

N. Karpovskiy, O. Kryvynska, I. Kulyk, H. Loiko, S. Myronov, P. Moskalenko, M. Nevidomskiy, N. Orlov, Y. Pavlovych, M. Symashkevych, M. Slipchenko, Y. Strukhmanchuk, I. Tverdokhlib, I. Tsybulnik, J. Shpinel, and works of a number of little-known Ukrainian artists from the collection of the Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine. The figurative and stylistic orientation of the works and the peculiarities of the use of drawing materials and techniques have been analyzed. It has been determined that not only theater artists, but also graphic artists and painters, as well as actors, film and stage directors and writers applied for the creation of actors' sketches in roles.

Key words: Ukrainian drawing, Ukrainian theater, sketch, portrait, actors in roles.

UDC 741.041.5(477) «193»

ACTORS IN ROLES. SKETCHES OF UKRAINIAN ARTISTS OF THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

Maystrenko-Vakulenko Yuliya – Candidate of Art History, Associate Professor, Head of Department of Scenography and Screen Arts, National Academy of Fine Art and Architecture, Kyiv

The purpose of the article is to study the range of Ukrainian artists of the first third of the XX th century, whose legacy include drawings of theater actors in roles; to determine the figurative and stylistic orientation of these works; to find out the place of theatrical portrait drawing in the general development stream of Ukrainian drawing as an independent art form.

Research methodology. The article is based on the principles of historicism, system and comparative, as well as artistic, imaginary and stylistic analysis of works. The study is based on works by Ukrainian artists from the collection of Museum of Theater, Music and Cinema Art of Ukraine.

Results. In addition to the indisputable historical and cultural value (preservation of characters of actors in specific stage costumes and characters), the vast majority of the actors' sketches in roles have artistic value as patterns of Ukrainian drawing. In the process of figurative and stylistic development of the Ukrainian pictorial portrait, its genre subspecies such as miniature, ethnographic portrait, caricature and charge appeared. Thus the actors' sketches in role can also be considered as a special kind of portrait that developed in a theatrical environment and is inextricably linked with the formation and development of scenography, in particular with the schizzo of a theatrical costume and make-up.

Novelty. It has been determined that within the development, which occurred during the coexistence of different style trends, the actors' sketches in roles also reflect all complexity of the epoch polystylism, because, despite the general idea of reproducing the portrait resemblance of the actor, artists differently interpreted these characters. Along with outlines of realistic-narrative and ethnographic-fixative nature, a number of works were created, in which the features of impressionism and expressionism can be traced. The works of cubo-futuristic movement are especially interesting in the context of the general development stream of Ukrainian drawing. Not only theater artists, but also graphic artists and painters, as well as actors, film and stage directors and writers applied for the creation of actors' sketches in roles.

The practical significance. The study of actors' sketches in roles will enrich knowledge about the works of famous theater artists, and the research of works of little-known artists will contribute to the introduction of new names of artists who collaborated with various theater groups into scientific circulation, and to the deepening knowledge about Ukrainian theater in the first third of the 20th century.

Key words: Ukrainian drawing, Ukrainian theater, sketch, portrait, actors in roles.

Надійшла до редакції 3.10.2020 р.

УДК 792.071.1:37.01](477) «19»

СЦЕНОГРАФІЧНІ ШКОЛИ УКРАЇНИ ХХ СТОРІЧЧЯ У ФОРМУВАННІ ТВОРЧОГО ОБЛИЧЧЯ ТЕТЯНИ МЕДВІДЬ

Руденко-Краєвська Наталія – старший викладач кафедри монументального живопису, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
<http://orcid.org/0000-0001-6554-5325>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.409>
mytsa.lv@gmail.com

Уперше висвітлюється специфіка формування творчої особистості українського сучасного сценографа Тетяни Медвідь у контексті впливу на її особистість трьох шкіл української сценографії. Становлення Т. Медвідь, як сценографа, відбувалося в другій половині ХХ сторіччя, а її театральні проекти були створені в системі образотворчої режисури. Дослідження впливу сценографічних шкіл України на формування творчої особистості митця важливе як для висвітлення феномену творчості Т. Медвідь, так і для усвідомлення традицій національної школи сценографії.

Ключові слова: сценографія, сценографічна школа, Тетяна Медвідь, Борис Косарев, Вадим Меллер, Лесь Курбас, Данило Лідер, метод перетворення, дієва сценографія.

Постановка проблеми. Уперше здійснюється спроба дослідження формування творчої особистості українського сценографа Тетяни Медвідь. На сьогодні немає жодної наукової роботи, в якій би послідовно були проаналізовані етапи її творчої біографії. Протягом останніх десятиріч висвітлення її творчості відбувалось не системно, в основному в регіональній періодиці Харкова і носило більше публіцистичний, ніж науковий характер. Враховуючи те, що формування її як сценографа відбувалось під впливом ідей трьох найбільших українських шкіл, а її творчість розвивалась в актуальній системі дієвої сценографії, біографія Т. Медвідь потребує системного аналізу та наукового дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На початку ХХІ ст. в Україні не провадиться систематичних наукових досліджень мистецтва сценографії – особливого виду образотворчого мистецтва. Проблема освіти професійних сценографів, зокрема і Т. Медвідь, розглянута фрагментарно і в контексті інших проблем. Доробок мистецтвознавців у царині сценографії є не достатнім, тому за основу взято напрацювання театрознавців – М. Чернової, М. Лабинського, Л. Танюка, монографії Д. Лідера, архівні матеріали Л. Курбаса, В. Меллера та Р. Черкашина, статті у періодичних виданнях О. Чепалова, О. Ковальчук й В. Хомайка.

Мета дослідження – з'ясувати вплив вітчизняних сценографічних шкіл на формування Т. Медвідь.

Виклад основного матеріалу дослідження. Тетяна Дмитрівна Медвідь народилася 14 жовтня 1938 р. у Харкові в родині української інтелігенції. Мати, родом зі слобідської України, працювала художником-оформлювачем, дід за походженням австрієць – репресований у 1937 р., тато – Дмитро Медвідь, був мобілізований до лав радянської армії та загинув під час оборони Харкова. Дитинство Тетяни проходило у центрі радянського Харкова, на Бурсацькому узвозі, неподалік театру «Березиль», який через 25 років стане її другим домом.

У 1954 р. Т. Медвідь успішно складає іспити до Харківського художнього училища і стає студенткою театрального-декораційного факультету. Її першим вчителем із мистецтва сценографії був П. Шигимага, учень сценографа-імпресіоніста М. Бурачека. По закінченні училища у 1960 р. вона вступає на театральне відділення Харківського художнього інституту до майстерні Б. Косарева.

Один із засновників групи харківських кубофутуристів «Союз семи», театральний художник Б. Косарев почав викладати в Харківському художньому інституті у 1931 р. Задіяний у театральному процесі на початку свого творчого шляху, Б. Косарев наполегливо повертався до сценографічної практики, а свої найкращі роботи створив у співдружності з учнем Леся Курбаса режисером В. Васильком. Разом із О. Хвостенком-Хвостовим художник заснував харківську школу театрального-декораційного мистецтва. Рушійною силою сценографічної творчості Б. Косарева того періоду був живопис. Не маючи можливості в умовах соцреалізму продовжувати експерименти авангардистів, Борис Васильович зосереджував свою увагу на культурі театральних технологій, глибокому дослідженню історії мистецтв, тональних та кольорних якостей роботи. практичним і теоретичним осмисленням сповнені як його творчість, так і педагогічна практика. Вона стала, зокрема, лабораторією випробування колажних прийомів, збережених ще з часів захоплення кубізмом, на шляху до урізноманітнення сценографічної художньої мови.

Продовжуючи плідно працювати в царині сценографії, товаришуючи з відомими на той час художниками-реформаторами В. Єрміловим, А. Петрицьким, О. Хвостенком-Хвостовим. він вів майстерню декоративно-прикладного розпису у 1931–1935 рр. Після II Світової війни Б. Косарев два роки жив і працював у Львові, де, зокрема, завідував кафедрою декоративного живопису в інституті прикладного та декоративного мистецтва, а також був деканом факультетів обробки дерева, художньої кераміки, декоративної скульптури та в. о. декана факультету декоративного живопису, художньої графіки, художнього текстилю. У 1950 р. Косарев повертається до Харкова та викладає на театральному-декораційному відділенні, а у 1963-1989 рр., після закриття театрального відділення, – на кафедрі інтер'єру та обладнання. Таким чином, Б. Косарев майже шість десятиліть виховував майбутніх українських сценографів. Серед його учнів відомі майстри вітчизняної сценографії: Ю. Александрочкін, Л. Братченко, Г. Батій, З. Винник, В. Геращенко, Г. Корінь, В. Кравець, М. Кужелев, В. Лозовий, Т. Медвідь, Н. Мироненко, Г. Нестеровська, В. Норазян, П. Осначук, Л. Писаренко, Н. Руденко-Краєвська, В. Сидоренко, Ю. Старостенко, Т. Шевченко, Т. Шигимага.

На жаль, репресивна тоталітарна машина комуністичного режиму СРСР не давала можливості самобутньо розвиватися сценографічній школі в Україні. Ідеологи принципу соціалістичного реалізму потребували ілюзорних і поверхових творів, тому увага сценографів-викладачів зосереджувалася на дослідженні технологічних можливостей сценографії, глибокому вивченню історії мистецтв, історії театру та сценографії й історії матеріальної культури. Б. Косарев був свідомий того, наскільки складно в таких умовах розвиватися та проявляти індивідуальність. Він не дурих себе і був чесний зі своїми учнями. Пам'ятаючи і цілком довіряючи методам вільного суперництва стилів, що панували в українському театральному мистецтві за часів Леся Курбаса, Борис Васильович намагався не утискати індивідуальність

студента, а, навпаки стимулювати його фантазію. Проте, вимогливості йому було не відняти. Ось як згадував про Б. Косарева його учень І. Дешко: «Косарев вимагав самостійного творчого підходу до роботи над оформленням вистави. Крім ескізу декорацій і костюмів, учень мусив зробити макет, розробити партитуру світла, всі математичні розрахунки композиційного рішення, обдумати всілякі мізансцени, пояснити причини, що спонукали виконавця зробити той чи той крок. Він виховує не художника-декоратора, а художника-постановника, режисера» [16; 64]

Т. Медвідь прийшла до майстерні Б. Косарева у 1960 р. у віці 22 р.. Її однокурсниками були відомі нині художники: П. Осначук, М. Хахін, М. Кужельєв, А. Пучко, Ю. Чурсін. Про настанови Б. Косарева згадує однокурсниця Т. Медвідь, П. Осадчук: «Він вважав, що художник – це, передусім, збирач інформації, який має знати мистецтво з середини, шукати в ньому свою нішу, створювати власні образи. Увібравши в себе велику культуру свого часу – Косарев був тим містком, що пов'язував минуле та сьогодення. В контексті сучасного погляду на мистецтво це було набагато більш не очікувано, актуально, художньо, гостро, ніж те, що є зараз. І Борис Васильович постійно підштовхував нас до пошуку, прагненню пізнання всього нового» [12; 16]

Уже 90-річний професор, класик української сценографії Б. Косарев, на прохання харківського мистецтвознавця О. Чепалова, згадував про студентку Т. Медвідь: «Надзвичайно скромна і... талановита – такою я, насамперед, пам'ятаю Таню Медвідь. Вона завжди перебувала ніби в затінку успіхів своїх колег – хлопців із театральної майстерні Художнього інституту. А на ділі виходило, що її малюнки та ескізи, представлені на екзаменах та заліках, як правило, виявлялись найкращими. Тетяна була лідером не лише у мене в групі. Вона взагалі добре читає драматургію – буде то Кропивницький чи Шекспір, Горький або Брехт. Вона її не боїться, ніби усе життя тільки й робила, що вивчала цю п'єсу, цього драматурга. Легкості, з якою вона вирішувала художні образи у виставах, заздрили і ми, вчителі. Лаконічність її рішень майже емблемна, стилістика – оригінальна, часом навіть, кокетлива у своїй рокованості» [12; 16].

Таким чином, першим етапом становлення Т. Медвідь як професійного сценографа стало навчання у 60 роки ХХ ст. у майстерні Б. Косарева.

У 1974 р. розпочався другий етап у творчій біографії Т. Медвідь, етап опанування славетного спадку Леся Курбаса, його школи режисерського театру, побудованого на засадах театрального синтезу.

Започатковані у 20-ті роки ХХ ст. геніальним режисером, дослідником і педагогом Лесем Курбасом і його однодумцем театральним художником В. Меллером режисерські та сценографічні (макетні) лабораторії на базі театру «Березіль» досліджували різні форми сценічної умовності, розширювали арсенал засобів виразності та художні прийоми сценографії. У своїй статті «Молодий театр» Курбас писав: «Експеримент – є вигострення сокири, поліпшення інструменту, і без експерименту обійтися не можна театру, який думає йти вперед.» [3; 337]

Завдяки студійній роботі в лабораторіях виховане покоління професіоналів, які продовжували служити в театрі ім. Т. Шевченка. Вихованці майстрів-шевченківців, випускники інституту і студії Л. Биков і Р. Колосова, Л. Тарабаринів, С. Чибісова, Л. Попова, А. Свистунова, О. Сердюк, В. Шестопапов, В. Маляр, А. Дзвонарчук, А. Літко, В. Івченко та інші відомі артисти, у ті роки утверджувалися на сцені театру, здобували провідне положення в колективі. Саме від соратників Леся Курбаса: Л. Сердюка, Р. Черкашина, Ю. Фоміної та в тісній співпраці з молодими акторами, Т. Медвідь дізнавалась особливості творчої платформи «Березоля» та «методу перетворення».

«Перетворення виражає саму ідею синтезу мистецтв. Усі сценічні компоненти включаються в цільний світ режисерського задуму. Акторські «перетворення» поєднуються з візуальним світом вистави» [9].

Якщо порівняти сучасну концепцію третьої системи оформлення вистав, «дієвої сценографії» з установками макетних лабораторій театру «Березіль», можна дійти висновку, що студійці Курбаса, вже на початку ХХ ст., де факто навчалися принципам «образотворчої режисури». На глибоке переконання Леся Курбаса, головною функцією декорації мало б бути створення середовища, в якому актор зможе як найточніше реалізувати сценічну задачу, а не прикрашання чи декорування сцени ілюзорною картинкою. Він уявляв собі оформлення кінетичним «годинниковим механізмом», який нерозривно пов'язаний з ідеєю п'єси та режисерською трактовкою і наголошував, що сценографія має зберігати тісний зв'язок як із п'єсою, так і з динамікою вистави.

Ідеї принципу образотворчої режисури знайшли своє місце і в трактовці Курбасом «методу перетворення». «Художники мають навчитись бачити за побутовою поверхнею соціальну сутність життя. Метод перетворення тому і називається перетворенням, що не створює ілюзію дійсності, а так відтворює сценічну дію, в такому вигляді, такому обличчі, в такому перетворенні, яке викликає найбільшу кількість асоціативних процесів і тим самим активізує розуміння вистави. Перетворення – це образна алегорія, іноді метафора, це образне вираження суті поняття, дії засобами театрального мистецтва». [4; 337]

Хоча сам термін «образотворчої режисури» на початку 70 років ще не був запроваджений та науково досліджений, ранні роботи Тетяни Дмитрівни в театрі ім. Т. Шевченка свідчать про велике зацікавлення вираженням змісту сценічної дії, драматичного конфлікту, теми вистави та її наріжних моментів. У період, активного дослідження естетики «Березоля» та мистецьких принципів «методу перетворення» Т. Медвідь створено низку сценографічних проєктів: «Дарую тобі життя» Д. Валєєва, 1974 р., «Живий труп» Л.Толстого 1974 р. (у співавторстві з М. Кужелевим), «Тригрошова опера» Б. Брехта, 1975 р. «Своєю дорогою» Р. Ібрагімбаєва, 1975 р. І вже за два роки, молодий успішний сценограф, головний художник театру, Т. Медвідь вирішує вчитися далі та їде до Києва, до творчої майстерні при Українському театральному товаристві, яку очолює Данило Лідер.

Таким чином із 1978 по 1982 рр. триватиме наступний, третій етап творчої біографії художниці, етап вдосконалення майстерності та опанування актуальними тенденціями сучасної української сценографії.

Наприкінці 70 років, більш ніж за 30 років після руйнування «Березоля», поняття театрального синтезу та образотворчої режисури почали досліджуватись у творчих майстернях Д. Лідера. Завдяки енергійності, педагогічному таланту та творчому генію Лідера, ідеї Леся Курбаса знаходили своє продовження в роботі як із режисерами, так і зі сценографами. Відродження принципу спільної участі у студійному процесі, стало запорукою формування у молодих режисерів та сценографів спільної шкали світоглядних та професійних цінностей.

В історії української сценографії творчість Д. Лідера є унікальним явищем, оскільки його проєкти були не лише практично реалізовані, а й теоретично обґрунтовані самим автором. Він, шляхом аналізу психології особистого творчого процесу, концептуально визначив власну теорію підходу до образу в сценографії. Концептуальний підхід до пошуку образних форм, які трансформуються протягом дії вистави, взаємодіють з актором, давав можливість сценографу розкривати пластичними засобами тему та ідею вистави. Розроблена концепція художнього образу дозволяла Лідеру впевнено оперувати сценічним простором, фактурами, світловою партитурою.

Саме цьому концептуальному аналітичному мисленню Лідер-викладач учив своїх учнів. Не нав'язливо майстер розкривав перед молодими художниками їхні власні помилки й штампи та делікатно орієнтував їх на більш глибокий аналіз драматургічного матеріалу.

Маючи базову мистецьку освіту в майстерні Б. Косарева та практично опанувавши, завдяки спілкуванню з ветеранами-березильцями, принципи роботи методу перетворення Леся Курбаса, Т. Медвідь занурилася в дослідження сучасних практик образотворчої режисури, активної сценографії в команді учнів Д. Лідера.

Майстер високо оцінював її творчі прагнення та людські якості: «Тетяна Медвідь вразила мене тим, що виявилась матір'ю двох великих дітей. «А як же наша професія? Як встигати?» Вона червоніла і посміхалася. Її задуми були хитромудрими, а втілення мужнім, не жіночим. Я почав до неї приглядатися, адже знав, що робота головним художником – не для жінки, ще й такої тендітної. Минуло понад 10 років, основні якості художниці Медвідь виявилися сповна, а мужності їй було не позичати» [12; 17].

У творчій майстерні Д. Лідера Тетяна Дмитрівна розпочала активно опановувати характерну особливість методу Д. Лідера – концептуальність. Із властивими їй характеру ґрунтовністю та наполегливістю, вона почала шукати й вибудовувати концепції через виявлення надзадуму сценографічного образу, через посилення й загострення внутрішнього пластичного конфлікту.

У пошуку унікальної концепції конкретної постановки, Д. Лідер орієнтував учнів на розв'язання одного з основних протиріччя вистави – протиріччя часу і місця дії зазначених у п'єсі та часу і місця дії вистави. Якщо, в другій системі оформлення вистав, декоративному мистецтві, вибудовуючи місце дії, художники вдавалися до створення ілюзії конкретного простору в якому відбувалася історія, то в системі образотворчої режисури, перед сценографами відкрилися не обмежені можливості узагальнення та перетворення місця дії п'єси відповідно основного конфлікту, ідеї вистави і кожної сцени зокрема.

Під впливом настанов Д. Лідера, Т. Медвідь в кожній новій виставі вирішувала протиріччя часу і місця дії у відповідності не лише з особистими творчими установками, а й з характеристиками часу автора, національними традиціями та актуальними сучасними тенденціями. Вона прагнула «схопити» ідею з середини п'єси, відчуті її відтінки, знайти свої акценти для кожного визначеного у драматургії часового періоду. Водночас, разом із режисерами, художниця пов'язувала сценографічне рішення з духовними цінностями часу та української культури.

Так, у виставі «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, 1978 р., історичне середовище було відтворене за допомогою метафоричних глиняних фігурок-гличиків, які уособлювали героїв п'єси і розкривали у гротесковій знаковій формі національне коріння персонажів. Театральне коло у виставі перетворювалося на гончарське коло і своїм плавним рухом із виринаючими пузатими, орнаментованими гличиками-персонажами, створювало образ патріархального українського села. У

1987 р. у виставі іншого корифея українського театру, М. Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю» традиційний простір селянської хати Т. Медвідь поєднала з метафоричним образом чумацького шляху і таким чином підкреслила позачасовість теми вистави.

Участь у сценографічних лабораторіях Д. Лідера допомогла Тетяні Дмитрівні утвердитися в тому, що процес творення композиції починається з опрацювання літературного матеріалу – п'єси. Маючи чималий практичний досвід, вона легко структурувала етапи роботи над п'єсою, починаючи від виділення проблеми з драматургії та закінчуючи втіленням її в матеріально-речових образах сценічної пластики.

Досліджуючи протягом чотирьох років «лідерівський метод» Т. Медвідь щоразу наново вживалася в матеріал і виражала його через себе, спираючись на свої знання сучасних практик і професійний досвід. Цей метод – гнучка рухома система, відкрив їй шлях до виражального переозброєння, зміни мови та уникнення шаблонів в подальшій творчості.

Як підсумок ґрунтовної освіти та занурення у методи третьої системи оформлення вистав – образотворчу режисуру, допомогли Т. Медвідь створити оригінальні проекти, що стали окрасою української сценографії: «Мина Мазайло» М. Куліша, 1989 р., (реж. О. Біляцький), «Бояриня» Лесі Українки, 1991 р. (реж. В. Оглоблін), «Король Лір» У. Шекспіра, 1991 р., «Маруся Чурай» Л. Костенко, 1992 р., «Гедда Габлер» Г. Ібсена, 1993 р. (реж. І. Борис), «За двома зайцями» М. Старицького, 1992 р., «Горбань» С. Мрожика, 1994 р., «Пригвожденні» В. Винниченка, 1995 р., «Тартюф» Мольєра 1996 р. (реж. М. Яремків), «Чорна пантера, білий ведмідь» В. Винниченка, 1994 р. (реж. А. Бабенко), «Сни Крістіана» за п'єсою Г. Х. Андерсена «Олле Лукойе», 1995 р. (реж. О. Кравчук), «Макбет» Е. Іонеску, 1996 р., «Калігула» А. Камю, 1998 р. (реж. С. Пасічник), «Фортінбрас не прийде» В. Гітіна, 1998 р. (реж. А. Литко), «Вишневий сад» А. Чехова, 1999 р. (реж. В.Кучинський) та багато ін.

Висновки. У ХХ ст. в Україні можна виокремити три сценографічні школи які суттєво вплинули на формування сучасного візуального образу національного театру:

1. Макетні майстерні під керівництвом В. Меллера при театрі Леся Курбаса «Березіль». Ці майстерні, започатковані на початку 20-х років в унікальній культурній ситуації створення першого в Україні режисерського театру, стали першою сценографічною школою. Вона народжувалася в середині експериментального, освітнього та виробничого процесу, базувалася на поняттях: «театральний синтез» й «перетворення», де факто працювала за законами образотворчої режисури та формувала унікальні риси «березільського» бачення театрального мистецтва.

2. Сценографічна школа Б. Косарева. Потужна академічна школа, яка в часи панування методу соцреалізму зберегла фундаментальні основи здобутків новаторів-авангардистів і збагатила молодих сценографів високою культурою театральних технологій та глибинним знанням академічної образотворчої науки.

3. Сценографічні лабораторії Д. Лідера 70-80-х рр. Творчий метод Лідера, який він позначив формулою – «проблема, конфлікт, не завершеність – багатозначність», у певному сенсі, можна вважати базовим естетичним виміром українських майстрів «дієвої сценографії». Саме у лабораторіях Лідера відродилися поняття театрального синтезу та «образотворчої режисури» а театральна практика збагатилася, актуальним до сьогодні, концептуальним підходом до оформлення вистави.

Т. Медвідь у своїй особі об'єднала три основні сценографічні школи України: лабораторії «Березоля» Курбаса-Меллера, школу Б. Косарева та сценографічні класи Д. Лідера.

1. Першою школою для Т. Медвідь можна вважати театральне відділення Харківського художнього інституту, майстерня досвідченого сценографа і педагога Б. Косарева. (1960-1965 рр.), де вона отримала ґрунтовні знання з історії мистецтв, історії театру, історії матеріальної культури та фахові вміння з базових дисциплін, пошуку візуального матеріалу, колажування, макетування, основ театральної техніки та навчилася високої культури ставлення до роботи, відповідальності й безкомпромісності в реалізації задуму.

2. Другою школою для Тетяни Дмитрівни стала робота на посаді головного художника в славетному «Березолі», на той час – театрі ім. Т. Шевченка. Впродовж перших чотирьох років роботи (1974-1978 рр.) Медвідь, спілкуючись із соратниками й учнями Леся Курбаса та В. Меллера, відкрила для себе філософські принципи «методу перетворення», закони театрального синтезу та режисерського театру, які практично досліджували в макетних лабораторіях художники «Березоля».

3. Третьою школою (1978-1982 рр.) стало навчання в творчій майстерні Д. Лідера, де Тетяна Дмитрівна розпочала активно опановувати концептуальність через посилення та загострення внутрішнього пластичного конфлікту. В сценографічних лабораторіях Д. Лідера Медвідь відкрила для себе принципи дієвої сценографії, образотворчої режисури, навчилася аналізу драматургії та створенню сценографічних персонажів.

Таким чином, відколи Т. Медвідь у 1974 р. посіла посаду головного художника Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка, в цьому театрі, після тривалого періоду інерції та

консервування традиційних для мистецтва соцреалізму ідей, розпочався новий етап розвитку актуальної, глибокої, яскраво-індивідуальної сценографії. Ідеї Л. Курбаса та В. Меллера збагачені академічною культурою виконання й методом концептуального формотворення, відродилися на сцені «Березоля» у сценографічних проєктах Т. Медведь на новому витку досліджень і в новій сценографічній системі – «образотворчій режисурі».

Список використаної літератури

1. Ковальчук О. Художники українського театру 1950 – 1980 років. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
2. Ковальчук О. Сценографічна школа Д. Лідера. Процеси становлення та реалізації в часі. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. Музичне мистецтво ХХІ століття. Зб. наук. пр.* Акад. мистецтв України. Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ ПІСМ АМУ . Софія, 2009. С. 114-135.
3. Курбас Лесь. Статті. Літературне насліддя. Москва : Искусство, 1987. 224 с.
4. Лабинский М., Танюк Л. Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Лесе Курбасе. *Литературное наследие*. Москва : Искусство. 1987. 463 с.
5. Лідер Д. Театр для себе. Київ : Мистецтво, 2004.
6. Лідер Д. Стенограма виступу на конференції театральних художників «Традиції і новаторство в мистецтві». *Українське театральне т-во*. Київ, 26.09. 1966.
7. Лідер Д. Размышления художника. *Советские художники театра и кино №79*. Москва, 1981. С. 203–206.
8. Лідер Д. Образ вистави. *Український театр*. Київ, 1972. № 4. С. 7-8
9. Меллер В. Макетна майстерня «Березиль». *Глобус*. Київ, 1925. № 4. С. 163–164
10. Хомайко Ю. От Курбаса – в ХХІ век. *Вечерний Харьков*. 29.03. 1997.
11. Чепалов О. У нас знову все гаразд. *Український театр*. Київ, 1995. С. 8 –10.
12. Чепалов О. Ностальгія за достеменністю *Український театр*. Київ, 1989. № 3. С. 16–18.
13. Чепалов О. Майстер образної сценографії *Соц. Харківщина*. Харків, 18.06.1989.
14. Чепалов О. Чи люблять театр у Харкові? *Український театр*. Київ, 1989. № 5. С. 3–6.
15. Черкашин Р. Лист до Н. Єрмакової від 10.11.1989
16. Чернова М. Борис Васильович Косарев. Мистецтво. Київ, 1969. 67 с.

References

1. Kovalchuk O. Artists of the Ukrainian theater of the 1950 – 1980 s. Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the XX century. Institute of Contemporary Art *Problems of the Academy of Arts of Ukraine*. Kiev. Interotechnology, 2006. 1054 p.
2. Kovalchuk O. Scenographic school of D. Leader. Processes of formation and realization in time. Contemporary problems of art education in Ukraine. Musical art of the XXI century. Coll. Science. Acad. of Arts of Ukraine. Inst of Problems of Contemporary Art. K. IPSM AUC. Sofia. 2009. P. 114-135.
3. Kurbas Les. Articles. Literary heritage. Art, 1987. 224 p.
4. Labinsky M., Tanyuk L. Les Kurbas. Articles and memoirs about the Kurbas Forest. Literary heritage. Moskva, Art. 1987. 463 p.
5. Leader D. Theater for yourself. Art. Kyiv, 2004.
6. Leader D. Transcript of the speech at the conference of theater artists «Traditions and innovation in art» Ukrainian Theater Society. Kyiv, September 26 1966
7. Leader D. Reflections of the artist. Soviet theater and film artists №79. Moscow, 1981. S. 203–206.
8. Leader D. The image of the play. Ukrainian theater. Kyiv, 1972. №4. Pp. 7-8
9. Meller V. Model shop «Berezil». Globe. Kyiv, 1925. № 4. S. 163–164
10. Khomayko Y. From Kurbas – in the XXI century. Evening Kharkiv. 29.03. 1997.
11. Chepalov O. We are fine again. Ukrainian theater. Kyiv, 1995. S. 8 –10.
12. Chepalov O. Nostalgia for authenticity Ukrainian theater. Kyiv, 1989. № 3. P. 16–18.
13. Chepalov O. Master of figurative scenography Socialist Kharkiv region. Kharkiv, June 18, 1989.
14. Chepalov O. Do they like theater in Kharkov? Ukrainian theater. Kyiv, 1989. № 5. P. 3–6.
15. Cherkashin R. Letter to N. Yermakova dated November 10, 1989
16. Chernova M. Boris Vasilyevich Kosarev. Art. Kyiv, 1969. 67 p.

СЦЕНОГРАФИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ УКРАИНЫ ХХ ВЕКА В ФОРМИРОВАНИИ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ ТАТЬЯНЫ МЕДВЕДЬ

Руденко-Краевская Наталия – старший преподаватель кафедры монументальной живописи, Львовская национальная академия искусств, г. Львов

Впервые освещается формирование творческой личности украинского сценографа, Татьяны Медведь в контексте влияния на ее творчество трех школ украинской сценографии. Становление Т. Медведь как

сценографа происходило во второй половине XX века, а ее театральные проекты создавались в системе изобразительной режиссуры. Исследование влияния сценографических школ Украины на формирование творческой личности художника важно как для освещения феномена творчества Т. Медведь, так и для осмысления традиций национальной школы сценографии.

Ключевые слова: сценография, сценографическая школа, Татьяна Медведь, Борис Косарев, Вадим Меллер, Лесь Курбас, Даниил Лидер, метод прересоздания, действенная сценография

SCENE SCHOOLS OF UKRAINE OF THE XX TH CENTURY IN THE FORMATION OF THE CREATIVE FACE OF TETYANA MEDVID

Rudenko-Krayevska Natalia – Senior Lecturer Department of Monumental Painting Lviv National Academy of Arts street Lviv

For the first time, the formation of the creative personality of the Ukrainian scenographer, Tatiana Medvid is covered in the context of the influence of three schools of Ukrainian scenography on her creative work. T. Medvid became a scenographer in the second half of the XX century, and her theatrical projects were created in the system of visual directing. The study of the influence of scenographic schools of Ukraine on the formation of the artist's creative personality is important both for the coverage of the phenomenon of T. Medvid's work and for the awareness of the traditions of the national school of scenography.

Key words: scenography, scenographic school, Tatiana Medvid, Boris Kosarev, Vadim Meller, Les Kurbas, Danilo Lider, method of transformation, effective scenography.

UDC 792.071.1:37.01](477) «19»

SCENE SCHOOLS OF UKRAINE OF THE XX CENTURY IN THE FORMATION OF THE CREATIVE FACE OF TETYANA MEDVID

Rudenko-Krayevska Natalia – Senior Lecturer Department of Monumental Painting Lviv National Academy of Arts street Lviv

Professional education of a scenographer, awareness of the deep traditions of the Ukrainian school of scenography and mastering the latest techniques and technologies – is the key to success of each theater project, preservation of theatrical synthesis and development of a renewed theater in Ukraine.

Tatiana Medvid is a bright representative of the constellation of theatrical artists of the last quarter of the XX century, who created scenographic projects in the system of visual directing. Her compositions are the characters of the play, active participants in the action, metaphorical signs that reveal the idea of the work, and the path to recognition was filled with the search for new meanings and, at the same time, a deep study of traditions. Investigating the phenomenon of T. Medvid, it is safe to say that her work combines the features of three schools of Ukrainian scenography.

Relevance of the article. At the beginning of the XXI century in independent Ukraine there is no systematic scientific research of the art of scenography – a special kind of fine art. Elaboration of the sources also testified to the limited number of scientific researches of the scenographic school in Ukraine. The problem of education of professional scenographers in a number of monographs and articles is considered in fragments and in the context of other problems, which confirms the relevance of the research topic. Both Ukrainian scenographic practice and Ukrainian scenographic scientific theory are in dire need of understanding the formation of such artists as T. Medvid. The purpose of the study is to analyze the methods of education of professional scenographers of three Ukrainian scenographic schools of the XX century, on the example of the creative biography of T. Medvid. The object of research is the artistic and pedagogical principles of the existence of the Ukrainian scenographic school of the XX century. The subject of research is the creative biography of Tatiana Medvid, as an artist who has accumulated in her work the best traditions of Ukrainian scenography of the XX century. Research methodology – is to apply the method of conceptual analysis, the method of primary sources and theoretical generalization.

Key words: scenography, scenographic school, Tatiana Medvid, Boris Kosarev, Vadim Meller, Les Kurbas, Danilo Lider, cubofuturism, method of transformation, effective scenography.

Надійшла до редакції 1.10.2020 р.

УДК 793.31(477)

ХОРЕОГРАФІЧНІ ТВОРИ ОЛЕКСІЯ ГОМОНА В РЕПЕРТУАРІ АНСАМБЛІВ НАРОДНОГО ТАНЦЮ УКРАЇНИ

Гутник Ірина Миколаївна – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

<http://orcid.org/0000-0001-6492-370X>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.410>

i.gutnyk@ua.fm