

УДК 792.071.1:37.01](477)*19*

DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2024-52-8>

Наталія Руденко-Краєвська

старша викладачка кафедри монументального живопису Львівської національної академії мистецтв

<https://orcid.org/0000-0001-6554-5325>

Навчальні методи українських сценографічних шкіл ХХ ст. у контексті європейської театральної практики

Анотація. Розглянуто умови формування та розвитку українських сценографічних шкіл ХХ ст. у контексті революційних процесів європейського та українського театального мистецтва. Визначено причини виникнення та наслідки впровадження у європейську та українську сценографічну практику двох театральних реформ ХХ ст., а також вплив на освітній процес зміни функції театру в суспільстві, завдань сценографії та ролі сценографа в створенні вистави.

Проаналізовано умови виникнення та розвитку, творчі платформи й педагогічні методи найбільших українських сценографічних шкіл: макетної майстерні при театрі «Березіль» Леся Курбаса та Вадима Меллера 20–30-х рр. ХХ ст.; академічної школи сценографії у Харківському художньому інституті Бориса Косарева 20–60-х рр. ХХ ст.; сценографічних лабораторій при театальному товаристві й у Київському художньому інституті Данила Лідера 70–80-х рр. ХХ ст. і львівської школи практичної сценографії кінця ХХ ст.

З'ясовано, що сьогодні в Україні не провадиться системних наукових досліджень мистецтва сценографії як особливого виду образотворчого мистецтва. Зазначено, що для задоволення потреб українських театрів у професійних сценографах однієї освітньої програми критично недостатньо, особливо зважаючи на суттєву зміну арсеналу засобів: заміну живописних задників відеопроєкціями; розширення можливостей світлової апаратури, розвитком цифрових 3D-технологій тощо; а також «дедраматизацію» вистави – заміну сюжету хронікальним зображенням, монтажем,

колажем, наближення театального мистецтва до гепенінгу, перформансу, енвайронменту, де акцент переноситься з твору на сам процес артдіяльності.

Доведено, що нові реалії потребують терміново-го збільшення кількості професійних сценографів та актуалізації навчальних методів сучасної української школи сценографії – з урахуванням методичного досвіду попередніх національних сценографічних шкіл та відповідно до нових викликів часу. Відкриття нової освітньої програми «Сценографія» є нагальною потребою для успішного розвитку українсько-го театального мистецтва та подальшої інтеграції в європейський культурний простір.

Ключові слова: сценографія, реформа театру, сценографічна школа, освітня програма, дедраматизація, образотворча режисура.

Постановка проблеми. Сьогодні за браком належної кількості сценографів-професіоналів в українських театрах виникла низка проблем. Відсутність протягом десятиріч у двох найбільших художніх вишах України – Харківській та Львівській академіях мистецтв – освітніх програм зі сценографії призвело до переривання традицій наслідування національним сценографічним школам. Поєднання проблем візуального образу екранних видів мистецтв з проблемами створення реального сценографічного простору не сприяло залученню до роботи в театрі випускників кафедри сценографії та екранних видів мистецтв київської Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА).

Зважаючи на світові тенденції розвитку театального мистецтва, які свідчать про те, що роль сценографа в творчому процесі створення вистави стає все вагомішою, а цікавість до професії невпинно зростає, відкриття нової освітньої програми зі сценографії стає надзвичайно актуальним, а її наповнення, базуючись на кращих традиціях українських сценографічних шкіл, має відповідати актуальним викликам часу. Дослідження педагогічних систем і навчальних методів українських сценографічних шкіл у порівнянні з європейським досвідом дає можливість збалансувати навчально-творчі складові нової освітньої програми та забезпечити конкурентоспроможність майбутніх сценографів в українському та європейському мистецькому просторі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Перша (велика) та друга театральні реформи XX ст. докладно дослідив 1984 р. польський науковець, режисер Казимеж Браун у книзі "The Great Reform of Theatre" [15]. Новітні театральні тенденції, що характерні для постмодерного мистецького простору, згідно з якими постдраматичний театр заперечив принцип драматизму й остаточно відмовився від драматургії, адже роль автора вистави почав виконувати режисер, згодом — сценограф, сформулював у книзі «Постдраматичний театр» німецький дослідник театру Ганс Леманн [17]. Історичні витоки сучасного театру ґрунтовно проаналізовані у книзі «THEATRICA. Лексикон» українського театрознавця О. Клековкіна [2].

Сьогодні в Україні не провадиться системних наукових досліджень мистецтва сценографії як окремого виду образотворчого мистецтва. Проблема становлення національної сценографічної школи розглядається фрагментарно й у контексті інших проблем. Так, Чечик В., Павлова Т. у монографії «Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото» [11] описують педагогічну діяльність Б. Косарева. Про його школу згадував Р. Шмагало у книзі «Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століть» [14]. У статті А. Будника «Значення досвіду макетної майстерні Меллера для сучасної дизайн-освіти» для журналу «Деміург» [16] зроблено спробу визначити здобутки школи та їхню суголосність з іншими мистецькими школами того часу, зокрема Баугаузом, проте більшість інформації про навчальні методи майстерні В. Меллера та школи Б. Косарева можна знайти в архівних документах: протоколах, статтях, спогадах учнів тощо. Огляд авторських концепцій педагогічних програм становлення київської школи 1920-х рр. провела О. Кашуба-Вольвач у статті «Педагогічні програми з Фортеху» [1]. Педагогічна система Д. Лідера описана у багатьох дослідницьких працях театрознавців, зокрема В. Фіалка [12; 13], проте радше з філософсько-концептуального боку, ніж з навчально-методичного.

Мета дослідження – визначити пріоритетні методи та баланс навчальної й творчої складової українських сценографічних шкіл XX ст. у контексті розвитку європейського мистецтва сценографії.

Виклад основного матеріалу. 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» [2, 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. Крег, 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 [2]. Таким чином, упродовж першої театральної реформи відбулася зміна сценографічної системи. На зміну системі «декораційного мистецтва», яка існувала в театрах продовж останніх 400 років, прийшла нова універсальна система «образотворчої режисури», яка відкривала перед сценографами нові необмежені можливості. Зміна ролі й задач сценографа вимагала оновлення сценографічної школи, що в Україні успішно реалізували 1921 р. О. Хвостенко-Хвостов і Б. Косарев у Харківському художньому інституті та 1923 р. Л. Курбас і В. Меллер у макетній майстерні «Березоля». Зіграла свою позитивну роль у формуванні сценографічної освіти і реорганізація 1924 р. навчального процесу та відкриття відділення «Тео-кіно-фото» (згодом перейменоване у театральне) у Київському художньому інституті.

В європейських мистецьких навчальних закладах під впливом нових ідей та авангардних художніх течій почав формуватися новий методичний принцип – розвиток суто суб'єктивного бачення учня та індивідуальної формопластики, що дало поштовх активному розвитку не великих авторських шкіл, студій тощо. Велику роль у формуванні нового покоління європейських сценографів відіграв Bauhaus, у педагогічних програмах якого надзвичайну увагу приділяли вивченню ремесла та набуттю практичного досвіду як основи учнівства [16].

Друга реформа театру відбувалася в Європі та США впродовж 1950-х – 1990-х років і до певної міри продовжувала ідеї Великої реформи. Її представники не заперечували роль режисера як автора театрального продукту та інсценізації як методу формування авторського погляду на проблематику вистави.

Основними новаторськими ідеями реформи були: дедраматизація — відмова від драматичної побудови сюжету і заміна її хронікальним зображенням, монтажем, колажем тощо та наближення театрального мистецтва до action art (мистецтва дії) — динамічного мистецького дійства (гепенінгу, перформенсу, енвайронменту тощо), де роль мистецького твору відведено елементарному жесту, спровокованій події, акцент переноситься з твору на сам процес артдіяльності. «Також, ідеями другої реформи були: повернення до ритуалу, мінімізація засобів виразності, стирання меж між видами мистецтва, імпровізаційність та впровадження в театрі нових колективних форм творчості, характерних для акційного мистецтва» [2, с. 438]. В Європі друга театральна реформа була реалізована в Театрі абсурду, Театрі Є. Гротовського, багаточисленних театрах-лабораторіях, workshop (робітнях), проєктних виставах тощо, проте багато театрів залишилися у парадигмі класичного видовища і не замінили драматичну історію концепцією.

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». Вимоги радянських ідеологів до зображення конкретного місця дії на сцені не відповідало принципам сценографічних шкіл В. Меллера та Б. Косарева. Як наслідок, наприкінці 1930-х рр. перестала існувати макетна майстерні «Березоля», а 1964 р. були закриті театральні відділення у харківській та київській мистецьких академіях. Тільки на початку 1970-х рр. зусиллями сценографа й педагога Д. Лідера була відновлена сценографічна школа, спочатку у вигляді сценографічних лабораторій у театальному товаристві, а згодом — у навчально-творчій майстерні Київського художнього інституту.

За часів української державності, коли здобутки другої театральної реформи та філософські концепції постмодернізму почали активно впливати на формування нового українського театру, театральне відділення вже Національної академії мистецтв і архітектури у Києві було закрито 2002 р. і відновлено зусиллями учнів Д. Лідера у формі кафедри сценографії та екранних мистецтв 2004 р. Проте поєднання у навчальному процесі проблем сценографії та кіноценнографії призвело до того, що більшість випускників кафедри долучалися до кіновиробництва в той час, коли театри, особливо у регіонах, потерпали від браку професіоналів. Зусиллям академічної спільноти Львівської академії мистецтв, залучити до викладацької діяльності видатного сценографа Є. Лисика та створити ще одну сценографічну школу в Україні завадила його передчасна смерть.

У результаті відсутності притоку молодих сценографів до театрів України не забезпечена наступність поколінь театральних художників. Упродовж майже пів сторіччя в театрах служили або сценографи старшого покоління, або на їхнє місце приходили художники іншого профілю, які не завжди розуміли специфіку і закони професії сценографа. Мала кількість або повна відсутність у деяких регіонах професійних сценографів впливала негативно і на художній рівень вистав, і, в багатьох випадках, на престиж професії. Внаслідок недовіри до вміння художника формувати сучасний візуальний образ вистави багато режисерів почали відмовлятися від їхніх послуг і створювати його самотужки.

Таким чином в Україні виникла нагальна потреба впровадження нової освітньої програми зі сценографії, щоби вдовольнити запит театральної спільноти на професійних сценографів. Нові реалії потребують актуалізації навчальних методів сучасної української сценографічної школи відповідно до нових викликів часу.

Розглянемо педагогічні системи та навчальні методи основних сценографічних українських шкіл, які суттєво вплинули на формування сучасного візуального образу національного театру. В Україні ХХ ст. можна виокремити три великі сценографічні школи: макетна майстерня В. Меллера, академічна школа Б. Косарева та навчально-творчі лабораторії Д. Лідера.

Авангардною школою стала макетна майстерня під керівництвом Вадима Меллера при театрі Леся Курбаса «Березіль». Вона була започаткована на початку 20-х рр. ХХ ст. в унікальній культурній ситуації створення першого в Україні режисерського театру,

стала першою сценографічною школою, яка базувалася на поняттях «режисерське бачення», «театральний синтез» і «перетворення». До макетної майстерні увійшли учні В. Меллера з художнього інституту: В. Шкляєв, Є. Товбін, М. Сіماشкевич, Д. Власюк, М. Ашкіназі, М. Панадіаді, А. Проценко та інші. Під проводом В. Меллера, художника з європейською освітою, який під час чотирьохрічного навчання в Мюнхені (1908–1912) спілкувався з майбутніми учасниками «Баугаузу» Паулем Клеєм та Василем Кандінським, учні майстерні ставали повноправними діями творчо-виробничого процесу театру «Березіль».

Можна засвідчити подібність практичного досвіду української творчої молоді в майстерні В. Меллера з навчальною системою «Баугаузу», де багато часу відводилося на виробничі вправи в металообробці, текстилі, кераміці та поліграфічних експериментах. Студенти макетної майстерні також брали участь у виготовленні декорацій впродовж усієї підготовки вистави. Можна стверджувати, що прямий відповідник практик В. Меллера в макетній майстерні був у майстернях «Баугаузу». «Справедливості заради відзначимо відсутність фотозйомки в практиці макетної майстерні, що відрізняє його від обох періодів Bauhaus». Проте в «Березолі» штатним фотографом умовно вважали В. Василька [16, с.72].

У майстерні В. Меллера була впроваджена ефективна методологічна система художньої освіти, яка забезпечила майбутній професійний успіх її випускникам:

1. Харизматичний лідер, який ніколи не тиснув на студента.
2. Практика, пов'язана з упровадженням інноваційних ідей, підкріплена командою технічного персоналу.
3. Орієнтування учнів на безкомпромісне служіння театру заради творчої перспективи, виходячи із зони власного комфорту.
4. Основою навчання стало прогресивне на той час твердження, що форма сценографічного проєкту має відповідати актуальним пошукам в образотворчому мистецтві, а зміст – вимогам драматургії та режисури.

За кілька років практичного навчання в майстерні молоді сценографи створили роботи, які стали якщо не золотим фондом, то помітними подіями в українському мистецтві.

Першою академічною сценографічною школою стала харківська школа Бориса Косарева, яка існувала у 20–60-ті рр. XX ст. Вона зберегла фундаментальні

основи здобутків новаторів-авангардистів і збагатила молодих сценографів високою культурою театральних технологій та глибоким знанням академічної образотворчої науки.

Один із засновників групи харківських кубофутуристів «Союз семи», театральний художник Борис Косарев почав викладати в Харківському художньому інституті 1921 р. Разом з однодумцем, колегою по цеху О. Хвостенком-Хвостовим він заснував харківську сценографічну школу. Його педагогічна система сповнена практичним і теоретичним осмисленням. Не маючи можливості в умовах соцреалізму продовжувати експерименти авангардистів, Борис Васильович зосереджував свою увагу на культурі театральних технологій, глибокому дослідженні історії мистецтва, тональних і колірних якостей робіт. Школа стала, зокрема, лабораторією випробування колажних прийомів, збережених ще з часів захоплення кубізмом. Особливу увагу Б. Косарев приділяв побудові кольорової гармонії, пропонуючи студентам систему Й. Іттена та систему «тріади», поширену на той час в Україні. Формувати індивідуальну образно-пластичну мову педагог пропонував у процесі ретельного і регулярного копіювання класичних зразків образотворчого мистецтва, а також їх інтерпретації в інших техніках. Постави живої натури Б. Косарев komponував у просторі, почасти, спеціально створеному, але завжди з освітленням, іноді кольоровим.

Плідно працюючи в царині сценографії, товаришуючи з відомими на той час художниками-реформаторами В. Єрміловим, А. Петрицьким, О. Хвостенко-Хвостовим, Б. Косарев продовжував викладати на театральній-декораційній відділенні, а після його закриття 1964 р. – на кафедрі інтер'єру та обладнання Харківського художнього, а згодом художньо-промислового інституту. Таким чином, Б. Косарев майже шість десятиліть виховував майбутніх українських сценографів. Серед його учнів були відомі майстри вітчизняної сценографії: Ю. Александрочкін, Л. Братченко, Г. Батій, З. Винник, В. Герашенко, Г. Корінь, В. Кравець, М. Кужелєв, В. Лозовий, Т. Медвідь, Н. Мироненко, Г. Нестеровська, В. Норазян, П. Оснадчук, Л. Писаренко, Н. Руденко-Краєвська, В. Сидоренко, Ю. Старостенко, Т. Шевченко, Т. Шигимага та інші [11].

Упродовж усієї педагогічної діяльності Б. Косарев був свідомий того, наскільки студентам складно розвиватися в тоталітарних умовах і проявляти індивідуальність. 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: «Косарєв вимагав самостійного творчого підходу до роботи над оформленням спектаклю. Крім ескізу декорацій і костюмів, учень мусив зробити макет, розробити партитуру світла, всі математичні розрахунки композиційного рішення, обдумати всілякі мізансцени, пояснити причини, які спонукали виконавця зробити той чи той крок. Він виховує не художника-декоратора, а художника-постановника, режисера» [10, с. 64].

Отже, для першої академічної української сценографічної школи Б. Косарева було характерно:

1. Фундаментальне знання студентами історії мистецтв, історії театру, історії драми, історії матеріальної культури. Борис Косарєв прагнув виховати не просто ремісника, а художника-інтелектуала, людину високої професійної культури.

2. Досконале володіння академічними графічними та живописними матеріалами.

3. Глибокі знання в царині сучасних театральних технік і технологій.

4. Ставлення до сценографічної композиції як до динамічного просторового еквіваленту ідеї п'єси та режисерського задуму, в якому колажність (контроверсійні візуальні поєднання) сценографічних елементів ставала засобом розкриття основного драматургічного конфлікту.

5. Суто індивідуальний підхід до кожного студента.

Третьою українською сценографічною школою стали лабораторії Данила Лідера 70-х – 80-х рр. Творчий метод Д. Лідера можна вважати базовим естетичним виміром українських майстрів «образотворчої режисури» другої половини ХХ ст. В його педагогічній програмі знайшли своє продовження ідеї Леся Курбаса щодо спільної участі художників і режисерів у студійному процесі. Це стало запорукою формування у молодих співавторів вистави спільної шкали світоглядних і професійних цінностей.

Талант Лідера-вчителя полягав у його вмінні виявляти можливості учня. «Лідер вчив ненав'язливо. Він завжди бачив помилки або штампи своїх учнів і, розмірковуючи сам, намагався підвести художника до більш глибоких роздумів» [3, с. 115].

Характерною особливістю методу Д. Лідера була концептуальність способу мислення через виявлення надзадуму сценографічного образу, через посилення та заострення внутрішнього пластичного конфлікту.

Саме у такий спосіб Лідер відходив від впливу драматургії, що було прогресивно відповідно до другої театральної реформи. Можливість матеріалізувати думки, через побудову її предметно-речового світу й вихід сценографа за межі драматургії відображали не тільки тенденції розвитку сучасного сценографічного мислення, але також виявляли найважливіші аспекти нового характеру синтезу виражальних засобів в образній системі вистави. «Д. Лідер створював просторові концепції світу, не обтяжені верігами соціально-політичних кліше драматургічних творів. Саме тому побудована за принципами дієвої сценографії зорова партитура, часто не вписувалася в режисерську концепцію постановок» [13, с. 610].

Проте повністю звільнитися від драматургічної основи Д. Лідер не пропонував. Навпаки, він наполягав, що процес творення сценографічної композиції починається з опрацювання літературного твору – п'єси. Проблеми, окреслені у драматургії, Д. Лідер завжди намагався виділити в матеріально-речових образах сценічної пластики. Зауважимо: виділити, а не проілюструвати. Зокрема, Д. Лідер орієнтував учнів на розв'язання одного з основних протиріч вистави – протиріччя часу і місця дії, зазначених у п'єсі, та часу і місця дії вистави. Ось як формулював Д. Лідер етапи формування образу-задуму:

- «вивчити весь комплекс питань, пов'язаних із даною п'єсою, з особливостями поетики автора, кола постійних проблем, сфери ідей тощо;
- виділити якомога точніше головні та другорядні проблеми в даному творі;
- з'ясувати для себе проблеми нашого сьогодення, аналогічні й співзвучні тим, про які йдеться у п'єсі;
- сформулювати власні особистісні позиції стосовно проблем, що містяться в тексті, та стосовно проблем дійсності, відбитих у драматургії;
- визначити характер образності» [12, с. 20].

Педагогічна система Д. Лідера рівною мірою передбачала вивчення і теоретичних дисциплін, які мали не стільки відкрити перед студентом історичні закономірності розвитку мистецтва, скільки сформувати філософське світосприйняття, і технічно-прикладних, макетування, креслення тощо. Фундаментальні мистецькі дисципліни «Рисунок» і «Живопис» не були інтегровані з проблемами «Сценографічного проектування».

Отже, характерними особливостями сценографічної системи Д. Лідера були:

1. Створення сценографічного образу, який будувався навколо проблеми, визначеної у драматургії,

що давало можливість його учням успішно реалізуватися у системі українського театру.

2. Розроблення концепції та візуальної партитури художнього образу, який розкривався в процесі дії вистави, що наближало сценографічні проекти його учнів до європейських тенденцій дедраматизації театру та мистецтва action art.

3. Спільна участь у студійному процесі сценографів і режисерів.

За час своєї педагогічної діяльності Д. Лідер виховав покоління сценографів, які успішно служили у різних театрах України та намагалися передати настанови вчителя молодим сценографам: Марія Левитська (головний художник київської Національної опери), Володимир Карашевський (головний художник Київського академічного Молодого Театру), Святослав Каштелянчук, Тетяна Медвідь (головний художник Харківського театру імені Т. Шевченка «Березіль» до 2021 р.), Ігор Несміянов, Андрій Александрович-Дочевський (головний художник Київського національного академічного театру ім. І. Франка до 2022 р., завідувач і викладач кафедри сценографії та екранних мистецтв НАОМА до 2019 р.), Андрій Романченко (головний художник НАУД імені М. Заньковецької 2020–2023 рр.), Олександр Семенюк (головний художник Івано-Франківського академічного облмуздрамтеатру імені Івана Франка до 2013 р.), Ірина Нірод, Сергій Маслобойщиків (доцент кафедри сценографії та екранних мистецтв НАОМА) та інші.

У контексті формування обличчя сучасної української сценографії слід згадати сценографів-львів'ян, які не брали участь у педагогічному процесі, проте своєю творчістю сформували унікальну мистецьку територію, яку можна назвати львівською школою сценографії. Насамперед це сценограф львівської опери Євген Лисик (1930–1991 рр.), справу якого продовжили брати Тадей та Михайло (1947–2022) Ринзакі, Мирон Кіпріян (1930–2019 рр.), Валерій Бортяков (1941–2007 рр.) та інші. Представникам львівської школи була властива віртуозна майстерність та експресія втілення сценографічних ідей, індивідуальний, унікальний ракурс, з якого сценографи змушували споглядати глядача за дією, оригінальність композицій та втілення пластичної ідеї, почасти абстрактними фантастичними формами.

У кінці XX ст., за відсутності у двох найкрупніших ЗВО України – Харківській академії дизайну та Львівській академії мистецтв освітніх програм зі сценографії, здобутки європейських практик застосовувались на українській сцені фрагментарно і певною мірою

неусвідомлено. В результаті відсутності притоку молодих сценографів до театрів України не відбулося наступності поколінь театральних художників. Упродовж майже пів сторіччя в театрах служили або сценографи старшого покоління, або на їхнє місце приходили художники іншого профілю, які не завжди розуміли специфіку і закони професії сценографа. Мала кількість або повна відсутність у деяких регіонах професійних сценографів впливала негативно, і на художній рівень вистав, і, в багатьох випадках, на престиж професії. Внаслідок недовіри до вміння художника формувати сценографічне вирішення, багато режисерів почали відмовлятися від їхніх послуг і створювати його самотужки, що почасті негативно позначалося на якості візуального образу вистав. Отже, нові реалії потребували термінового збільшення кількості професійних сценографів та актуалізації навчальних методів сучасної української сценографічної школи відповідно до нових викликів часу.

Висновки. Упродовж XX ст. відбулися дві реформи театру. Під час першої (великої) реформи (перша половина XX ст.), у зв'язку зі зміною функції театру в суспільстві, становленням режисерського театру та поширенням інсценізації як основи вистави, змінилися завдання та роль сценографа в театрі. Головним завданням стало створення на сцені візуального образу драматичного дійства. Оновлення сценографічної школи в Україні успішно реалізували 1921 р. О. Хвостенко-Хвостов і Б. Косарев у Харківському художньому інституті та 1923 р. Л. Курбас і В. Меллер у макетній майстерні «Березоля».

Творча платформа школи В. Меллера базувалась на співпраці сценографів і режисерів, а також на практичній роботі студійців над виставами. Педагогічний метод академічної школи Б. Косарева полягав у глибокому дослідженні історії мистецтва, законів простору і кольору, випробуванні колажних прийомів і дотриманні високої культури театральних технологій.

Друга театральна реформа 1950-х – 1990-х рр. до певної міри продовжувала ідеї попередньої. Її основними новаторськими ідеями були дедраматизація вистави та наближення театального мистецтва до action art – гепенінгу, перформансу, енвайронменту тощо. В українському театрі ці процеси розпочалися тільки у 90-х рр. XX ст. у зв'язку з інтеграцією в культурний простір Європи та тривають дотепер.

Сценографічні лабораторії та навчально-творчу майстерню Д. Лідера 70-х – 80-х рр. можна вважати третьою сценографічною школою в Україні XX ст. Його творчий метод став базовим естетичним виміром

українських майстрів «образотворчої режисури». В його педагогічній програмі знайшли своє продовження ідеї Леся Курбаса щодо спільної участі художників і режисерів у студійному процесі. Данило Лідер формував у студентів концептуальність способу мислення та орієнтував на пошук дієвого пластичного вираження драматичного конфлікту. Попри відірваність українського театру від європейських новацій як Д. Лідеру, так і сценографам-львів'янам Є. Лисику, М. Кипріяну, В. Бортякову та ін. вдавалося дистанціюватися від драматургії та створювати динамічні драматичні візуальні образи як головний засіб виразності вистави.

Сьогодні за браком належної кількості сценографів-професіоналів уповільнюється інтеграція багатьох театральних колективів у культурний європейський простір. Однієї освітньої платформи в НАОМА критично бракує для забезпечення потреб усіх українських театрів. Нові реалії потребують актуалізації навчальних методів української сценографічної школи відповідно до нових викликів часу.

Таким чином, в Україні виникла нагальна потреба впровадження нової освітньої програми зі сценографії, щоби вдовольнити запит театральної спільноти на професійних сценографів і оновити методологію сучасної української сценографічної школи.

1. Кашуба-Вольвач О. Педагогічні програми з Фортеху. Огляд авторських концепцій та їх аналіз. *Сучасне мистецтво*. 2008. Вип. 5. С. 191–211.

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

3. Ковальчук О. Сценографічна школа Д. Лідера. Процеси становлення та реалізації в часі. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. Київ : ІПСМ АМУ, Софія. 2009. С. 114–135

4. Козак Б.. Життя і творчість Леся Курбаса. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. 656 с.

5. Лесь Курбас. Філософія театру / у порядн. Лабінський М. Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук ; Видавництво «Основи», 2022. 920 с.

6. Лідер Д. Театр для себе. Мистецтво. Київ : Факт, 2004. 104 с.

7. Меллер В. Макетна майстерня «Березіль». *Глобус*. Київ, 1925. № 4. С. 163–164.

8. Руденко-Краєвська. Н. Основи сценографії. Частина перша. Навч. посібн. Львів : ЛНАМ, 2020. 194 с.

9. Руденко-Краєвська. Н. Основи сценографії. Частина друга. Навч. посібн. Львів : ЛНАМ, 2022. 206 с.

10. Чернова М. Борис Васильович Косарев. Київ : Мистецтво, 1969. 67 с.

11. Чечик В., Павлова Т. Борис Косарев: 1920–ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото. Київ : Родовід, 2009. 288 с.

12. Фіалко В. Творчий метод Данила Лідера. *Антиквар*. 2017. № 5–6. С.18–26.

13. Фіалко В. Український театр 1970-х — 1980-х років: режисерсько-сценографічні пошуки. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Академія мистецтв України*. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 607–695.

14. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ століття: структурування, методологія, художні позиції. Львів : Українські технології, 2005. 528 с.

15. Braun, Kazimierz, Braun, Justyna. The Great Reform of Theatre. Ossolineum. Wrocław. 1984. 384 p.

16. Budnyk A. The importance of meller's model workshop experience for modern design education. *Demiurge: ideas, technologies, perspectives of design* Vol. 3 No 1. 2020. p. 69–84.

17. Lehmann Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Verlag der Autoren, D-Frankfurt of Main. 1999. 225 p.

REFERENCES:

1. Kashuba-Volvach, O. (2008). Pedagogical programs from Fortech. Review of author's concepts and their analysis. *Modern Art*. Issue 5. p. 191–211.

2. Klekovkin, O. (2012). THEATRICA. Lexicon. Institute of problems today. of the National Academy of Arts of Ukraine. K. Phoenix, 800 p.

3. Kovalchuk, O. (2009). Scenographic school of D. Leader. Processes of formation and realization in time. Coll. of science Ave. Acad. of Arts of Ukraine. Institute of Problems of Modern Art. K. IPSM AMU. Sofia. p. 114–135

4. Kozak, B. (2012). Life and work of Les Kurbas. Lviv; Kyiv ; Kharkiv: Litopys, 656 p.

5. Les Kurbas. Philosophy of the theater / edited by Labinsky M. (2022). Kharkiv-Kyiv: Publisher Oleksandr Savchuk; Osnovy Publishing House, 920 p..

6. Leader, D. (2004). Theater for yourself. Art. Kyiv: Fakt, 104 p.

7. Meller V. (1925). Model workshop "Berezil". *Globe*. Kyiv, Issue 4. P. 163–164.

8. Rudenko-Kraevska, N. (2020). Basics of scenography. Part one. Education manual Lviv: LNAM, 194 p

9. Rudenko-Kraevska, N. (2022). Basics of scenography. Part two. Education manual Lviv: LNAM, 206 p.

10. Chernova, M. (1969). Boris Kosarev. Art. Kyiv, 67 p.

11. Chechuk, V., Pavlova T. (2009). Boris Kosarev: 1920s. From painting to tea-cinema-photo. Pedigree. Kyiv, 288 p.

12. Fialko, V. (2017). The creative method of Danilo Leader. *Antiquary*. N 5–6. p.18–26.

13. Fialko, V. (2006). Ukrainian theater of the 1970s –1980s: directorial and scenographic searches. Institute of Contemporary Art Problems of the Academy of Arts of Ukraine. Intertechnology. Kyiv, p. 607–695.

14. Shmagalo, R. (2005). Art education in Ukraine in the mid-19th - mid-20th centuries: structuring, methodology, artistic positions. Lviv: Ukrainian Technologies, 528 p

15. Braun, K., Braun, J. (1984). *The Great Reform of Theater*. Ossolineum. Wrocław. 384 p.

16. Budnyk, A. (2020). The importance of Meller's model workshop experience for modern design education. *Demiurge: ideas, technologies, perspectives of design* Vol. 3 No. 1. p. 69–84.

17. Lehmann, Hans-Thies. (1999). *Postdramatic Theatre*. Verlag der Autoren, D-Frankfurt of Main. 225 p.

ANNOTATION

Rudenko-Kraevska Natalia. Educational methods of Ukrainian theatrical design schools of the XX century in the context of European theatrical practice.

The article examines the conditions for the formation and development of Ukrainian theatrical design schools of the XX century in the context of the revolutionary processes of European and Ukrainian theatre art. The causes and consequences of the introduction into European and Ukrainian theatrical design practice of two theatre reforms of the XX century are determined, as well as the impact on the educational process of changing the function of the theatre in society, the tasks of theatrical design and the role of the theatrical designer in creating a performance.

The conditions of emergence and development, creative platforms and pedagogical methods of the largest Ukrainian theatrical design schools are analyzed: the model workshop at the «Berezil» theatre of Les Kurbas and Vadym Meller in the 20-s – 30-s of the XX century; academic school of theatrical design at the Boris Kosarev Kharkov Art Institute of the 20-s – 60-s of the XX century; theatrical design laboratories at the theatre society and at the Kyiv Art Institute of Danylo Lider in the 70-s – 80-s of the XX century and the Lvov school of practical theatrical design at the end of the 20th century.

It has been found that no systematic scientific studies of the art of theatrical design, as a special type of fine art, are being conducted in Ukraine today. It is noted that one educational program is critically insufficient to meet the needs of Ukrainian theatres for professional theatrical designers. Especially, taking into account the significant change in the arsenal of theatrical designers' tools: the replacement of picturesque backdrops with video projections; expansion of possibilities of light equipment, development of digital 3d technologies, etc.; as well as the «de-dramatization» of the performance – the replacement of the plot with a chronic image, montage, collage, and bringing the theatre art closer to the happening, the performance

of the environment, where the emphasis is shifted from the work to the process of art activity itself.

Thus, the article proves that new realities require an urgent increase in the number of professional theatrical designers and the updating of educational methods of the modern Ukrainian school of theatrical design, both taking into account the methodological experience of previous national theatrical design schools, and in accordance with the new challenges of the time. The opening of the new educational program «Theatrical design» is an urgent need for the successful development of Ukrainian theatrical art and further integration into the European cultural space.

Keywords: theatrical design, theatre reform, theatrical design school, educational program, de-dramatization, art direction.