт. За сюжетом це не точна копія з Айболіта К. Чуковського. Головною ідеєю вистави стає несподіване перетворення зла на добро, після якого навіть підступний Бармалей виявляється добрим чарівником, який не по своїй волі був негативним персонажем. Кращого вибору матеріалу для дитячого театру годі й вигадати.

Через пожежу театру усе доводилося починати з початку: через брак коштів актори самі малювали декорації, шили костюми, впорядковували приміщення. Робота над виставою згуртувала труп, виявила її чималі творчі можливості, визначила творчі критерії. В колективі тоді запанувала дружня атмосфера глибокого творчого пошуку. Театр швидко почав зростати, завойовувати любов та прихильність. Вистава сповнена комічних моментів які будуються на акторській грі. Кожен з епізодів вибудовано таким чином, що акторам залишається місце для імпровізації та повного розкриття себе, не порушуючи канву всієї вистави. Чимало моментів взаємодії відбувалось завдяки взаємодії акторів з реквізитом і бутафорією. Автор В. Коростильов в ремарках досить чітко вніс позначення декорацій. У виставі 60-х років той мінімалізм був виправданим і, навіть, виручав (особливо зважаючи на матеріальний стан театру). Мінімалізм оформлення допомагав в будові мізансцен. Так, зміна локації шляхом перемонтування сценічного простору з

будинку Айболіта на корабель відбувалась за допомогою рухомості окремих модульних декорацій за принципом дитячих кубиків.

В ТЮГу оформив виставу відомий сценограф М. Френкель. Це була режисерська робота В. Петрова за п'єсою Раймонда Каугвера «Свій острів». Сценографія М. Френкеля виділялась на тлі харківської сценографії тих часів тим, що вирізнялась своєю символічністю деталей, виразними силуетами та абстрактними формами, що в поєднанні створювали емоційний настрій, а не просто відтворювали реальність. Він використовував мінімум деталей, надаючи перевагу пластичним ідеям, які допомагають передати глибинний зміст твору. Постановчі роботи сценографа М. Френкеля характеризувалися геометричністю, динамізмом та здатністю перетворювати сценічний простір на метафоричний образ. Цю виставу він порівнював в своїй книзі «Пластика сценічного простору» з іншою своєю виставою за повістю В. Тендрякова «Весняна Мадонна» (реж. В. Пацунов), описаною і В. Фіалком, і Т.Огневою. В ній, так само як і в «Своєму острові», М. Френкель, прагнучи передати почуття та внутрішні монологи головного героя й поетичну складову драматургічного матеріалу, художник намагався створити таке художньо-образне рішення, щоб воно дозволяло глядачеві зчитувати сценічне багатоголосся дій та потаємних думок персонажів, водночас сприймаючи акценти, що їх пропонували режисери вистав [216].

Поставити в харківському театрі юного глядача виставу за п'єсою Раймонда Каугвера «Свій острів» режисеру В. Петрову запропонував сам театр. Режисеру матеріал дуже сподобався, особливо через те, що сюжет п'єси цілком у рамках того часу і без зайвих складнощів. Молодий глядач мав змогу побачити приклад, який доводив те, що можна побудувати свою власну долю керуючись не тільки спадковістю і даною життєвих обставин стартовою позицією, але й власним свідомим вибором. Це історія про життя трьох молодих людей. Троє товаришів: інтелігентний Ніглас (головний герой, витончений юнак із «елітної» сім'ї, який, не вступивши до вишу, приїжджає з Таллінна в шахтарське місто Сланці. На цю роль В. Петров

призначив В. Конкіна, а балагура і меланхолійного товстуна Хомо зіграв А. Беляцкий; стрункий, тоненький жартівник, вічно в стані акторства Яніс у виконанні В. Антонова. Цю трійцю поважали і бригадир шахтарів Рійпс (роль якого зіграв В. Чайкін, вже тоді заслужений артист України), і простий сільський хлопець Одо (роль дісталася Б. Варакіну), мовчазний, завжди скутий своєю незграбністю, що жив в гуртожитку разом з хлопцями. Всі троє працюють на шахті, живуть у гуртожитку. Для сценографа було важливо передати цю атмосферу спільного простору.

Коли на шахті трапилася аварія, друзі, ризикуючи власним життям, запобігли велику пожежу. Саме після цього ми бачимо, як розкриваються у власній справжній сутності кожен з дійових осіб вистави. Приїхавши провідати Нігласа батько (В. Поляков) і мати (В. Дідик) починають вмовляти його повернутися до Таллінна, обіцяючи всілякі блага, але він навідріз відмовляється. Батько і син, різні покоління, а отже – і маючі різне ставлення до життя. Це проявляється і в сценографічному трактуванні та мізансценічному вирішенні. Так, у фінальній сцені дня народження Нігласа, всі збираються разом, ошатні та чепурні, з квітами і танцюють по колу. В цій мізансцені через танок у молоді утворюється ніби «свій острів» у цьому світі. А відсторонені від загалу дорослі, що опинилися тут з причини привітати сина, прагматик батько і його безголоса дружина, мати Нігласа, не знають куди себе подіти. Батьки залишаються поза цього «острова», стоячи праворуч і ліворуч з боків сцени, про щось замислені.

Одним з малодосліджених питань у вивченні сценографії є опис практичного втілення задуму через ескізи і макетну роботу та технічні художньо-постановчі креслення. Також цікавим моментом є розмежування театрального нарису художника-постановника для роботи цехів і в рамках виставкової діяльності. Адже навіть використання технік виконання подібних художніх робіт є пізнаваною ознакою конкретного історичного періоду або впливу певних театральних тенденцій. Так, ескізи В. Кравця до вистави «Пігулка під язик» були виконані в техніці монотипії. Ця техніка, як і

акварельні замальовки, були одними з найпоширеніших в практиці створення театрального ескізу В. Кравця, Як виставкових зразків, так і технічних ескізів для роботи технічних постановчих цехів театру. Але використання цієї техніки було і маркером його професійних інтересів. Він мав додатково освіту як архітектор, і саме архітектурна практика сприяла тому, що робота з «живим» матеріалом в макетах, виготовленні ескізів пласких декорацій, використання графічних технік характерних більш для станкової книжкової графіки або архітектурних візуалізацій (креслень з реконструкцією майбутнього вигляду будівлі) стали його візитівкою.

Монотипія як техніка створення театральних ескізів поєднує роботу з кольором, лінією, фактурою та елементами друкованої графіки, утворюючи синтез станкового живопису й оригінальної графіки. Її особливості в багатстві фактур, спонтанності і свободі пластичного жесту. У процесі створення ескізів до вистав монотипія дозволяє художнику не лише передати загальну атмосферу постановки, а й сформувати емоційно насичену візуальну структуру. Завдяки таким властивостям техніки та її експресивному потенціалу, монотипія є ефективним інструментом навіть для митців, які не володіють академічними навичками рисунку, але здатні мислити сценічно й композиційно. Якщо зануритись в теорію, то за думкою мистецтвознавці О. Храмової-Баранової: «монотипія сприяє швидкому втіленню образу, дозволяючи художнику працювати з асоціативними формами, світловими акцентами та ритмом сценічного простору» [222].

### Висновки розділу 3

1. У ході дослідження встановлено, що сценографія театрів Харкова 1960–1970-х рр. формувалася як поліфонічна система, в якій співіснували різні стилістичні моделі — від декоративного реалізму до метафоричного символізму, від академічної точності до експериментальної умовності.

2. Дослідження показало, що багатогранність харківської сценографічної лексики відрізняє її від уніфікованих моделей, нав'язаних загальносоюзною ідеологією.

3. Виявлено закономірність, що розвиток сценографії цього періоду тісно пов'язаний з ключовими національними процесами — переходом від репрезентативного малюнкового оформлення до об'ємно-просторової моделі з конструктивно збудованою архітектонікою сцени.

4. З'ясовано, що Харків став одним із осередків, де ці тенденції набрали особливої художньої виразності завдяки тяглоті місцевої художньої школи та спадкоємності професійних практик.

5. Дослідження показало, що харківські митці переосмислювали академічну та декоративну школу 1930–1950-х рр. у напрямку конструктивної свободи та психологічного простору.

6. Обґрунтовано доцільність багаторівневого аналізу сценографічної мови за п'ятьма групами параметрів (простір, пластика, світлова лексика, колір і фактура, драматургічні функції) як методологічно виваженої системи для розгляду сценографії як цілісної художньої структури.

7. Виявлено закономірність трансформації сценографії з «тла» до повноправного драматургічного компонента, де сценічний простір формує конфлікт, сенси, темпоритм і взаємодію персонажів.

8. Дослідження показало, що рецепція сценографії в рецензіях і спогадах часто не встигала за художнім пошуком, що свідчить про трансформацію естетичної свідомості та вихід сценографії за межі клішованого соцреалізму.

9. У ході дослідження встановлено, що харківська сценографія 1960–1970-х рр. постає як процес становлення нової театральної мови — синтетичної, просторової, метафоричної, де важливу роль відігравали конструкції, багатоплановість, психологічна вибудованість середовища та свідоме використання кольору і фактури.

10. Дослідження показало, що поєднання локальних традицій, всеукраїнських художніх зрушень та професійної школи харківських митців сприяло формуванню нової образно-пластичної мови сценографії з активністю простору, драматургічністю форми та інтелектуалізацією візуального мислення, що робить цей період ключовим етапом вітчизняної сценографічної еволюції.

## РОЗДІЛ 4. ІНДИВІДУАЛЬНІ ХУДОЖНІ СИСТЕМИ ПРОВІДНИХ СЦЕНОГРАФІВ ХАРКОВА

### 4.1. Естетична спадкоємність та принципи збереження і адаптації класичної моделі сцени у творчості майстрів класичної традиції ( Г. Батія, Л. Братченка, С. Йоффе, Н. Соболя, О. Щеглова та інших)

Сценографія початку 60-х років в драматичному театрі мала свої сталі традиції, які вкрай важко змінювала. Театрознавець В. Фіалко окреслює ситуацію так: «Вже у середині 1960-х рр. стало очевидним, що з театру до театру, з вистави у виставу перекочовують однотипні конструкції, напівгоризонти і екрани, на які проектувалися різні сюжети; все частіше почали лунати застороги, що в бажанні "сконструювати так званий новий сучасний стиль ховається небезпека підміни одних театральних-естетичних нормативів іншими, старих канонів – новими". Десятиліття потому застарілі естетичні канони продовжували панувати на сцені» [213с. 610].

Режисер і теоретик Лесь Танюк писав про період, що передував 1960-1970 рр. так: «Односторонність тенденції до зовнішньої правдоподібності форми декорації особливо яскраво виявилася в багатьох виставах кінця 1940-х – початку 1950-х. Це вже була догма. Добротні кабінети, які були обставлені з досконалістю досвідченого господарника, що враховував всі дрібниці та випадковості... Кімнати зі стільцями, комодами, сервантами, абажурами, все як на виставці в музеї побуту, хоча всі меблі й бутафорські. Художник будь-якою ціною намагався, щоб глядач забув, що прийшов до театру. Він робив балкон, і за ним саджав «справжні» дерева... За вікном йшов «справжній» дощ. Глядач половину вистави був зайнятий тим, щоб з'ясувати – невже це справжня вода...?»[199 с. 399].

В своїй статті «Художньо-образні особливості української сценографії ХХ століття» Т. Огнева стверджує, що загальна художньо-образна природа традиції української сценографії характеризується саме «принципом тяглости та спадкоємності» [141, с.67], а еволюція (чи точніше трансформація) як

складова сценічного мистецтва «є невіддільною від історичних подій» [141, с.67]. Спираючись на це твердження, варто розглянути історичний контекст в якому існувала українська сценографія у визначені рамки теми магістерського дослідження.

Творчість театрального художника Семена Йоффе була пов'язана з театральним простором Харкова задовго до 1960-х років. Він починає працювати як художник-постановник з 1929 році в театрі робочої молоді, і в цьому ж році долучається разом з художником Б. Чернишовим до постановки вистави «Орфей в аду» (вистави, якою відкривався театр музичної комедії).

Мистецтвознавець А. Житницький у вступній статті до каталогу виставки сценографії С. Йоффе в Харківському художньому музеї в 1973 році дає характеристику творчості: «Тонкий ліризм, іронічність та музичність дозволили художнику багато років плідно працювати в складному і одночасно з цим веселому жанрі оперети. Для художнього почерку Йоффе характерні прагнення до образного рішення вистав, сміливі пошуки нових форм і прийомів показу драматургічного матеріалу, нових і сучасних засобів виразності сценічного задуму. Широка творча палітра художника дозволяє йому з рівним успіхом створювати ескізи декорацій і костюмів, афіші вистав, і дружні шаржі. Останнім часом він оригінально працює в техніці металопластики, створюючи за допомогою такої технології не лише ескізи до вистав, а й різноманітні декоративні композиції, цікаві портрети відомих майстрів театру. Він працював над оформленням різножанрових постановок: від «Сватання на Гончарівці» Г. Ф. Квітки-Основ'яненка (1952 р.) і «Летючої миші» І. Штрауса (1965) до «Одинадцяти невідомих» Н. Богославського (1947) і «Полярної зірки» В. Баснера (1967). Також є в його творчому активі і вистави драматичні, героїчні і навіть трагічні по звучанню. Наприклад вистава за А. Чеховим «Дядя Ваня», «У неділю рано зілля копала» за О. Кобилянською, «Любов Ярова» К. Треньова та інші» [223].

В ескізі історичного костюму Фреда-Петруччио до вистави 1968 року «Цілуй мене, Кет» К. Портера С. Йоффе намагається передати характер

впевненого в собі чоловіка завдяки акцентуванню на загальний силует, виділяючи його таким чином наче це шмат гірської породи. В самому зображенні художник використовує контрастність як художній прийом. Так, наприклад подано рукава, які світлими графічними відтінками промальовані на темному тлі. Взуття подано навмисно в двох положеннях на носі актора, щоб можна було зрозуміти довжину краю чобота. Звісно, цей ескіз є виставковим зразком, за яким художник з режисером прояснюють характерність, а не крій і технічні складові для пошивного цеху.

Зовсім інший за стилістикою є ескіз до цього ж персонажу в сучасному образі. Тут художник дає імітацію фактури тканин, зображуючи светр і штани. Взуття подано більш умовно в порівнянні з попереднім ескізом. Також, на графічно зображеній і непропорційній за композиційним розміщенням на аркуші в обох випадках голові в варіанті сучасному подано аксесуар – окуляри. Також на другому ескізі ми бачимо і інший елемент осучаснення, як то годинник на руці.

Художник Л. Братченко є одним з найцікавіших і потужних сценографів Харкова, що працював в академічній сценографічній естетиці. Для нього характерними є класична ясність форми як вихідна точка художньої мови, тяжіння до монументалізації простору та динаміка образу в межах традиційної сцени. Стилізацію він сприймав як міст між традицією і новаторством. Поступово він звертався і до переосмислення народних традицій у межах класичної (особливо в рамках театру опери та балету) сцени. Він також створює колористичну партитуру та намагається побудувати гармонію і вивести її як принцип свого сценічного мислення.

Творчість Л. Братченка є одним із найяскравіших прикладів збереження та глибокого переосмислення класичної моделі сцени в харківській сценографії другої половини ХХ століття. В його працях органічно поєднуються академічна школа, опора на традиції національної та європейської театральної культури та здатність до стилістичного оновлення відповідно до жанрової специфіки та музично-драматичної структури твору.

У постановках, що вимагали стриманої, ліричної та композиційно врівноваженої атмосфери, Братченко спирався на чітку пропорційність декорацій, чистоту ліній і локальність колірних рішень. Ці принципи особливо переконливо виявилися у двох його сценографічних версіях опери «Євгеній Онегін» (1965, 1980). Класична ясність силуетів, вивіреність деталей та стримана емоційність створювали естетику, в якій суворі музична структура знаходила точну візуальну відповідність.

У балеті А. Хачатуряна «Спартак» (1966) художник демонструє здатність працювати з масштабом, не руйнуючи класичної просторової моделі сцени. Його лаконічні, монументальні декорації збудовані на потужних колірних контрастах червоного, чорного і білого. Вони не лише зберігають традиційну побудову сценічної коробки, а й наповнюють її драматичною енергією, посилюючи тему боротьби та героїзму.

У низці вистав Л. Братченко звертається до принципів стилізації, зберігаючи структурну сталість класичної сцени, але збагачуючи її новими декоративними мовами. Особливо виразно це простежується в оформленні балету А. Мелікова «Легенда про кохання» (1968), де художник формує ансамблеву єдність костюмів і декорацій, спираючись на гнучку, майже графічну лінію та золотаво-теплу колористичну гаму. Стилізація не порушує канонічності сценічного простору, а навпаки — виявляє його естетичну потенцію.

У постановках «Снігуроньки» М. Римського-Корсакова (1971), «Безродного зятя» Т. Хреннікова (1973) та «Запорожця за Дунаєм» (1978) Художник Л. Братченко демонструє іншу грань своєї майстерності, що цілком співпадає з вимогами часу, а саме – здатність до декоративного узагальнення. Апеляція до народних орнаментів не веде до побутовості. Навпаки, художник переводить мотиви у площину сценічної умовності, вписуючи їх у класичну архітектоніку сцени та зберігаючи її композиційну гармонію.

У оформленні опери Г. Доніцетті «Лючія ді Ламмермур» (1972) художник відмовляється від конкретизації місця дії, зберігаючи сценічну коробку максимально узагальненою. Він використовує пересувні конструкції, стилізовані під геральдичні ґрати, а ключовим засобом стає світло, яке вибудовує образність, підкреслює драматургічні вузли і стає носієм емоційної динаміки — без руйнування традиційної структури сцени.

У низці вистав Л. Братченко доходить до віртуозності у створенні кольорової драматургії. Так, опера «Пікова дама» (1979) стала вершиною цього мислення: художник досягнув єдності всіх елементів оформлення, вводячи нюансовані світлові й колірні рішення кожної картини. При цьому класична модель сцени зберігається повністю, але наповнюється багат шаровою колористичною структурою.

Варто зазначити, що Л. Братченко не просто постановник, а й один із найвідоміших українських майстрів театрального костюма. У балетах («Іспанські мініатюри», «Дон Кіхот», «Кармен») він поєднав етнографічну достовірність із вимогами класичного балетного стилю. Костюм у нього не руйнує сцени, а навпаки вписується в єдину колористичну партитуру, стає її рухомим елементом, підтримуючи спадкоємність традиції.

Від 1968 року протягом майже двадцяти років Л. Братченко як головний художник ХАТОБу визначав естетичну лінію театру. Його творчий метод спирався на класичну композиційну організацію сценічного простору, узгодженість усіх компонентів оформлення, ритмічну побудову декорацій відповідно до музичної партитури та зміцнення традицій харківської сценографічної школи через власну систему стилістичних рішень.

Творчість Л. Братченка демонструє зразок естетичної спадкоємності, коли класична модель сцени не лише зберігається, а й отримує нове дихання завдяки стилізації, його гнучкій роботі з кольором та світлопластичним рішенням, вмінням створити органічний костюмний ансамбль, що підкреслено підпорядкований високій культурі загально композиційного мислення.

Як сценограф, Л. Братченко не просто продовжував традиції харківської сценографії. По-суті він їх розширював, формуючи одну з найцілісніших і найвпливовіших художніх систем українського театру другої половини ХХ століття.

#### **4.2. Формування нового художнього концепту театрального простору художниками-«метафористами» (на прикладі творчості В. Кравця, М. Кужелева, Т. Медвідь, Т. Пасічник та ін.).**

Художники-«метафористи» – це сценографи, які в українському театрі другої половини ХХ століття сформували напрям асоціативно-символічної сценографії, де провідним принципом є створення метафоричного сценічного простору, що розкриває ідею твору через узагальнені форми, умовність, архітектоніку та знакову образність, а не через реалістичне відтворення побуту.

Термін художники-«метафористи» є не стільки жорсткою науковою класифікацією чи термінологічним визначенням, скільки категорією естетичного мислення, що використовується в українському мистецтвознавстві і театрознавстві для позначення покоління сценографів, які здійснили перехід від ілюстративно-deskриптивного типу оформлення до концептуально-образного. Це був критично важливий етап формування нової образно-пластичної лексики національної сценографії, особливо помітний у театральних просторах великих міст на кшталт Харкова.

Якщо розглядати сутність терміну та його естетичну парадигму формування, то можна визначити, що художниками-«метафористами» вважаються ті сценографи, для яких домінантою творчого методу є побудова сценічного простору як цілісного, концентрованого, поетичного образу (метафори), що, в свою чергу, акумулює основну ідею та підтекст вистави, а не просто відображає місце дії.

Специфіка робочої побудови сценічного оформлення художників, яких можна характеризувати таким чином фокусується на семантичності. І їх сценографічна природа основана на наявності семантичної функції. Така

функція сценографічних засобів пов'язана з утворенням сенсів, символів, метафор, емоційних та ідейних акцентів. Завдання теоретиків розкрити що саме декорація «говорить» глядачеві через ці всі складові. В більш спрощеному розумінні сценографічний образ може бути або метафорою (стіни, прірви, арка як доля, час, межа), або символом (коло, хрест, драбина, масивний об'єм).

Важливу думку знаходимо в статті Л. Боровської для часопису «Український театр». Вона вказує на спадковість сценографічної традиції і вказує на те, що «Духовний міст, перекинтий митцями з 1960-х у революційні 1920-ті над прірвою театральнo-бутафорського реалізму 1940-х - 1950-х, повернув до життя цілі пласти «розстріляної» і «загратованої» культури, що являла собою органічний сплав європейського мистецтва і національної традиції. Це й стало визначальним фактором формування творчих індивідуальностей цілої плеяди самобутніх українських сценографів, які так яскраво заявили про себе у 1970-ті – 1980-ті» [47, с. 28]. Особливо яскраво це проявилось в творчості «метафористів». Саме вони повернули те важливе, що будували в сценографічній практиці В. Меллер, А. Петрицький та інші митці в 1920-х роках.

Театрознавець В. Фіалко пише, що «у першій половині 1960-х рр. саме робота над епіко-романтичними виставами давала змогу шукати образи поза побутовим сценічним мисленням. Умовно-символічні форми сценічної лексики часто були єдиною альтернативою натуралістично-побутовим структурам» [213, с. 609].

Ключовими характеристиками сценографів, яких ми можемо віднести до «метафористів» буде певна філософія простору в якому пріоритетність надана знаку і символу (особливо в розробці концепту сценічного оформлення), помітна відмова від ілюстративності і сам простір трактується як самостійний драматургічний чинник. Можна навіть це трактувати як певну естетику узагальнення.

Сценографи використовують мінімальну кількість матеріально-речових елементів. Всі елементи набувають символічної ваги і стають театральним знаком. Тобто предмет вилучається з побутового контексту і перетворюється на елемент візуального метафоричного синтаксису. Одночасно з тим, це є пряма протидія канонам соціалістичного реалізму, який вимагав максимально правдоподібної, часто надмірної, деталізації. Художники-«метафористи» працювали на рівні поетичної умовності та асоціативності.

Художнє оформлення часом ставало не пасивним тлом, а активним пластичним коментарем до подій, що динамічно взаємодіяло з актором та режисерською ідеєю. Замість відтворення епохи через деталі побуту, метафористи прагнуть створити узагальнюючий художній образ, який може мати позачасове звучання. Наприклад, використання специфічної фактури, кольору або єдиного, домінуючого архітектурного елемента.

У процесі формування нового театрального простору митцями-«метафористами» (зокрема, В. Кравцем, М. Кужелевим, Т. Медвідь та іншими) спостерігалася тенденція до концентрації сценічного образу. За свідченням дослідника сценографії В. Фіалка [214], в основі художнього рішення вистави часто лежала «єдина метафорична установка», що реалізувалася через акцентування на певній центральній сценічній деталі або знаку.

В дисертації «Українська сценографія 60–80-х років ХХ століття: образно-пластичні та стилістичні пошуки митців драматичного театру» [100] театрознавиця О. Ковальчук зазначає, що замість прямої ілюстрації в 1960–1970 рр. активно використовується символ, знак і умовність. Цей принцип активно застосовувався в Харкові, особливо в роботах художників-«метафористів».

Не дивно, що у Харкові основи метафоричного мислення в сценографії формувалися ще у 1920-х рр., що згодом трансформувалося в нові форми у 1960–70-х рр. Доречно згадати як в статті Т. Огневої «Художньо-образні особливості української сценографії ХХ століття» згадується сценографія

О. Хвостенко-Хвостова до постановки «Містерії-буфф» у Героїчному театрі (Харків, 1921), в якій, на думку авторки статті художник-постановник створив «фантастичну картину космосу – рух сяючих небесних тіл» [141, с. 69]. Також Т. Огнева простежує поступову трансформацію сценографії другої половини ХХ ст. від реалістичного зображення до метафоричного простору. Вона зазначає, що незважаючи на шалений ідеологічний тиск, деякі вистави мали художньо-образне сценографічне рішення і вказує на те, що «Протягом існування Радянського союзу єдиним дозволеним стилем творчості був соціалістичний реалізм, що гальмувало розвиток українського театру та сценографії зокрема, та вже з 60-х років ХХ століття можемо наводити поодинокі приклади художньо-образних сценографічних рішень» [141, с. 67]. Цей процес, що розпочався ще в 1960-х роках, став передумовою для подальшого розвитку архітектоніки сценічного простору, що особливо проявився в харківських театрах.

Однак, аналіз творчої практики сценографів 60-х – 70-х рр. виявляє певну проблематику в «поетиці» матеріалу, а саме – на початковому етапі ця центральна деталь не завжди набувала повноцінної символічної чи динамічної функції. Часто вона залишалася ілюстративною за своєю природою і не отримувала необхідного розвитку в часі протягом вистави. З огляду на це, подальший розвиток сценографії був спрямований на те, щоб перетворити статичний знак на багатфункціональний символ, здатний активно формувати новий художній концепт театрального простору.

Значні художньо-образні зрушення в українському сценічному мистецтві припадають на 70-ті роки ХХ століття. Цей період ознаменував помітний відхід від суто ілюстративних і натуралістичних тенденцій у сценографії. Митці дедалі частіше зверталися до узагальнених, метафоричних та символічних сценічних рішень, прагнучі створити багатозначний театральний простір, який би активно взаємодіяв із режисерською та акторською інтерпретацією. Ці зміни стали фундаментальною основою для подальшого розвитку сценографії в Україні.

Постановча робота художника В. Кравця є одним із показових прикладів підходу, у якому сценографія виступає як самостійна художня система, здатна трансформувати сценічний простір у багатозначну візуальну метафору.

Сценографічні пошуки художника В. Кравця з перших кроків у професії вирізнялися нестандартним підходом до організації сценічного простору та образного вирішення вистав. Це було притаманно художнику вже починаючи з його дипломної роботи (дипломна розробка В. Кравця – сценографічне оформлення опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта у постановці режисера М. Аваха). Художнє вирішення цієї вистави було настільки вдале, що завершений сценографічний проект В. Кравця серед кращих дипломних робіт виставлявся в Академії мистецтв СРСР.

На планшеті сцени було розміщено білі конструкції у формі верстатів-сходів, що створювали багаторівневу архітекtonіку. Загальний одяг сцени складався з чорного оксамиту, який слугував фоном для кольорових вітражів, виконаних у техніці батик. Залежно від напрямку світла ці вітражі змінювали свою семантику: при внутрішньому освітленні вони ілюстрували екстер'єрні мотиви, а при зовнішньому – інтер'єрні.

Особливо виразним був епізод появи статуї Командора: її силует, розташований за вітражем, поступово збільшувався в міру наближення до проекційного ліхтаря, що створювало ефект масштабної тіні. У поєднанні з драматичною музикою це формувало візуальний образ невідворотного покарання Дон Жуана. Композиція сцени вирізнялася емоційною напруженістю, яку підкреслювали чисті, суворі лінії, кольорові вітражі на чорному тлі та білі об'єми конструкцій. Таке рішення демонструє здатність сценографії виходити за межі ілюстративності, перетворюючи сценічний простір на самостійний художній вислів.

Вже як початок дієвого переосмислення художнього оформлення в репертуарному доробку театру особливої уваги заслуговують приклади сценічного оформлення В. Кравця з репертуару Харківського академічного

українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, а саме: сценографія до вистав «Патетична соната» (за М. Кулішом) та «Пігулка під язик» (за п'єсою білоруського драматурга А. Макаєнка). Автор художнього оформлення вже потужно заявив про себе як сценограф-новатор.

Постановка «Патетичної сонати» співпала з тим, що до колективу театру влилася творча молодь, а на посаду головного режисера було призначено заслуженого діяча мистецтв УРСР Б. Мешкіса. Художнику було необхідно показати розріз будинку, в якому мешкали представники різних соціальних верств і політичних поглядів. Театрознавець А. Горбенко згадує, що: «в окремих сценах режисура вдавалась до ілюстративних прийомів, наприклад, поява Луки у фіналі з червоним місяцем за плечима або лубочні малюнки на вікнах Пероцького і Ступай-Ступаненка. Подібні прийоми, звичайно, не відповідали загальному звучанню цієї оригінальної п'єси»[64, с.178]. Але варто стати на захист сценографа. Попри критичне зауваження А. Горбенка щодо окремих сценографічних рішень у виставі «Патетична соната» за оформлення В. Кравця, варто розглянути ці прийоми не як ілюстративні слабкості, а як свідомі художні візуальні акценти, що розширюють семантичне поле п'єси. Зокрема, поява Луки з червоним місяцем за плечима постає не просто декоративним жестом, а подається художником як символічне візуальне узагальнення ідеологічного фанатизму, що переслідує героя. Червоний місяць постає як знак революційної міфології, що у сценічному просторі набуває гротескного звучання, підкреслюючи абсурдність і трагічність ситуації. Лубочні малюнки на вікнах Пероцького і Ступай-Ступаненка теж як приклад умовної образності художника-постановника і режисера, що апелюють до народної візуальної культури. Такі художні знакові дрібнички оформлення не суперечать загальному звучанню п'єси, а навпаки виявляють її багатозаровість, поєднуючи політичну драму з елементами фарсу, сатири, і навіть національного культурного коду. Така полістилістика відповідає естетиці самого М. Куліша, який у «Патетичній сонаті» поєднує трагізм і гротеск, історичну конкретику і метафору.

Сценографія В. Кравця, у цьому випадку, не просто ілюструє текст, а вступає з ним у діалог, пропонуючи візуальні паралелі, що активізують глядацьке сприйняття. Його художнє рішення не є відступом від драматургії або поза режисерським трактуванням матеріалу, а навпаки – подано як розширення, візуальне коментування. Сценографічна робота цілком відповідає принципам метафоричного театру 1960-х – 1970-х років. Сценограф В. Кравець виступає як співавтор постановки, що формує її ідейну багатовимірність.

У виставі «Пігулка під язик» (прем'єра 1973 року) В. Кравець реалізував сценічний простір як метафоричну модель соціального тиску та внутрішнього напруження головного героя. Сцену було спроектовано як відкритий майданчик – умовний кабінет голови колгоспу. П'ять відкритих дверей, розміщених по периметру, символізували постійний потік людей, що звертаються до голови з нагальними проблемами. Цей образ підкреслював стан героя, який, подібно до «білки у колесі», безупинно обертається у своєму кріслі, не маючи змоги зупинитися. Зміна місця дії досягалася виключно світловими засобами – при вимкненні бічного світла навколишній простір ставав невидимим, залишаючи в центрі сценічної уваги лише фігуру голови за столом.

Над головою персонажа було розміщено натуралістичний макет села – з брудними дорогами, поруч з недобудованим клубом, застряглою в багнюці машиною. Цей макет виконував функцію візуального узагальнення соціальних проблем, які тиснуть на героя і змушують його постійно приймати «таблетку під язик». Важливо, що художник свідомо відмовився від натуралістичної життєподібності, притаманної виставам соціального спрямування, і замість камерної побутовості запропонував метафоричне трактування простору. Узагальнені образи, побудовані на принципі умовності та асоціативного мислення, дозволили вивести сценографію на рівень самостійного художнього висловлювання.

Цей підхід був високо оцінений самим автором п'єси – Андрій Макайонук, присутній на прем'єрі, зізнався, що це «найкраща сценографія його твору» і що першу постановку слід було здійснити саме в Харкові, а не в Театрі Сатири у Москві [58, с. 30]. Така оцінка підтверджує значущість харківської сценографічної школи як простору новаторських рішень, здатного формувати глибокі соціальні та естетичні смисли.

Сценічні рішення В. Кравця у знакових постановках ХДАТЛ 1960-х років вражали сміливістю його художньої думки та здатністю перетворювати простір на потужний засіб виразності. Варто зазначити, що перші дві вистави В. Кравця в цьому театрі були розраховані на дорослого глядача і це давало можливість ширшої амплітуди художніх асоціацій і змістовних наповнень в трактовці образів.

Найяскравіше новації художнього оформлення В. Кравця проявилися у знаковій для історії ХДАТЛ виставі за книгою-памфлетом М. Ларні «Четвертий хребець» (в інсценівці О. Басюка). Вирішення сатиричної теми вистави було здійснено за допомогою нових конструкцій ляльок, які художник розробляв, виходячи з принципу, що лялька повинна не наслідувати людину, а виконувати функції, на які здатна власне лише лялька. У макеті, що зберігся у вигляді світлини, ми бачимо, що у центрі сценічного простору за горизонтальною ширмою сегментарно миготів та обертався диск Землі, уштриканий хмарочосами, медичними приладами, шкільними партами та митницями. Обабіч ширми розташовувалися два екрани для театру тіней.

Сценографія В. Кравця часто відзначалася не буквальною відтворенням дійсності, а пошуком метафоричних образів, здатних глибше розкрити зміст вистави. У виставі «Четвертий хребець» М. Ларні новаторство В. Кравця було пов'язано з пошуком образного рішення, яке полягало в представленні біографії головного героя – Джеррі Фіна через образ величезного безжального «механізму» Колеса Життя, яким кидається на всі боки головний герой. З моменту відкриття завіси герой послідовно проходив шлях від свого зародження до моменту, коли він ставав редактором газети. У всіх

епізодах сценічні перетворення відбуваються прямо на очах у глядача: лелека приносить героя в капусту, де його знаходить няня і після цього він потрапляє в ясла з колонади сосок, а потім – до школи, відкриваючи учнівський зошит як двері, з якої виходить вже юнаком. Далі його «ковтає і сплющує військова машина» і він ходить до університету, входячи і виходячи з корінців книг. Далі він стає редактором газети і з його спорожнілих кишень вилітають рожеві пташки – ілюзії. Образне художнє рішення дійства не ілюструвало, а скоріше розкривало текст за допомогою символічних гротескних сценографічних прийомів.

В споминах самого В. Кравця знаходимо таку інформацію з приводу постановки «Четвертого хребця»: «Після розмови з Віктором Афанасьєвим за 3-4 дні потому в мене були готові 4 виліплені голівки ляльок основних персонажів та розкадровки всієї вистави «Четвертий хребець», де всі сцени і декорації відображали проголошене Афанасьєвим гасло що лялька може все. І я вирішив, що декорації як і ляльки можуть працювати на образ вистави і на гумор... Наступного дня після інституту я вже був у театрі. Зайшов до кабінету, де сиділи Хаїт та Афанасьєв. Віктор Андрійович одразу передав мені альбом з розкадровками до вистави і наголосив, щоб я зробив швидше ескізи всіх інших персонажів, а Леоніду Абрамовичу наказав поставити виставу точно за розкадровками» [111, с. 211]. Це підтверджується і споминами О. Рубінського [168].

То був жовтень 1962 року і В. Афанасьєв саме від'їздив до Єгипту для постановки вистави «Чортів млин» за І. Штоком в перекладі арабською. Наприкінці січня 1963 року були затверджені всі ескізи В. Кравця до «Четвертого хребця» та цеха взяли їх в роботу для виготовлення матеріальної частини вистави. Об'єм роботи був великим – понад 80 лише самих ляльок, без врахування інших сценографічних елементів оформлення. Але театр ризикнув довіритись художнику-початківцю і саме ця вистава отримала Першу премію Міністерства культури УРСР 1963 року. Рецензії на виставу

були надруковані у таких авторитетних виданнях, як «Радянська культура» та «Літературна газета».

Постановка «Четвертий хребець» зробила режисера Л. Хаїта відомим і принесла визнання В. Кравцю як художнику-постановнику (є навіть версія що Л. Хаїт скористався недосвідченістю В. Кравця і використав його розкадровки як режисерську концепцію, але припускаю, що В. Афанасьєв сам бачив, що у нарисах художника-постановника інтуїтивно закладено більше за сценографічне рішення, а саме – пошуки мізансцен, сукупність яких утворила повноцінну постановку). А вже харківська постановка «Божественна комедія», що була формально вирішена В. Кравцем абсолютно відмінною від еталонної у ті часи вистави С. Образцова, зміцнила славу самого В. Афанасьєва та очолюваного ним театру.

Вистава «Божественна комедія» будувався на доброму, теплому гуморі зі своїми образними мистецькими прийомами. Це помітно і в ескізах ляльок. У своїх споминах В. Кравець зазначає, що в період постановки вистави «Божественна комедія» І. Штока постановники намагались повернутись до стилю натуралізму, і тому художник відчутно боявся умовності, але все одно пропонував такі вирішення персонажів та декорацій, які підштовхували режисера до більш умовного трактування і втілення матеріалу [58].

Цікавими були і лялькові конструкції в цій виставі. Про це пише докладно в 3 частині своєї книги О. Рубінський (3 глава цього розділу присвячена внеску Л. Хаїта та В. Кравця в розвиток харківської школи лялькарів в 1960 роки) [168]. Оскільки сам матеріал твору – сатира, В. Кравець дає лялькам ту гротескну, загострену подобу, завдяки якій підкреслена приналежність до жанрової природи вистави. Так, в ляльках персонажів Адама і Єви не було гапиту, що проходив через спину ляльки і це робило ляльок більш пластичними і гнучкими в роботі. Вся сцена прологу була зроблена у вигляді вівтаря, виконаного в техніці карбування (техніка більш відома як чеканка – прийому, що полягає у виготовленні малюнка, напису або зображення шляхом вибивання на пластині необхідного рельєфу).

Вівтарна частина розкривалася, і відбувалося таїнство. Фігурки ангелів створювалися за принципом «безтілесних та німих». До «розпашонок» немовлят, зодягнених на каркас на кшталт плечиків для одягу, кріпилися крила. Тіла і ноги у ляльок ангелів були відсутні, а руки розтягувалися, тому що вони були зроблені з довгої пружини, обтягнутої капроном, з кистями, виконаними майже натуралістично.

Існуючі рецензії на вищезгадані вистави здебільшого зосереджуються на режисерських аспектах вистав або акторській грі, залишаючи поза увагою візуальне рішення, яке, безсумнівно, відіграло ключову роль у створенні атмосфери цих вистав.

Сценічні твори художника В. Кравця – це багаторівнева семіотична система, наче пазл з кодів, знаків, символів. Для розуміння знакового сенсу сценографічного доробку В. Кравця потрібні певні зусилля. Інтелектуальний підхід характерний для всього творчого шляху художника, де наявна різноманітність методів та прийомів сучасної сценографії. Поряд з класичною реалістичною і умовно-символічною сценографією в його роботах втілені паростки нової для 1960-х років системи оформлення спектаклю – дієвої сценографії.

Підхід художника В. Кравця до сценографії театру ляльок став значущим вкладом у розвиток візуальної складової харківської школи лялькарів, де він майстерно поєднував естетичні та функціональні аспекти створення ляльок та побудови сценічного простору. Знакове і те, що В. Кравець був одним із перших, хто привніс до театру ляльок авангардні форми замість ілюстративних ляльок.

Вміння влучно працювати з монохромністю в сценографії театру ляльок було характерною рисою В. Кравця. Робота в театрі стала для нього підґрунтям наукових висновків. Результатом такої уваги художника до роботи з кольором стало те, що 1973 року В. Кравець захистив кандидатську дисертацію з дослідження питання кольорової гармонії в театральном-декоративному мистецтві [112].

У ранніх роботах В. Кравця також частково помітний вплив різних, не характерних для звичного трактування сценічного оформлення театру ляльок тих часів, театральних форм. Зокрема, таких як театр тіней. Це могло певною мірою підштовхувати художника до нестандартних сценографічних рішень.

За словами мистецтвознавці Я. Верховодової з третього до п'ятого курсу В. Кравець мав змогу удосконалюватись як сценограф в майстерні театального та декоративного живопису професора Б. Косарева, «за що й вдячний долі», про що неодноразово говорить сам художник [57, с. 27]. В розгорнутій статті «Сцінографічна творчість художника В. Кравця» Я. Верховодова додає, що доленосним для художника стає третій курс навчання в Художньому інституті, бо з третього по шостий курс заняття по композиції вів головний художник Харківського театру опери і балету, заслужений діяч мистецтв УРСР, професор Д. Овчаренко [58, с. 57]. Для митця це був час поглибленого навчання та роботи. Композиція викладалася інтегровано у процесі вивчення декоративної справи, освоєння основних композиційних прийомів та принципів і методів просторової організації сценічної дії. У процесі навчання у рамках завдань з художнього оформлення вистави розбір п'єси вівся не на теоретично-науковому, а на асоціативному рівні. Художник згадує, що «студентам давали творчі вправи по створенню сценічного простору засобами пластичної виразності різної складності та залежно від характеру завдання. Але всі завдання вирішувалися студентами на інтуїтивному рівні» [58, с. 37].

Прикладом тандемної роботи художників над виставою є постановка Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, сезону 1974/1975 років, коли театр вперше звернувся до драматургії письменника Л. Толстого, здійснивши постановку його драми «Живий труп» (режисер-постановник: А. Литко). Тандем подружжя Т. Медвідь та М. Кужелева створив візуально потужний образ, що запам'ятався глядачу. В монографії А. Горбенка згадується, що «посеред сцени височіла колонна. Вона нагадувала Олександрійський стовп. Складна

партитура світлових змін давала можливість окреслювати місця дії, обрамляла картини. До речі, вистава починалася з циганської сцени. Режисер А. Литко переставив порядок картин, щоб Федя Протасов відразу вступав у дію. Театр прочитав цей твір як трагічну історію чистої мужньої людини високих гуманістичних ідеалів, що стала жертвою лицемірства» [64, с. 183].

Центральний елемент (монументальна колона) виконував не лише декоративну, а й семантичну функцію, символізуючи моральну вертикаль, внутрішню напругу та соціальний тиск, що супроводжує головного героя. Сценографія підтримує цю інтерпретацію, задану режисером, формуючи простір не як побутову ілюстрацію, а як метафоричну структуру, в якій кожен елемент – від колони до світлових акцентів – працює на розкриття внутрішнього стану персонажа.

Окремо варто зауважити роботу зі світлом. Світлові трансформації, які обрамляли сцени, дозволяли тим самим гнучко моделювати простір, створюючи умовні межі між епізодами, посилюючи акценти між психологічними станами персонажів та граючи навіть асоціативно з соціальними контекстами. Така партитура світла свідчить про високий рівень інтеграції сценографії в режисерську структуру вистави (що була більш притаманна сценографічному почерку М. Кужелева, аніж Т. Медвідь).

Візуальна мова вистави демонструє характерну для харківської сценографії 1970-х років тенденцію до узагальнення, символізації та архітектоніки простору. Робота Т. Медвідь і М. Кужелева є прикладом синтезу декоративної умовності з психологічною глибиною, що дозволяє сценографії виступати як самостійний художній компонент постановки. Такий підхід відповідає загальним тенденціям українського театру цього періоду, де сценографія дедалі більше набуває статусу образотворчої режисури.

Подружжя художників Кужелев/Медвідь мало свою особливість роботи, але органічно почувало себе в рамках естетики художників-«метафористів». В подальшому вони передали цю любов до символістично-

образного трактування сценічного простору своїй дочці Марині, що стала теж сценографкою і багато років працює художницею-постановницею в Харківському академічному театрі ляльок ім. В. Афанасьєва.

Ключовим аспектом, що розкриває поетику художників-«метафористів» у контексті формування нового театрального простору через знак і символ, є активізація предметного середовища. Яскравим прикладом такої візуалізації художньо-образного рішення є творчий доробок Т. Медвідь. Її підхід ґрунтується на використанні дієвих предметних елементів оформлення сценічного простору, які отримують функціональне навантаження та здатність до трансформації. Так, за слушним спостереженням театрознавці Н. Руденко-Краєвської, саме «предметні, архітектурні та фактурні атрибути» у творчості Медвідь посідали особливе місце, оскільки вони «протягом дії вистави ставали візуальними дійовими особами» [173, с. 112]. Цей прийом доводить ефективність перетворення сценічного елемента зі статичної декорації на динамічний, символічно насичений компонент, що є визначальною ознакою формування нової метафоричної естетики.

Якщо розглядати творчість Т. Медвідь окремо, то вона є яскравою представницею плеяди українських сценографів другої половини ХХ століття, що істотно вплинули на розвиток дієвої сценографії та зміну візуально-пластичної парадигми українського театру. Її творчість стала переконливим свідченням того, як елементи оформлення, костюми та саме ігрове середовище здатні перетворюватися на активних «дійових осіб» вистави – повноцінних сценографічних персонажів, які не лише супроводжують дію, а й формують її смислову та емоційну структуру.

Художниця Т. Медвідь належить до покоління художників, чие становлення відбулося в атмосфері оновлення національної театральної культури. Отримавши професійну освіту в Харківському художньому училищі (1954–1959) та Харківському художньо-промисловому інституті (1960–1966), вона потрапила до майстерні одного з ключових реформаторів

української сценографії Б. Косарева. Саме школа Б. Косарева, зорієнтована на образну місткість театрального знака, на поглиблене розуміння пластики та конструктивної природи сценічного простору, стала для художниці фундаментом професійного мислення. Художник Б. Косарев вважав мистецтво знаком і вмів перетворювати інформацію, історію та культурний досвід на сценічні образи нової художньої сили. Цю здатність він передав і своїм учням, серед яких Т. Медвідь посіла особливе місце.

З 1974 року і донині Т. Медвідь є незмінним головним художником Харківського державного академічного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка («Березіль»). Саме в цьому театрі її сценографічне мислення сформувалося як система, у якій основним інструментом вираження став сценографічний персонаж. У термінах Патріса Паві, «персонаж» як знак є елементом складної семіотичної структури, і Медвідь зуміла піднести кожен предмет, конструкцію, колір чи матеріал до рівня такого знака — промовистого, активного, концептуально вмотивованого.

Для художниці характерний відхід від шаблонних рішень: вона ніколи не спиралася на усталені канони, натомість щоразу шукала унікальний образно-пластичний код, який відповідав би драматургії конкретної п'єси, архітектурі сцени та режисерській інтерпретації. У цьому полягала її здатність реагувати на вимоги часу, інколи навіть випереджаючи їх. Саме тому сценографічні елементи в її виставах виконували не лише декоративну, а й драматургічну функцію – структурували простір дії, окреслювали психологічні акценти, створювали символічні й емоційні домінанти.

Сценографія Т. Медвідь є взірцем органічного втілення візуально-образних пластичних ідей у синтезі театральної вистави. Її роботи демонструють високу професійну культуру, естетичну цілісність та вміння вибудувати сценічний простір як автономний художній світ, у якому кожен елемент «мислить», «говорить» і «впливає» так само активно, як актор на сцені.

У 1978–1982 рр. Тетяна Медвідь працювала в сценографічній лабораторії Данила Лідера, де панували принципи театрального синтезу, складної образної метафорики, концепції перетворення простору, пластичного аналізу актора і дії, спільної роботи режисера та сценографа як єдиного творчого організму. Саме Д. Лідер відкрив для Медвідь шлях до вільної пластичної інтерпретації драматургії, до створення «мислячих» об'єктів, що не ілюструють, а породжують нову сценічну реальність. Про це зазначається і в статті дослідниці творчого доробку художниці «Сценографічні школи України ХХ сторіччя у формуванні творчого обличчя Тетяни Медвідь» Н. Руденко-Краєвської [174].

Театральну художницю і довгий час головну художницю Харківського театру для дітей та юнацтва (а під кінець своєї кар'єри і головну художницю Харківського академічного драматичного театру що нині носить ім'я Г. Ф. Квітки-Основ'яненка) Т. Пасічник на перший погляд не можна віднести до категорії художниці-«метафористки», але початок її кар'єри збігається з активною діяльністю художників цього напрямку, і Т. Пасічник нічого не лишалося як тільки відповідати загальній потребі режисерів тих часів, з якими їй довелось працювати. Одним з таких режисерів був О. Беляцький.

Коли до театру приходив режисер О. Беляцький – саме він став лідером у важкий період поневірянь і зумів у складний час домогтися творчого підйому. Відома більш як композитор харківського ТЮГу, але не позбавлена й письменницького дару як театральний рецензент, І. Губаренко так писала про цього режисера в одній зі своїх статей «Найяскравіша сторінка в історії театру – «епоха Беляцького». Під керівництвом цього талановитого актора і режисера театр повернеться в бік молодіжної стилістики, чуйно відгукуючись на потреби юних в соціальній активності, нехай навіть і на шкоду традиційному російському сценічному психологізму. Результатом цього будуть повні зали, шалені касові збори і знамените «ні зайвого квитка?» – Прикмета всього радянського театрального буму 70-х» [65].

Будучи актором Харківського ТЮГу, О. Беляцький пішов вчитися на режисерське відділення і по закінченню поставив свою дипломну виставу «Синя ворона» за Р. Погодіним. Саме на цій виставі він вперше співпрацював з театральним художником Т. Пасічник. За згадками художниці, вони не просто працювали, вони вчилися один у одного: він вчив її практиці театру, а вона його культурі сценографії. В радіопередачі з інтерв'ю О. Беляцького за 1996 рік режисер згадує [43], що з Т. Пасічник вони познайомилися коли та тільки прийшла працювати до театру. І всі найкращі його вистави були зроблені саме із нею. Вони розуміли один одного з півслова, були звісно і суперечки, але завжди знаходили компроміс. В інтерв'ю О. Беляцький казав, що з нею дуже легко було працювати, вона швидко все розуміла і виконувала.

Спершу О. Беляцький працював черговим режисером, а потім був призначений головним. Художниця Т. Пасечнік говорила: «Олександр Беляцький був режисером, який обминав у своїй творчості побутові плани. Він виходив далеко за рамки п'єси, взятої до постановки. Можна сказати, ми доповнювали один одного при створенні жанрової сценічного середовища. Змагання ідей – так можна назвати наш процес роботи над спектаклем. Це не означає, ніби нас все влаштовувало спочатку. Бувало й таке, що ми припиняли роботу, і він брав у союзники іншого художника, як сталося, наприклад, з виставою «Ім'ям революції». Через деякий час Беляцький зізнавався, що поквапився... Я ніколи не ілюструвала п'єсу, а створювала сценографічну режисуру, тісно пов'язану з тією жанровою природою спектаклю, який домігся постановник. Іншими словами, наші концептуальні прийоми обов'язково повинні були збігатися, і вони збігалися...» [43].

У 1977 році О. Беляцький поставив виставу «Листи до друга» А. Лиханова та І. Шура. Постановка викликала широкий резонанс, і в житті театру почалася нова епоха. «Сучасна балада про спогади далекої юності» – саме так позначений на афіші жанр вистави, невід'ємним компонентом якої стали балади і пісні, написані композитором В. Івановим на вірші

харківського драматурга З. Сагалова. Про виставу «Листи до дуга», сценографка Т. Пасічник розповідала в своїх інтерв'ю, що ставили виставу на сцені будинку культури «Харчовик». Там встановлювали посередині великий пандус, неначе подіум, який на виході до глядачів роздвоювався (по формі ластівчиного хвосту). Над ним стояла прямокутна металева рама, в переплетенні прутів якою можна було вгадувати слова (наприклад «комсомольський»). А з боків розмістилися невеликі пандуси, де стояли хлопці з оркестру і грали здебільшого зонги. Як згадує художниця, коли вийшла вистава, зали були заповнені, вона мала шалену популярність, бо тоді, в кінці 70-х років, це була перша естрада з піснями, ритмами і зонгами.

Значимість харківської сценографії 1960-х – 1970-х років не обмежується лише регіональним контекстом, бо вона є невід'ємною частиною стильової трансформації всього українського театру.

Харків, маючи потужну театральну історію (особливо з 1920-х рр., коли тут працював режисер Лесь Курбас), зумів зберегти високу культуру роботи з простором, представлену майстрами старшого покоління. Водночас саме тут, завдяки творчості «художників-метафористів», відбулося найбільш рішуче руйнування ілюзорно-декоративної моделі сцени та перехід до умовного, архітектонічного простору.

Харківська школа, на відміну від Києва (де домінував потужний вплив Д. Лідера), демонструвала більшу амплітуду стильових пошуків, поєднуючи традиційний психологічний театр із новим, знаково-символічним мисленням.

Харківська школа, що так і не змогла повернути собі статус «школи», але зберегла традиції зміни поколінь, виступає як місточок і лакмусовий папірець, що відображає всю складність естетичних процесів у регіональному театрі УРСР, які водночас інтегрувалися у загальноукраїнські тенденції. В таблиці 2 подається порівняльна таблиця сценографічних «шкіл» Києва, Львову і Харкова.

Школа:	Домінуючий чинник у 1960-х - 1970-х рр..	Характерна естетика
<b>Київська</b>	центральна постать Данила Лідера, потужний особистий вплив його персоналії на формування сприйняття художниками загальнонаціональної моделі сценографічної поведінки	Філософсько-драматичний простір, мінімалізм, філігранна робота з фактурою та світлом, потужний художній образ. Але як недолік – копіювання рис центральної постаті
<b>Львівська</b>	Регіональна специфіка (вплив західноєвропейських, зокрема польських, тенденцій, зв'язок із народною культурою).	Насиченість національними мотивами, експресія, тяжіння до історичної чи етнографічної образності.
<b>Харківська</b>	Естетична біполярність (протистояння / взаємодія традиціоналістів і метафористів).	Еволюційний перехід; пошук архітектонічної чистоти; сильний акцент на регіональному соціокультурному досвіді як чиннику впливу. Але як недолік – намагання одночасно спиратись на досвід часів авангарду і уникати його.

**Таблиця 1. Порівняльна таблиця сценографічних «шкіл»**

Отже, завдяки досвіду, набутому в 1960-1970-х рр., наприкінці ХХ століття спостерігається не лише духовне зростання митців-сценографів, що формували далі художньо-образне рішення української сцени, а й взаємозбагачення з глядацькою аудиторією, здатною сприймати та інтерпретувати складну метафорично-символічну сферу пластично-просторових координат вистави. У контексті загальноукраїнського театрального процесу сценографія Харкова 1960-х - 1970-х років відіграє

важливу роль як передумова для подальших естетичних трансформацій, що стали особливо помітними у 1990-х роках.

Саме в харківських театрах цього періоду відбувалося поступове переосмислення художньої мови, активне використання метафоричних образів, що закладали основи для подальших пошуків у сценічному мистецтві. Як зазначає О. Резнік, у статті «Досвід театралізації дійства: зміна функціонального поля сценографії України в кінці ХХ століття»[158] в сценографії 1990-х років перевага надається методу репрезентації образу та принципу цитування. Процес створення за таким принципом художнього оформлення зумовлює появу позачасових візуальних рішень, не прив'язаних до конкретики історичних подій, а натомість спрямованих на складне моделювання універсальних взаємовідносин між особистістю та соціумом. Через це ми бачимо залучення різностилевого матеріалу, множинність семантичних значень і використання «потoku свідомості» як основного виражального засобу. Такі процеси свідчать про радикальний перегляд театральних цінностей, що відбувався в українському театрі на зламі століть, а сценографічні практики Харкова 1960-х - 1970-х років можна розглядати як передумову до формування нової візуальної парадигми, що виявилася у відмові від лінійної логіки подій, у переосмисленні художності як такої та в утвердженні абсурдності буття як ключового концепту. Таким чином, локальні художні системи харківських сценографів не лише вписуються в загальноукраїнський контекст, а й формують його естетичну перспективу, закладаючи основи для подальших пошуків у сценічному просторі незалежної України.

## Висновки розділу 4

1. У ході дослідження встановлено, що індивідуальні творчі системи харківських сценографів 1960-х–1980-х рр. розвивалися у тісному взаємозв'язку з локальною театральною традицією та ширшим контекстом української та європейської культури.

2. Дослідження показало, що творчість С. Йоффе, Л. Братченка, Г. Батія, Н. Соболя, О. Щеглова та інших майстрів характеризується як спільними тенденціями, так і специфічними відмінностями, які визначають особливий тип естетичної спадкоємності харківської сценографічної школи другої половини ХХ століття.

3. Виявлено закономірність, що традиційна класична модель сцени з чіткою просторовою організацією, балансом реалістичного й умовного, композиційною ясністю та ансамблевістю залишалася визначальною в художній практиці більшості провідних майстрів.

4. З'ясовано, що класична спадкоємність не була статичною: кожен сценограф здійснював індивідуальне переосмислення канону, впроваджуючи нові стилістичні рішення, пластичні прийоми та технологічні можливості матеріалів.

5. Дослідження показало, що збереження класичної сцени виступало підґрунтям для стилізацій, переосмислень і пластичних інновацій; прикладом є С. Йоффе, який поєднував традиційну архітектоніку з ліризмом, музичністю та іронічністю образу.

6. Обґрунтовано доцільність використання академічного підходу Л. Братченка для розуміння поєднання суворого композиційного мислення та новаторства в кольоровій драматургії та стилізованих декоративних системах.

7. Виявлено закономірність жанрової диференціації мислення харківських сценографів: опера та балет відзначалися монументальністю та поліхромністю, драматичний театр — ліричним психологізмом, графічною та фактурною експресією.

8. З'ясовано, що стилістична полівекторність поєднувалася з класичною моделлю: використовувалися історичні стилізації, народні мотиви, декоративне узагальнення, колористична експресія та модерністська геометризація простору без порушення єдності школи.

9. Дослідження показало, що естетична спадкоємність у цей період була гнучкою та відкритою для оновлення; класична модель сцени слугувала основою для нових художніх узагальнень, технологій і стилістичних рішень.

10. У ході дослідження доведено, що індивідуальні художні системи майстрів не лише зберігали традицію, а й активно трансформували її, створивши унікальний образно-пластичний «почерк» харківської сценографічної школи, який став вагомим чинником розвитку українського театрального мистецтва другої половини ХХ століття.

## ВИСНОВКИ

Сценографія харківських театрів 1960–1970-х рр. постає як цікаве, але не достатньою мірою досліджене мистецьке явище, в якому переплелися традиція й новаторство, наявність ідеологічних рамок й одночасно з цим художні пошуки, раціональність структури й поетика метафоричності. Проведене дослідження дозволило комплексно розв'язати поставлену мету шляхом виконання низки взаємопов'язаних наукових завдань, що охопили історіографічний, методологічний та аналітичний рівні.

1. Систематизовано та критично опрацьовано джерельну базу й історіографію, що дозволило визначити рівень наукової розробленості проблеми та окреслити ключові дослідницькі лакуни. У роботі вперше комплексно упорядковано джерельний комплекс: архівні матеріали, візуальні документи, критичні тексти, мемуарні записи, що дозволило окреслити рівень наукової розробленості теми. Проведений історіографічний аналіз засвідчив відсутність узагальнюючих праць, присвячених сценографії театрів Харкова 1960–1970-х рр., що визначає актуальність і наукову новизну роботи.

2. Обґрунтовано використання структуралістичних, семіотичних і театрознавчих методів, релевантних для аналізу сценографії як цілісної знакової системи. Проаналізовано попередні дослідження, присвячені окремим художникам, окремим виставам та окремим аспектам театрального процесу. Встановлено, що наявні праці висвітлюють тему фрагментарно, не формуючи цілісної картини сценографічного розвитку регіону. Зроблено висновок про значний науковий потенціал подальших досліджень.

3. Уточнено й класифіковано виражальні засоби сценографії, які формують її образно-пластичну лексику (світло, колір, масштаб, фактура, рух, об'єм, знакова структура простору). Аргументовано застосування структуралістичних, семіотичних і театрознавчих методів аналізу. Семіотичний підхід дав можливість інтерпретувати сценографію як цілісну систему знаків, що структурують сценічний простір; структуралізм —

розглядати сценографічну модель як систему взаємозалежних елементів, значення яких визначається їхніми взаємозв'язками. Методологічна модель довела свою ефективність при аналізі конкретних сценографічних рішень 1960–1970-х рр.

4. Виявлено історичну тяглість і трансформацію сценографічних традицій Харкова та визначено їхній вплив на художні пошуки 1960–1970-х рр. Спробу систематизації образно-пластичних компонентів сценічного простору (світла, кольору, масштабу, руху, фактури, об'єму, знакових елементів тощо) здійснено на основі аналізу конкретних вистав. З'ясовано, що формування цілісної класифікації потребує окремого теоретичного дослідження, проте такий підхід дав змогу більш структуровано описати сценографічні рішення періоду.

5. З'ясовано вплив соціокультурних і ідеологічних чинників доби на формування сценічної естетики та на характер художніх рішень у театрах Харкова. Простежено спадкоємність художніх пошуків від експериментів 1920–1930-х рр. (зокрема лабораторії Л. Курбаса та В. Меллера) до практик сценографів другої половини століття. Виявлено, що творчість харківських художників 1960–1970-х рр. значною мірою спиралася на авангардну школу “нового театру”, поєднуючи конструктивні принципи з метафоричною образністю.

6. Встановлено закономірність переходу від декоративно-живописного оформлення до структурованого простору з метафорично-символічними домінантами. Визначено, що культурна динаміка «відлиги» та подальше посилення ідеологічного контролю позначилися на сценографічних рішеннях, формуючи практику подвійного кодування. Метафоричність стала одним із ключових художніх механізмів подолання цензурних рамок.

7. Охарактеризовано творчі принципи й стиль представників класичної сценографічної школи Харкова в контексті їхньої адаптації до нових сценічних тенденцій. Проаналізовано творчі методи Г. Батія, Л. Братченка, Н. Соболя, О. Щеглова; виявлено, що їхня естетика ґрунтувалася на

живописності, композиційній завершеності та гармонійному поєднанні декоративних і функціональних елементів.

8. Показано трансформацію від живописно-декораційної сценографії традиційної школи до структурованого, концептуально вмотивованого простору, що спирався на принципи «нової сценографії» та світові тенденції театрального модернізму.

9. Зібрано, впорядковано й проаналізовано візуальні матеріали (фото, ескізи, макети, афіші), що слугували іконографічною основою дослідження. Однак встановлено, що джерельний візуальний масив потребує подальшого доповнення й опрацювання.

10. Укладено глосарій ключових сценографічних термінів, який систематизує понятійний апарат роботи та підсилює її теоретичну базу. Створений опис ключових термінів може слугувати методичним інструментом для подальших наукових розробок у галузі сценографії.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. «А зорі тут тихі...» за Б. Васильєвим, Харківський театр імені Т. Шевченка: ескіз декорації М. Кужелева до вистави / фот. О. Фаустова. Український театр. 1974. № 5. Вклейка між С. 24–25.
2. «Кравцов» О. Коломійця, Харківський театр імені Т. Шевченка: оформ. до вистави. Український театр. 1976. № 5. Вклейка між С. 16–17.
3. «Північна казка» І. Ковача ХАТОБ. Муз. життя. 1978. № 1. С. 10.
4. Абраменко Л. Колекція української сценографії в Харківському художньому музеї / Образотворче мистецтво. 2000. № 3/4. С. 160.
5. Абраменко, Л. М. Галина Фісан - художник театру / Л. М. Абраменко // Тези доповідей учасників XXVII Міжнародної конференції "Слобожанські читання", 18 квіт. 2023 р., Харків / Харків. облдержадмін. [та ін.]. Харків : Курсор, 2023. С. 66–67.
6. Аверьянова Н. Українське образотворче мистецтво в добу тоталітаризму. Вісник Київського Національного університету імені Тараса Шевченка: Українознавство: зб. наук. пр. Київ, 2012. № 16. С. 43 – 46.
7. Авраменко О. О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х – 2005-го років. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн. Київ, 2006. Кн.2. С.193 – 239.
8. Айзенштадт, В. Випробування Шекспіром // Соціалістична Харківщина. 1976. 19 жовт.
9. Айзенштадт, В. Два дебюти в одній виставі // Соціалістична Харківщина. 1975. 4 листоп
10. Айзенштадт, В. Друге життя відомих героїв // Соціалістична Харківщина. 1978. 5 лют.
11. Айзенштадт, В. Завершення трилогії // Укр. театр. 1981. № 1. С. 14–16.
12. Айзенштадт, В. Камінний господар // Соціалістична Харківщина. 1967. 7 груд.

13. Айзенштадт, В. Маяковський в опереті // Соціалістична Харківщина. 1964. 1 груд.
14. Айзенштадт, В. На озброєнні – сміх // Соціалістична Харківщина. 1962. 2 груд.
15. Айзенштадт, В. Осторожно, история! // Театр. 1969. № 11. С. 33–34.
16. Айзенштадт, В. Планета Сперанто // Соціалістична Харківщина. 1966. 8 трав.
17. Айзенштадт, В. Протиріччя однієї вистави // Соціалістична Харківщина. 1966. 12 лют.
18. Айзенштадт, В. Пятая колонна // Красное знамя. 1977. 12 квіт.
19. Айзенштадт, В. Уроки Горького // Соціалістична Харківщина. 1979. 12 жовт.
20. Айзенштадт, В. Цікаве і спірне // Соціалістична Харківщина. 1967. 28 лист.
21. Айзенштадт, В. Цього не забути // Соціалістична Харківщина. 1968. 19 бер.
22. Айзенштадт, В. Шевченківці грають Толстого // Соціалістична Харківщина. 1975. 5 січ.
23. Айзенштадт, В. Ювілейний Островський // Соціалістична Харківщина. 1973. 22 трав.
24. Алішер А. В. Концептуальні погляди на феномен сценічного простору у творчій школі Д. Лідера. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2020. Вип. 34. С. 227–233.
25. Алішер А. В. Мистецтвознавча динаміка театральної сценографії. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. № 2. С. 170–175.
26. Алішер А. В. Театрально-декораційне мистецтво як складова культури України. Візуальність в естетичних практиках: український вимір :

матер. VI Всеукр. наук.-практ. конф., м. Черкаси, 24–25 жовт. 2019 р. Черкаси: ФОП Гордієнко, 2019. С. 38.

27. Алішер А. В. Художній простір театральної вистави. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 2. С. 115–119.

28. Алішер А. В. Художній простір театральної вистави. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 2. С. 115–119.

29. Аніщенко Н. Ф. Сценографія. Дніпропетровськ: Моноліт, 2005. 48 с.

30. Аннічев О. Андрій Гапанович: «Постараюся обійтися без "маніловщини"». Час. 2011. 6 квітня.

31. Аннічев О. Театральний художник, незалежний від театру Час. 2007. 6 березня

32. Аннічев О. Чарівний пензель Григорія Батія Час. 2009. 19 лютого.

33. Антонова І. І. Сценографія в балетних виставах кінця XIX – початку XX століття: кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня «Магістр» : 024 «Хореографія» / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, Ін-т сучас. мистецтва, Каф. хореографії. Київ, 2020.

34. Афанасьєв В. Ідейно-тематичне та сюжетне оновлення українського образотворчого мистецтва в процесі становлення соціалістичного реалізму. Мистецтво і сучасність. Київ, 1980. С. 5–21.

35. Баканурський А., Корнієнко В. Театрально-драматичний словник XX століття. Київ: Знання України, 2009. 319 с.

36. Барсегян О. Наш вчитель – сучасність: діалог між театр. критиком, мистецтвознавцем А. Горбенком та голов. реж. театру О. Барсегяном. Український театр. 1977. № 3. С. 6–7.

37. Батій Г. «Барабанщиця», Харківський театр ім. О. Пушкіна : ескіз декорації до спектаклю. Український театр. 1971. № 2. Вклейка між С. 8–9.

38. Бевзюк-Волошина Л. Роль сценографа у створенні художньо-просторової моделі драматичної вистави (остання чверть ХХ – початок ХХІ століття) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Л. Бевзюк-Волошина; НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2018.

39. Бевзюк-Волошина Л. Сценограф чи режисер: пріоритет авторства в сучасному театрі // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2014. Вип. 15. С. 64–71.

40. Белічко Ю. Тема – ідея – образ: Тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945–1972). Київ: Наукова думка, 1975. 278 с.

41. Бесіда з заслуженим архітектором України, академіком В. Й. Кравцем від 24 листопада 2009 р. Архів ХДАТЛ ім. В. А. Афанасьєва, С. 1-8.

42. Бесіда з художницею Н. І. Гуменюк від 14 січня 2010 р. Архів ХДАТЛ ім. В. А. Афанасьєва, С. 1-5.

43. Беляцький О. [Інтерв'ю з режисером О. Беляцьким] : аудіозапис. Українське радіо. 1995.

44. Богатирьов В. О. Сценографічний образ вистави : навч. посіб. для студентів ВНЗ культури і мистецтва за спец. «Театральне мистецтво» / Рівнен. держ. гуманітар. унт. Рівне : Олег Зень [вид.], 2017. 211 с.

45. Бойко В. Кольорова семантика в українській культурі. Львів : Світ, 2015. 212 с.

46. Борис Косарев. 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото : монографія / Т. Павлова, В. Чечик ; відп. за вип. Л. Лихач. Київ : Родовід, 2009. 288 с.

47. Боровська Л. Мирон Кипріян. Український театр. 1994. № 2. С. 28–32.

48. Бучма О. Є. «Переживання», «удавання» та «відчуження» в прийомах акторської гри театру ляльок. Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2009. № 2. С. 161–165.
49. Бучма О. Є. Мистецтво ігрової ляльки кінця ХХ – початку ХХІ століття як синтетичний вид сценічного мистецтва. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 186–190.
50. Бучма О. Є. Особливості створення сценічного образу з театральними ляльками різних систем. Культура України. 2013. Вип. 41. С. 190–198.
51. Вакуленко О. М. Художній простір хореографічної вистави та його герменевтика. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2021. № 1. С. 103–107.
52. Ванслов В. Проблеми сучасної сценографії. Образотворче мистецтво. Київ, 2000. С. 18–20.
53. Васильєв О. С. Перспективи впровадження нових інформаційних технологій у театральній справі / Актуальні культурно-мистецькі проблеми. Організаційний аспект : Зб. наук. праць. Київ, 2001.
54. Вериківська І. М. Становлення української радянської сценографії. Київ : Наукова думка, 1981. 205 с.
55. Вериківська І. М. Художник і сцена. Основні тенденції розвитку сучасного українського театально-декораційного мистецтва. Київ: Мистецтво, 1971. 207 с.
56. Вериківська І. Художник і сцена / Київ: Наукова думка, 1971. 112 с.
57. Верховодова Я. Сценографічна творчість художника В.І. Кравця. Вісник ХДАДМ. №6. 2014. С. 54-66.
58. Верховодова Я. У майстерні художника: Володимир Кравець. Харків, 2011. 29 листопада. Архів ХДАТЛ ім.В.А. Афанасьєва. 42 с.
59. Виходцевський В. О. Технологія виготовлення театральної ляльки : навч. посіб. Київ : Простір М, 2011. 160 с.

60. Габелко, В. Т. Анатолій Волненко: нарис про життя та творчість. Київ : Мистецтво, 1983. 79 с.
61. Гончаренко Д. Ф. Кравець Володимир Йосипович // Енциклопедія Сучасної України : [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ : Ін-т енциклопед. дослідж. НАН України, 2014.
62. Горбачов Д. О. Анатоль Петрицький: нарис творчості. Київ: Знання, 1971. С. 33-35.
63. Горбачов Д. Образотворче мистецтво: течії, види, жанри в історичному контексті / Д. Горбачов, О. Найден. Київ : Наук. думка, 2011. 510 с. (Історія української культури ; т. 5 : Українська культура ХХ – початку ХХІ століть).
64. Горбенко А. Г. Харківський державний ордену Леніна академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1979. 200 с.
65. Губаренко І. Точка відліку. Дзеркало тижня. 2000. 29 вересня.
66. Гузун Т. Здобутки українського хореографічного мистецтва в 30–70 рр. ХХ століття / Т. Гузун, М. Гузун // Вісник Житомирського державного університету. 2010. Вип. 52. С. 106–109.
67. Гуменюк Є. Автобіографія (рукопис) 1957р. Архів ХДАТЛ ім.В.А. Афанасьєва, С. 1-4.
68. Гусакова Н. Еволюція дієвої сценографії у творчості представників школи Данила Лідера (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн. 2022. № 3. С. 280–285.
69. Давидова І. Герой активний і мислячий. Український театр. 1970. № 1. С. 11–14.
70. Давидова, Н. Між функціональністю та метафорою або що заважає магії української сценографії? / Н. Давидова // Мистецькі обрії. 2024. № 4. С. 45–58.

71. Данилейко Л. А. Вплив світової сценографії на становлення художника в Україні / Л. А. Данилейко // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2024. Т. 7, № 2. С. 115–129.
72. Данченко С. Як зберегти виставу: режисери за круглим столом «УТ». Український театр. 1977. № 4. С. 6–9.
73. Дем'янчук А. Л. Роль образотворчого мистецтва в оформленні балетних постановок // Молодий вчений. 2018. № 3(55). С. 19–22.
74. Денисенко О. Й. Калашников Микола Михайлович. Енциклопедія сучасної України / ред. кол.: І. М. Дзюба та ін. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. Т. 12 : Кал–Киї. 711 с.
75. Державний ордена Леніна академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка: [буклет]. Харків, 1975. 22 с.
76. Драк А. Важливо те, що зближує. Інтернаціональне та національне в українській сценографії. Український театр. 1972. № 6. С. 13–25.
77. Драк А. По законам образотворчої режисури. Театральна культура. Київ, 1970. Вип. 5. С. 69–78.
78. Драк А. Українське театральне-декораційне мистецтво / Київ: Держ. вид-во образотворч. мистецтва та муз. л-ри, 1961. – 64 с.
79. Драк А. Український театр на сторінках «Українського театру» / упоряд. Н. Владимірова. Київ: Щек, 2025. 280 с.
80. Єсипенко Р. М. Проблеми творчості українського театру 60-х – 80-х років ХХ ст. // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво. 2018. Вип. 1. С. 18–27.
81. Заболотна В. Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр 40–60-х років ХХ століття. Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 533–586.
82. Задорожня Д. Поняття «образна система вистави» у дослідженнях сучасного театру ляльок. // Сучасні дослідження в галузі

культури і мистецтва : зб. матер. ІХ Міжнар. наук.-практ. конф. (24.10.2024 р.). Київ : КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2024. С. 115-116.

83. Зайцев О. Д. Майстри Закарпатської сценографії ХХ сторіччя. Ужгород: Шарк, 2007. 192 с.

84. Іванова-Гололобова Д. О. Авторські моделі осмислення специфіки театру ляльок. Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. Вип. 56(1). С. 70–80.

85. Іванчик І. Р. Процес випуску вистави засобами сучасних сценічних технологій : кваліфікаційна робота на здобуття першого (бакалаврського) рівня вищої освіти : 026 «Сценічне мистецтво» / Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Ф-т театр. мистецтва, Каф. орг. театр. справи ім. І. Д. Безгіна. Київ, 2025.

86. Калашников М. Українські радянські художники: довідник / відпов. ред. І. І. Верба. Київ: Мистецтво, 1972. С. 184.

87. Касьянова О. В. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2023. № 1(58). С. 112–128.

88. Касьянова О. Особливості інтерпретації танцю в сучасній оперній виставі. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2011. № 2(11). С. 118–122.

89. Клековкін О. THEATRICA. Лексикон / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.

90. Клековкін О. THEATRICA. Лексикон / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.

91. Клековкін О. Данило Лідер: Людина та її простір. Український театр. 1995. № 1. С. 26–29.

92. Клековкін О. Данило Лідер: Людина та її простір. Український театр. 1995. № 4. С. 19–21.

93. Клековкін О. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: Навчальний посібник. Київ : АртЕк, 2017. 336 с.

94. Клековкін О. Ю. Мистецтво: Методологія дослідження: Методичний посібник / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. К.: Фенікс, 2017. 144 с.
95. Клековкін О. Ю. Мистецтво: Методологія дослідження: Методичний посібник / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. К.: Фенікс, 2017. 144 с.
96. Коваленко, Г. Театральний конструктивізм // Нариси з історії театального мистецтва України ХХ ст.. Київ, 2008. С. 301–324.
97. Коваленко, Г. Український театральний конструктивізм // *Ukrainian Modernism in Context, 1910–1930* : матеріали конференції / Harvard University. 13–15 april 2007.
98. Коваленко, Г. Художник театру Даниил Лідер. Москва : Искусство, 1980. 200 с.
99. Ковальчук Л. Театральний костюм – важлива складова художнього образу вистави. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2010. Вип. 3. С. 233–239.
100. Ковальчук О. В. Українська сценографія 60–80-х років ХХ століття (образно-пластичні та стилістичні пошуки митців драматичного театру) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.04 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 1995. 25 с.
101. Ковальчук О. Д. Лідер. Театр для себе // Студії мистецтвознавчі. 2007. № 3. С. 104.
102. Ковальчук О. Давид Боровський, Данило Лідер: Пошуки пластики сценічного простору у сценографії. Художня культура. Актуальні проблеми. 2009. № 6. С. 29–45.
103. Ковальчук О. Специфіка розвитку і функціонування театрального декоративного мистецтва на зламі ХІХ–ХХ ст. Пошуки передформи і сутнісних змістів. Художня культура. Актуальні проблеми. 2015. Вип. 11. С. 133–155.

104. Ковальчук О. Сучасне покоління українських сценографів. Наслідування традицій та спрямованість у майбутнє. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. праць з мистецтвознавства і культурології. Київ : ХІМДЖЕСТ, 2010. Вип. 7. С. 98–106.
105. Ковальчук О. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2019. 272 с.
106. Ковальчук О. Філософський театр Данила Лідера. Сценічна гра у категоріях вічності. Образотворче мистецтво. 2000. С. 32–35.
107. Ковальчук О. Художники українського театру 1950-х – 1980-х років: образні пошуки у часовому контексті. // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 695–786.
108. Король А. М. Жіночі образи в балетних виставах української тематики: історіографія питання / Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2018. Вип.40. С. 311-318.
109. Король А. М. Художня образність та символічність жіночих партій у балетах української тематики середини ХХ століття / Мистецтвознавчі записки. 2018. Вип.33. С. 314-320.
110. Кравець В. «Десять днів, що потрясли світ» Дж. Ріда: ескіз до інсценізації твору. Український театр. 1977. № 5. 1-а с. обкл.
111. Кравець В. Спогади про Віктора Андрійовича Афанасьєва. Віктор Андрійович Афанасьєв. Київ: ТОВ УВПК «Ексоб», 2009. С. 209-215.
112. Кравець В.І. Структура та функції колірної гармонії в композиції житлової забудови: Автореферат дис. канд. архітектури (00.01). Харків. інж.-буд. ін-т. Харків, 1972. 28 с.
113. Крипчук М. Проблеми створення масового театралізованого видовища (принципи художнього оформлення). Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2011. № 2. С. 163–168.
114. Крипчук М. Сценічний символ у контексті художньої образності вистави. Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 36(2). С. 19–24.

115. Кужелев М. «Журавлині пера», Харківський ТЮГ : макет оформм. до вистави / фот. З. Галини. Український театр. 1979. № 3. Вклейка між С. 4–5.
116. Липківська А. Світ у дзеркалі драми. Київ : Кий, 2007. 356 с.
117. Липківська Г. К. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2018. № 1. С. 103–126.
118. Лідер Д. Мій улюблений драматург — природа. (Роздуми про взаємозв'язки Малого і Великого світу). Мистецькі обрії – 98: Альманах. Академія мистецтв України; гол. ред. І. Д. Безгін. Вип. 1. Київ : ВВП «Компас», 1999. С. 126.
119. Лідер Д. Образ вистави. Український театр. 1972. № 4. С. 7–8.
120. Лідер Д. Театр для себе / упоряд. О. Островерх. Київ : Факт, 2004. 104 с.
121. Лідер Д. Форма вистави. Український театр. 1974. № 2. С. 15–16. Ліпницька І. Київ, 2021. 144 с.
122. Луцький Ю. Ступені майстерності. Український театр. 1973. № 5. С. 18-21.
123. Лялюк И. Друг детворы. Красное знамя. 1965. 31 июля.
124. Макети та ескіз оформлення вистав Т. Медвідь, рекламний щит до виставки костюмів (1960) та ескіз костюма / фот. О. Хитрова. Український театр. 1989. № 3. Вклейка між С. 16–17.
125. Малий і Великий світи Данила Лідера [Електронний ресурс] / Нац. спілка театр. діячів України. URL: <https://nstdu.com.ua/publication/maliy-i-velikiy-svitdanila-lidera/>. Дата звернення: 12. 11. 2025.
126. Малярчук К. Г. Грим і маска як структурні складники сценічного образу. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2021. Вип. 45. С. 191–198.
127. Марченко В. Друге знайомство з Мартті Ларні: «Четвертий хребець» в театрі ляльок? Цікаво. Ленінська зміна. 1963. 17 листопада.

128. Масол Л. М. Художня культура України. Київ: Вища школа, 2006. 239 с.
129. Матеріали роботи Республіканської лабораторії режисерів і художників театрів ляльок під керівництвом нар. Арт. УРСР В. А. Афанасьєва і художника О. М. Щеглова 27 лютого 1972 р. (рукопис) Архів ХДАТЛ ім. В. А. Афанасьєва, С. 1-68.
130. Матеріали роботи Республіканської лабораторії режисерів і художників театрів ляльок під керівництвом нар. Арт. УРСР В. А. Афанасьєва і художника О. М. Щеглова 22 червня 1973 р. (рукопис) Архів ХДАТЛ ім. В. А. Афанасьєва, С. 1-71.
131. Мірошниченко М. Найсучасніший сюжет – дотик пальцем. Кіно–Театр. 1997. № 4. С. 14.
132. Моцар Т. На виставах лялькового... Український театр. 1977. № 4.
133. Набоков Р. Г. Сценографія як просторове рішення театру масових видовищ / Культура України. 2012. Вип. 38. С. 4-13.
134. Наконечна О. Детермінанти створення і втілення сценічного образу в театральному мистецтві. Одеса: Астропринт, 2006. 248 с.
135. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
136. Немкович О. Волненко Анатолій Никонович // Українська музична енциклопедія / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2006. Т. 1 : [А – Д]. С. 408–409.
137. Никоненко Р. М. Вплив розвитку сценографії на художньо-образне трактування в пластичній режисурі. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 127–132. – не правильна номерация в тексті? Огнева?
138. Ніколаєв В. «Дванадцять стільців» і театр ляльок. Соціалістична Харківщина. 1960. 20 січня.

139. Новый балет для детей. Красное знамя. 1977. 20 октября.
140. О. Красильникова. // Советские художники театра и кино. 1984. №6. С. 188.
141. Огнева Т. К. Художньо-образні особливості української сценографії ХХ століття. Українські культурологічні студії. 2021. № 2. С. 67–83.
142. Олександр Хвостов-Хвостенко: Сценограф, живописець, графік / авт. вступ. ст. та упоряд. Д. Горбачов. Київ : Мистецтво, 1987. 128 с.
143. Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. 2006. 640 с.
144. Палій О. Художник Юрій Стефанчук – відомий і невідомий. Просценіум. Львів, 2008. № 01–02. С. 24–36.
145. Паньок Т. В. Історія вищої художньо-педагогічної освіти в Україні у роки Другої світової війни / Педагогіка та психологія. 2015. Вип. 47. С. 278-289.
146. Паньок Т. В. Розвиток вищої художньо-педагогічної освіти в Україні у ХХ столітті : монографія / Харків: Оперативна поліграфія, 2016. 660 с.
147. Пацунов В. Сценографія як потужний інструмент створення сценічних метафор. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2018. Вип. 36. С. 374–382.
148. Петрашик В. Українська сценографія початку ХХІ століття: тяглість чи поступ? Образотворче мистецтво. 2000. №1. С. 60-61.
149. Петрова О. М. Третє око. Мистецькі студії. Монографічна збірка статей / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2015. 480 с.
150. Північна казка, або пригоди Нільса: До прем'єри нового балету Ігоря Ковача в Харківському театрі опери та балету ім. М. Лисенка. Веч. Харків. 1977. 15 жовт.
151. Пітоєва К. Сценограф Тетяна Медвідь. Український театр. 1976. № 5. С. 19–20.

152. Погребняк Г. П. Кіно, телебачення та радіо в сценічному мистецтві : підручник. Київ : НАКККіМ, 2017. 392 с.
153. Полякова Ю.Ю. История Харьковского областного театра (1949–1960) / Культурна спадщина Слобожанщини. Харків, 2018. Вип. 39. С. 64–75.
154. Попова О. В. Сценічний дизайн як інструмент режисерського рішення. Мистецтвознавчі записки. 2022. № 41. С. 8–14.
155. Попова О. В. Формування сценічного дизайну як просторового середовища вистави: семіологічна концепція. // Мистецтво і дизайн у ХХ столітті: конвергенція форм і сенсів : тези доп. Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 8 груд. 2022. Київ, 2022. С. 42–48.
156. Премії переможцям (про підсумки фестивалю, м. Київ, 1977 р.). Український театр. 1978. № 1. С. 3.
157. Проскуряков В. Висвітлення явища сценографії як головної складової архітектури в навчальному та пошуковому проектуванні кафедри дизайну архітектурного середовища Національного університету «Львівська політехніка». Вісн. Нац. ун-ту «Львівська політехніка». Львів: Нац. ун-т «Львівська політехніка», 2009. С. 170–175.
158. Проскуряков В. І. Сценографія як складова монументально-декоративного мистецтва інтер'єру театру / В. І. Проскуряков, Д. Р. Ярема. Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура. 2012. № 728. С. 104–108.
159. Ракитина Е. Эти независимые художники. Театр. 1974. No 4. С.76
160. Рапай К. Вік Лідера. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2023. 256 с.
161. Ратімов М. Технологія вистави. Київ : Мистецтво, 1969. 83с.
162. Резнік О. Л. Досвід театралізації дійства: зміна функціонального поля сценографії України в кінці ХХ століття. Вісник ХДАДМ. 2014. № 2. С. 94–97.
163. Резнік О. Л. Основні принципи взаємозв'язків сценографії та режисури 1950–1960-х рр.: еволюція сценографічних рішень на сцені

українських театрів. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2012. № 13. С. 150–152.

164. Республіканська виставка творів художників театру і кіно : Каталог / худож. Анатолій Пономаренко. Київ : Мистецтво, 1963. 60 с.

165. Робін Гуд, «Річард III», «Місто на світанку», Харківський театр юного глядача, 1969 р.: ескізи декорацій М. Кужелева до вистав. Український театр. 1970. № 6. Вклейка між С. 8–9. (З фондів Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва УРСР).

166. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: ФЕНІКС, 2007. 608 с. : іл.

167. Рубинский О. Ю. Традиції «харківського феномена». Культура і життя. 2005. 13 лип. С. 6.

168. Рубинський О. Харківський театр ляльок: історія, аналіз традицій та школи (досвід історичної філософії). – Харків: Тім Пабліш Груп, 214. 512 с.

169. Рубінський О. Роздуми-спогади про В. Афанасьєва. Укр. театр. 1999. № 3. С. 19–22.

170. Рубінський О. Ю. Реалістичний метод у театрі ляльок: аналіз історії та традицій Харк. акад. театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва. Postoffis: Вісник Харьк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2008. Вип. 813. С. 67–88.

171. Рудая Д. В. Образна система вистав сучасного театру ляльок України: візуальний компонент : кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії : спец. 026 – Сценічне мистецтво / Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, М-во культури та стратег. комунікацій України. Київ, 2025. 336с.

172. Руденко-Краєвська Н. Навчальні методи українських сценографічних шкіл ХХ ст. у контексті європейської театральної практики [Електронний ресурс] // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2024. Вип. 52. С. 80–87. URL:

<http://www.visnyk.lnam.edu.ua/visnyk/2024/52/nataliya-rudenko-krayevska-80-87>. Дата звернення: 09 09 2025.

173. Руденко-Краєвська Н. Сценографічні персонажі Тетяни Медвідь. Культура України. 2021. Вип. 71. С. 111–118.

174. Руденко-Краєвська Н. Сценографічні школи України ХХ сторіччя у формуванні творчого обличчя Тетяни Медвідь // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство. 2020. Вип. 36. С. 47–53.

175. Руденко-Краєвська Н. Тетяна Медвідь – майстриня української сценографії другої половини ХХ століття // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство (Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies). 2023. Вип. 24. С. 35–45.

176. Руденко-Краєвська, Н. Нова сценографічна система у творчості та педагогічній діяльності художників театру «Березіль» першої половини ХХ ст. / Н. Руденко-Краєвська // ВІСНИК Львівської національної академії мистецтв. 2023. Вип. 50. С. 48-53

177. Рутковська К. Біля макету. Український театр. 1974. № 6. С. 12.

178. Сельвинская Т. Даниил Лидер. Театр. 1974. № 7. С. 10.

179. Сердюк Л. Доброї роботи! Український театр. 1972. № 5. С. 9–12.

180. Серпанюк О. Спомини про старі часи. [Блог Олександри Серпанюк]. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.act-school>. Дата звернення: 20.11.2025.

181. Ситник О. Людина і лялька в просторі театру. Гуманітарний часопис. 2006. Вип. 3. С. 68–74.

182. Ситник О. Проблема «оляльковування» в театрі ляльок ХХ–ХХІ ст. Культура України. Харків : ХДАК, 2010. Вип. 31. С. 133–142.

183. Скляренко Г. Друга половина ХХ століття як значущий період в історії українського мистецтва. Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць. Вип. 3. Київ : СПД Кравчук В. К., 2003. С. 51–55.

184. Словник театрознавчих термінів і понять / уклад. І. Савченко, І. Ліпницька. Київ, 2021. 144 с.
185. Словник театрознавчих термінів і понять / укладачі Савченко І.,
186. Соколюк Л. Вища мистецька школа Харкова: від модернізму до трансформації (1921–1962) / Харків: Видавець Олександр Савчук, 2023. 150 с.
187. Соколюк Л. Д. Конструктивизм в зеркале української художественної критики 1920–1930-х годов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2011. № 1. С. 124–127.
188. Соколюк Л. Д. Формоутворення та естетичне сприйняття в українському народному мистецтві // Вісник ХДАДМ. Харків : ХДАДМ, 2002. № 2. С. 34–38.
189. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа /. Харків : Савчук О. О., 2014. 385 с.
190. Соколюк Л. Новий погляд на українське мистецтво першої третини ХХ століття // Мистецтвознавство України. Київ : Кий, 2001. С. 56–63.
191. Станішевський Ю. О. Балетний театр Радянської України 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку, Київ : Муз. Україна, 1986. 237 с.
192. Станішевський Ю. О. Інтернаціональний пафос українського радянського музичного театру. Київ: Муз. Україна, 1988. 247с.
193. Станішевський Ю. О. Оперний театр радянської України. Київ: Муз. Україна, 1988. 247с.
194. Станішевський Ю. О. Режисура в сучасному українському музичному театрі. Київ: Муз. Україна, 1982. 278с.
195. Станішевський Ю. О. Режисура в українському радянському оперному театру. Київ: Муз. Україна, 1988. 277с.
196. Субота В. Музей ляльок. Культура і життя. 2002. 24 квіт.
197. Танюк Л. Слово. Театр. Життя: Вибране: В 3 т. Т. II. Київ: Альтерпрес, 2003. 870 с.

198. Танюк Л. Твори: У 60 т. Київ, 2005. Т. 6. С. 399.
199. Танюк Л. Щоденники 1964. // Твори : В 60-ти тт. Київ, 2006. Т. 9. 657 с.
200. Татаренко М. Г. Режисерський акцент як художньо-творчий компонент у загальносценічному задумі театральної вистави. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. № 3. С. 286–290.
201. Томазова Н. Лідер Данило Данилович // Енциклопедія історії України : Т. 6. Київ : Наук. думка, 2009. 790 с.
202. Триколенко С. Т. Метафоричне вирішення архітектурного середовища на театральній сцені. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2012. № 10. С. 136–140.
203. Триколенко С. Т. Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2016. 239 с.
204. Триколенко С. Т. Філософське осмислення драматургічної проблематики як підґрунтя сценографічного рішення. Молодий вчений. 2014. № 9. С. 157–165.
205. Триколенко, С. Формування сценічного середовища за допомогою мультимедійних засобів як один з прийомів поєднання новітнього медійного та традиційного образотворчого мистецтва. // Міське середовище – ХХІ ст. Київ: НАУ, 2016. С. 119–120.
206. Український театр ХХ століття: Антологія вистав / за заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучас. мист-ва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 944 с.
207. Українські радянські художники: довідник / Спілка художників України. Київ: Мистецтво, 1972. 560 с.
208. Фіалко В. «Нова хвиля» сценографів українського театру 80-х років ХХ століття. Мистецтвознавчі записки. 2014. № 26. С. 277–287.

209. Фіалко В. Ігрова лексика вистав режисерів-дебютантів українського театру кінця 70-х – 80-х років ХХ століття. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 2014. № 25. С. 162–175.

210. Фіалко В. О. Театр України II половини ХХ століття: образна лексика. Київ : Видавничий дім «Антиквар», 2016. 430 с.

211. Фіалко В. Образна мова сценічного мистецтва в осмисленні теоретиків і практиків театру. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 2018. Вип. 22. С. 42–47.

212. Фіалко В. Сценічний час як дієвий чинник формування образних систем вистав українського театру 70–80-х років ХХ століття. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 17. С. 29–34.

213. Фіалко В. Український драматичний театр кінця 50-х – початку 70-х років ХХ століття: соціально-політичні та мистецькі контексти. Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2012. С. 40–58.

214. Фіалко В. Український театр 1970-х – 1980-х років: режисерсько-сценографічні пошуки. // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 607–694.

215. Філософський словник соціальних термінів. Під заг. ред. В. П. Андрущенка. Київ-Харків, 2002. 672 с.

216. Френкель М. Пластика сценического пространства. Київ : Мистецтво, 1987. 184 с.

217. Френкель М. Современная сценография. Київ : Мистецтво, 1980. 132 с.

218. Харківський державний театр ляльок ім. Н. К. Крупської: [буклет]. Харків, 1976. 48 с.

219. Хворостенко В. Є. Творчі пошуки Харківського театру для дітей та юнацтва в період незалежної України : бакалавр. робота зі спеціальності 6.020200 «Театральне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, Каф. театрознавства. Харків, 2014. 123 с.

220. Хоменко Н. Д. Лідер. Українська академія мистецтва: Дослідницькі та наукові праці. Київ: НАОМА, 1997. Вип. 4. С. 179–180.

221. Хоралець Л. І. Художня атмосфера спектаклю. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2016. Вип. XXXVI. С. 225–234.

222. Храмова-Баранова О. Л. Становлення і розвиток монотипії як засобу графічної виразності у мистецтві / Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. праць. Харків: ХДАДМ, 2016. Вип. 6. С. 37–41.

223. Художник театру Семен Йоффе : Каталог виставки / авт. вступ. ст. А. Житніцький. Харків: Кн. ф-ка ім. М. Фрунзе, 1973. 18 с.

224. Художники театру, кіно і телебачення : Каталог республіканської виставки / упоряд. Л. К. Розанова ; фоторепрод. В. Ф. Федька ; обкл. О. В. Масика. Київ, 1983. 32 с.

225. Художники Харкова: Довідник / ред. кол.: М. М. Безхутрий (автор текстів та упорядник) та ін. Харків: Прапор, 1967. 175 с.

226. 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.

227. Чепалов О. Пошук іде... Далі буде (інтерв'ю з голов. реж. театру О. Беляцьким про театр. експеримент щодо реорганізації театральної справи). Український театр. 1987. № 4. С. 4–6.

228. Чечельницька К. С. Володимир Йосипович Кравець: гармонія життя та творчості заслуженого архітектора України. До 90-річчя від дня народження. Спадщина університету: історія. освіта. наука. культура.

особистість: X Всеукр. наук.-практ. конф., Харківський національний університет міського господарства ім. О. М. Бекетова. 2025. С. 133–138.

229. Чечик В. В. «Доба первісного конструктивізму» в мистецтві України (1921–1925): досвід сценографії / В. В. Чечик // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2017. № 1. С. 117–125

230. Чечик В. В. Сценографія Вадима Меллера в контексті театральних експериментів художників Бавгаузу 1920-х років / В. В. Чечик // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2016. № 2. С. 71–80.

231. Чечик В. Невідомий Наум Соболев / В. Чечик // Образотворче мистецтво. 2011. № 3–4. С. 8–10.

232. Чечик В. Ранній харківський період творчості Є. Агафонова: діалог з театром // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2020. № 3. С. 82–93.

233. Чечик В. Театрально-декораційне мистецтво Харкова: Авангардні пошуки 1910–1920 років : автореф. дис. канд. наук. Харків, 2006. 20 с.

234. Чечик В. Харківська школа сценографії О. Хвостенка-Хвостова: досвід професіоналізації. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2021. № 2. С. 85–95.

235. Чечик В. Харківська школа театрально-декораційного мистецтва (перша третина ХХ ст.) / В. Чечик // Діалог культур: Україна у світовому контексті: Мистецтво і освіта. 2001. № 6. С. 75–83.

236. Шиндер М. А. Мистецтво створення художньо-просторового рішення у виставах українського режисера Л. Курбаса : диплом. робота на здобуття другого рівня вищої освіти «магістр» : 023 – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, Ін-т практич. культурології та арт-менеджменту. Київ, 2020. 115 с.

237. Шкандрій М. Б. Геній Вадима Меллера: танець та декоративне мистецтво в українському авангарді. Курбасівські читання. 2012. С. 122-137.

238. Шпаковська В. Основні тенденції розвитку жанрів українського музично-драматичного театру кінця ХХ – початку ХХІ століття. // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 827–867.

239. Шутько С. Роль театрального костюма у створенні художнього образу оперної вистави. Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2022. № 3–4. С. 212–224.

240. Щербакова Н. Не в полный голос. «Чти отца своего...» в Харьковском театре им. А. Пушкина. Красное знамя. 1964. 2 дек.

241. Щукіна, Ю. «ДАМИ І ГУСАРИ» НА СЦЕНІ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ (1968) ЯК ВИЯВ ТЕНДЕНЦІЇ "ДРАМАТИЗАЦІЇ" РЕПЕРТУАРУ / Ю. Щукіна // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство (Bulletin of the Lviv University. Series Art Studies). Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2023. Вип. 24. С. 109–118.

242. Щукіна, Ю. Дві постановки «Наталки Полтавки» на сцені Державної Української Музичної комедії в контексті дискусії про музичну виставу порубіжжя 1930-х рр. / Ю. Щукіна // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2024. Вип. 25. С. 128–139.

243. Щукіна, Ю. Творча діяльність театрів оперети і музичної комедії України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: жанровий аспект : монографія / Ю. Щукіна ; Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : Колегіум, 2021. 444 с. : іл., табл.

244. Щукіна, Ю. Художні особливості вистави «Отелло» Олексія Глаголіна та її місце у шекспіріані українського драматичного театру / Ю. Щукіна // Ренесансні студії. 2022. Вип. 35–36. С. 82–102. Одеса : Гельветика.

245. Юдова-Романова К. Генератори сценічних ефектів як постановочний засіб художньо-образної виразності на сцені. Вісник

Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2019. № 2(2). С. 179–193.

246. Юдова-Романова К. Експериментальний сценічний простір: проблеми класифікації. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2021. № 4. С. 39–54.

247. Юдова-Романова К. Засоби пластичного оформлення сценічного простору (з історії українського театру). Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2018. № 2(2). С. 72–92.

248. Юдова-Романова К. Сценічний простір: проблеми термінології у мистецтвознавчих дослідженнях. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2019. Вип. 33. С. 117–123.

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

250. Яковлєв М. Формування професійного мислення художників міфічного дизайну // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ : Укр. акад. мистецтв, 1998. С. 40–41.

251. Ярема Д. Висвітлення генези сценографії як головного елементу театрального мистецтва. Збірник національного університету «Львівська політехніка». Львів : Нац. ун-т «Львівська політехніка», 2009. С. 50–51.

252. Яців Р. Українське мистецтво ХХ ст.: Ідеї, явища, персоналії. Львів: 2006. 351 с.

**ДОДАТОК А. Сценографічний глосарій** (словник термінів, що описують розробку, процес оформлення та побудови сценічного простору)

<b>МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ТЕРМІНИ</b>	
Авангард	Напрямок у мистецтві початку ХХ століття (футуризм, кубізм, конструктивізм), що характеризується радикальним новаторством, експериментом, руйнуванням традиційних форм та умовності.
Атмосфера (театральна)	Емоційно-психологічний настрій вистави, що створюється сукупністю елементів (освітлення, звук, декорації, акторська гра) і викликає певне почуття у глядача.
Декоративність	Принцип оформлення, що передбачає підкреслену естетичну привабливість, яскравість, орнаментальність та умовність форм, часто на шкоду ілюзорній правдоподібності.
Ескіз	Попередній, допоміжний малюнок або нарис, що фіксує задум художника (сценографа) щодо декорацій, костюмів або мізансцен, виконаний швидко та в довільній техніці.
Колорит	Загальне колірне рішення вистави або сценографії, гармонійне поєднання кольорів і відтінків, що створює певний естетичний та емоційний ефект.
Куб (як об'єкт)	Базовий геометричний елемент, що використовується в сценографії (особливо конструктивістській) як самостійний, не-ілюзорний, функціональний об'єкт (конструкція, піднесення, подіум).
Метафора	Художній прийом, заснований на перенесенні властивостей одного предмета чи явища на інший. У сценографії — створення сценічного

	образу, який символічно виражає ідею п'єси.
Стилізація	Свідоме наслідування або перетворення форм, манер та ознак певного стилю (історичного, національного, художнього) або епохи.
Сфера (як об'єкт)	Базовий геометричний елемент, що використовується в сценографії, символізуючи часто ідеальність, завершеність, Всесвіт або динаміку.
<b>ЗАГАЛЬНІ ТЕАТРАЛЬНІ ВИЗНАЧЕННЯ</b>	
Авансцена	передня частина сцени
Ар'єрсцена	Задня частина сцени. На ній підготовляються деталі вистави, що йде. Виконує також функції основної сцени як її продовження,
Мізансцена	розташування акторів на сцені у певній взаємодії один з одним в той чи інший момент вистави. При побудові мізансцен враховуються деталі оформлення і бутафорії, які входять до їхньої композиції
Метафорична сценографія	Тип сценографії, де сценічний простір створюється за допомогою умовних, символічних, багатозначних образів, що не ілюструють реальність, а метафорично розкривають ідею драми.
Сценографія	Мистецтво створення просторово-візуального образу вистави; художнє оформлення сценічного простору, включно з декораціями, костюмами, освітленням та реквізитом.
Сценічний простір	Обмежена територія, де відбувається дія вистави. Це організоване середовище, яке взаємодіє з актором і впливає на сприйняття глядача.
Функціонально-реалістична сценографія	Тип сценографії, що прагне ілюзорно відтворити реальне середовище дії (житло, природа) та забезпечити функціональну зручність для

	акторської гри.
<b>СЦЕНОГРАФІЧНА ТЕРМІНОЛОГІЯ</b>	
Арлекін	верхня лицьова частина порталльної арки* що перекриває її збоку залу для глядачів.
Дзеркало сцени	Пройма в порталі* (портальна арка)
Куліси	плоскі частини декорацій (м'які чи натягнуті на рами), розташовані з боків сцени паралельно до рампи одна за одною чи під кутом. Призначені для того, щоб перекрити від глядачів закулісний простір. Інколи мають ажурний контур, що зображає архітектуру, обриси дерев, листя тощо.
Образна система вистави	Сукупність усіх художніх образів (персонажів, декорацій, світла, звуку, костюмів), які взаємодіють і підпорядковані спільному ідейно-художньому задуму режисера та сценографа.
Симультанна сцена	Тип сценічного оформлення, при якому на сцені одночасно розташовані декорації, що зображують різні місця дії, що дозволяє швидко переносити увагу глядача (характерно для середньовічного театру та сучасних експериментів).
Планшет сцени	підлога сцени. Складається з окремих горизонтально розташованих іцитів, що знімаються. На сценах оперних театрів планшет похилий (нахил 2,5—3 см на 1 м). На похилому планшеті краще видно фігури танцюристів
Портал	стіна, яка відокремлює сцену від залу для глядачів
Художньо-постановчі креслення.	Технічна документація (плани, розрізи, фасади), розроблена сценографом, яка містить точні розміри, матеріали та інструкції для

	виготовлення, монтажу та встановлення декорацій.
<b>ТЕАТРАЛЬНА МАШИНЕРІЯ І ОСНАЩЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ</b>	
Калкаш або сценічний підйом	механізм, призначений для піднімання та опускання декорацій. Складається з чотирьох чи п'яти блоків, встановлених на колосниках паралельно до дзеркала сцени; Через блоки пропущені троси, одіш кінець яких опускається до штанкета, до якою підвішена декорація. Троси міцно кріпляться до штайка. Інші кінці тросів пропускаються через крайній блок-ролик (так званий сімейний ролик), встановлений на краю колосників. Троси, пропущені через «сімейний» ролик, прикріплюють до калкаша, який і є основним підйомним обладнанням. Калкаш – це металева штанга, поставлена вертикально біля стіни сцени. На неї покладено контрваги, що урівноважують вагу підвішених до штанкета декорацій. Калкаш з контрвагами рухається за допомогою «нескінченної» вірвовки, прив'язаної до його кінця. Коли калкаш рухається догори, до колосників, штанкет з декораціями йде до планшета; коли він опускається – штанкет з декораціями піднімається.
Колосники	гратчастий поміст, розташований над сценою. На колосниках встановлені блоки для підняття та спуску декорацій
Обертове коло	частина планшета, що обертається, завдяки чому можна здійснювати швидко зміну декорацій. Поворотний круг має різні системи: а) накладний круг (тимчасова споруда) складається з окремих секторів, з'єднаних між собою і встановлених на планшеті; б) врізний круг – стаціонарний.

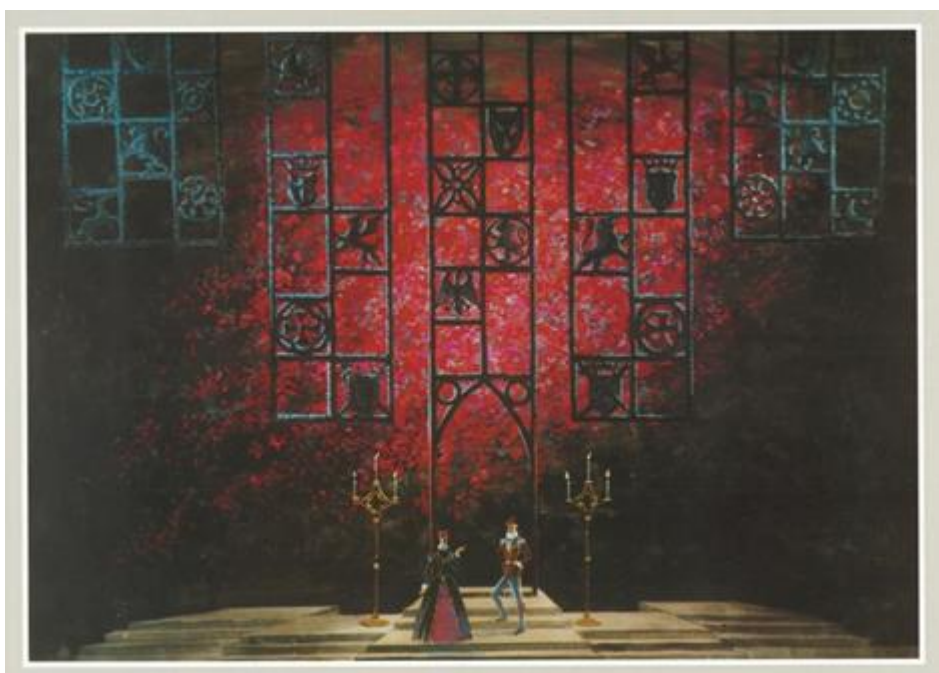
	Врізається в планшет. Схема його руху: *іпо краях круга з внутрішнього боку прикріплено ролики, які рухаються по круглій естакаді, встановленій у трюмі; в) барабанний круг 4 - також врізається в планшет. Обертається ф зом з трюмом. У розрізі має форму барабані.
Павільйон	декорація, що зображає інтер'єр. Складається з певної кількості рам, обтягнутих тканиною (стій павільйону)
Падуги	частина декорацій, підвішених на штанкеті* вгорі сцени паралельно до рампи. Складається з полотнища тканини і призначається для того, щоб перекрити верхні прольоти сцени: колосники, перехідні містки тощо. Підвішуються, як правило, перед софітами, маскуючи їх.
Сценічний люк	обладнання, призначене для піднімання за ходом дії з трюму окремих виконавців вистави; а також деталей оформлення та їхнього опускання («провалу») в трюм. Складається з пройми в планшеті сцени з висувним щитом,
Фурки	рухома площадка з установленими на ній частинами оформлення, яке готується за кулісами' чи на ар'єрсцені. Призначення фурок - швидка зміна декорацій. На фурці встановлені поворотні (обтягнуті гумою) ролики. Фуру з декораціями викочують на сцену, а після закінчення дії знову відкочують на попереднє місце, а натомість викочують нову фурку
Штанкети	дерев'яний брусок чи металева штанга (залізна труба), яка висить паралельно до рампи. До нього підвішують декорації, які піднімають нагору чи опускають вниз засобом підйомів – штанкетних підйомів.

**ДОДАТОК В. Світлина з вистав, ескізи і афіші постановок**



Сценограф Б. Чернишов

Ескіз оформлення до вистави «Іркутська історія»  
Харківського російського драматичного театру, 1960р.  
З архіву театру ХАДТ ім. Г.Ф. Квітки-Основ'яненка



Сценограф Л. Братченко

Ескіз оформлення до вистави «Марія Тюдор»  
Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка, 1962р.  
З буклету про Л. Братченка



Сценограф Л. Братченко  
 Ескіз оформлення до вистави «Марія Тюдор»  
 Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка, 1962р.  
 З буклету про Л. Братченка



Сценограф Л. Братченко  
 Ескізи костюму до балету «Спартак»  
 Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка, 1966р.  
 З буклету про Л. Братченка



Сценограф Л. Братченко  
 Ескізи костюму до балету «Ромео і Джульєтта»  
 Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка, 1967р.  
 З буклету про Л. Братченка



Сценограф Л. Братченко  
 Ескіз костюмів до балету «Легенда про кохання»  
 Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка, 1968р.  
 З буклету про Л. Братченка



Сценограф Л. Братченко  
 Ескіз костюмів мудреців до балету «Легенда про кохання»  
 Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка, 1968р.  
 З буклету про Л. Братченка



Сценограф Л. Братченко  
 Ескіз костюмів мудреців до опери «Трубадур»  
 Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка, 1971р.  
 З буклету про Л. Братченка



Сценограф В. Кравець.

Ескіз оформлення до вистави по п'єсі А. Макайонка  
«Пігулка під язик» Харківського українського драматичного театру ім. Т. Г.  
Шевченка, 1973р.

З сайту харківського осередку Національної спілки художників України



Сценограф В. Кравець. ХАТЛ ім. В. Афанасьєва



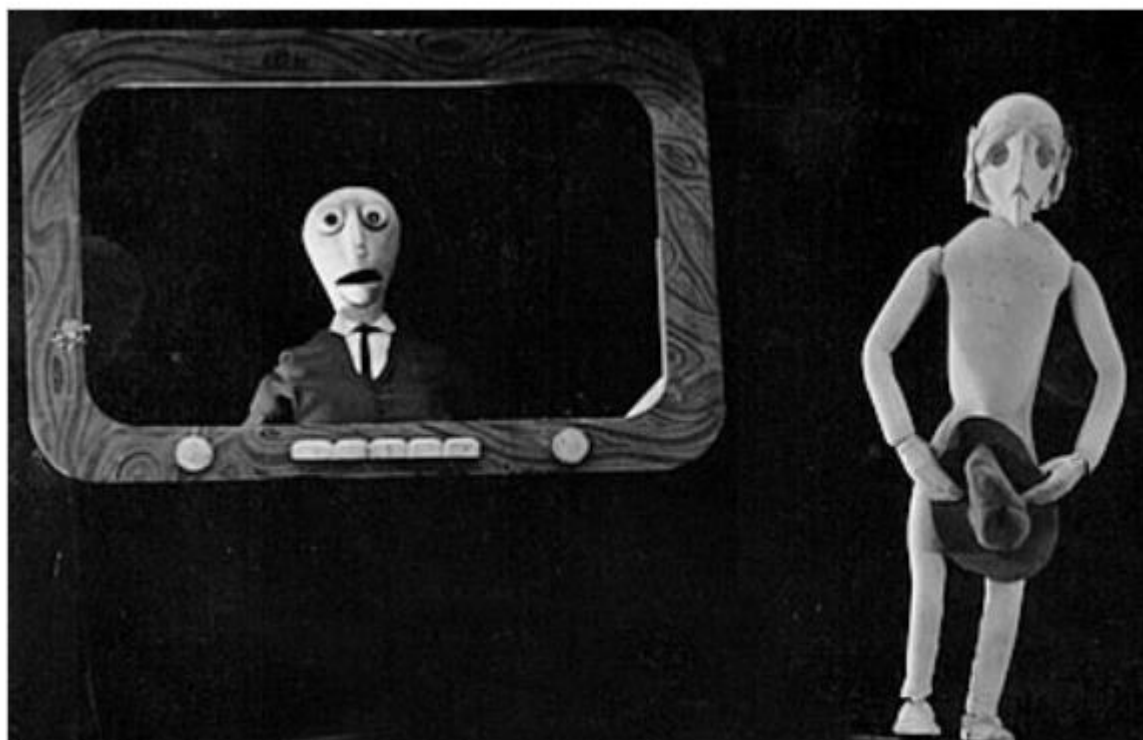
Сценограф В. Кравець. «Божественна комедія» ХАТЛ ім. В. Афанасьєва



Сценограф В. Кравець. «Божественна комедія» ХАТЛ ім. В. Афанасьєва



Сценограф В. Кравець. «Четвертий хребець» ХАТЛ ім. В. Афанасьєва



Сценограф В. Кравець. «Четвертий хребець» ХАТЛ ім. В. Афанасьєва

## Додаток С. Апробації



ХІІ Міжнародна наукова конференція Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури «ХІІ читаннях пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998)» (грудень 2024 року);



Міжнародна науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» ХДАК 17 квітня 2025 р.;

Міністерство культури та інформаційної політики України  
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського



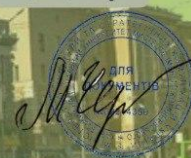
# СЕРТИФІКАТ №549

## Хворостенко Вікторія

ХНУМ імені І. П. Котляревського

XXI Міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів  
МИСТЕЦТВО ТА ШЛЯХИ ЙОГО ОСМИСЛЕННЯ В ДОСЛІДЖЕННЯХ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ  
22–23 квітня 2025 року

Проректор з наукової роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського  
кандидат мистецтвознавства професор Маріанна Чернявська



XXIII Міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» 22 квітня 2025 р.;



Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (ХДАК) 20–21 листопада 2025 р.

# СЕРТИФІКАТ №237

спікера Міжнародної науково-творчої конференції  
наукового проєкту  
**"СУЧАСНЕ СЛОВО ПРО МИСТЕЦТВО: НАУКА І КРИТИКА"**  
11-12 лютого 2025 року

**Вікторія (Ніка) Хворостенко**

**Підвищення кваліфікації в обсязі 15 годин (0,5 кредиту ЄКТС)**

Проректор з наукової роботи  
ХНУМ імені І.П. Котляревського



Маріанна Чернявська