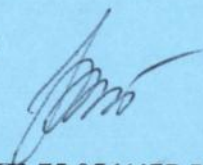


МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

ЧЕЧИК Валентина Вікторівна



УДК 75.054(477.54)

**ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО ХАРКОВА:
АВАНГАРДНІ ПОШУКИ 1910-1920-х РОКІВ**

Спеціальність 17.00.05 – образотворче мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Харків-2006

Ц 330.077 + Ц 333 (44к) 5-692 Харків

Дисертацією є рукопис

Роботу виконано у Харківській
Міністерства освіти і науки України

ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00761923 (S)

Науковий керівник:

доктор
Соколик

Харківська державна академія дизайну і
мистецтв, професор кафедри історії і теорії
мистецтва

82/76

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства

Коваленко Георгій Федорович

головний науковий співробітник

Інституту мистецтвознавства Російської
Федерації

кандидат мистецтвознавства,

старший науковий співробітник

Яців Роман Миронович

Інститут народознавства НАН України,
заступник директора з наукової роботи

Провідна установа:

Львівська національна академія мистецтв
Міністерства освіти і науки України

Захист відбудеться "15" 06 2006 р. о 13⁰⁰ год.

на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.109.01

при Харківській державній академії дизайну і мистецтв за адресою:
61002, м. Харків, вул. Червонопрапорна, 8

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці

Харківської державної академії дизайну і мистецтв за адресою:

61002, м. Харків, вул. Червонопрапорна, 8

Автореферат розіслано "13" 05 2006 р.

Вчений секретар

спеціалізованої вченої ради,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Є.О. Котляр

AB. 08. 107

1

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

В сучасному українському мистецтвознавстві продовжується активне заповнення численних «білих плям». Не згасає зацікавлення періодом першої третини ХХ ст., який протягом тривалого часу висвітлювався однобічно, тенденційно, без урахування реальної картини мистецьких процесів. Особливу увагу дослідників притягує український авангард. У численних публікаціях останнього десятиріччя йому повернено статус визначного явища вітчизняної художньої культури. Чималу частину авангардної спадщини складають досягнення театральньо-декораційного мистецтва. Генерація художників, творчість яких характеризувалась відкритістю до стильових новацій і надбань європейської художньої культури, пошуками відповідної доби нової пластичної мови, були, перш за все, авангардистами й художниками театру — О. Екстер, В. Меллер, А. Петрицький й ін. Театр став для них полем апробації нових пластичних ідей, основним змістом їх творчого життя.

Потужним мистецьким центром перших двох десятиліть ХХ ст., коли авангардний рух в українському мистецтві пройшов період формування і набув особливої сили, став Харків. Його перетворення у визначний центр художнього життя на межі ХІХ і ХХ ст., а також статус столиці України у 1919–1934 рр. сприяли концентрації тут чималих творчих сил, активізації їх енергії, новим пошукам, експериментам. Неординарним явищем була діяльність харківських сценографів-авангардистів, що внесла небувалу гостроту в художню культуру міста. Втім «харківська гілка» авангардного руху в театральньо-декораційному мистецтві перших двох десятиріч ХХ ст. залишається малодослідженою. Розуміння того, що авангардні пошуки харківських художників театру не тільки принципово важливий фактор мистецького процесу 1910–1920-х рр. в регіоні, а й вагомий внесок в українське мистецтво ХХ ст., стало вирішальним у визначенні актуальності теми.

Зв'язок роботи з науковими програмами, темами, планами. Дисертаційне дослідження здійснювалось згідно з планом підготовки наукових кадрів кафедри історії і теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв, а також держбюджетної тематики «Мистецтво Слобожанщини ХVІІІ–ХХ ст.» (номер держреєстрації 0102U006435).

Мета дослідження — відтворити становлення і розвиток авангардного руху в галузі театральної декорації в Харкові, виявивши його специфіку і значення в історії українського мистецтва.

Л. М. В. СІСЯК
АН України

Для досягнення поставленої мети необхідно було розв'язати наступні **основні завдання**:

- зібрати і ввести у науковий обіг нові відомості для заповнення прогалин в історії авангардного руху в сценографії Харкова 1910–1920-х рр.;
- систематизувати нові й відомі раніше матеріали для створення необхідної фактологічної бази дослідження;
- розкрити етапи розвитку авангардного руху в театральньо-декораційному мистецтві Харкова перших двох десятиріч XX ст.;
- виявити коло представників авангардної сценографії у Харкові 1910–1920-х рр.;
- розглянути сценографію харківських художників-авангардистів зазначеного періоду у зв'язку з мистецькими проблемами часу, визначити творчі зв'язки та контакти;
- проаналізувати стилістичні особливості творчості харківських сценографів-авангардистів у заданих хронологічних рамках;
- визначити роль авангардного руху у формуванні в Харкові школи театральньо-декораційного мистецтва;
- показати місце сценографії в Харкові 1910–1920-х років в історії українського образотворчого мистецтва.

Об'єкт дослідження — театральньо-декораційне мистецтво Харкова як одна із складових загального процесу розвитку українського образотворчого мистецтва. **Предмет дослідження** — авангардні пошуки харківських сценографів перших десятиліть XX ст.

Хронологічні рамки дослідження окреслені двома десятиріччями XX ст., що характеризуються зміною мистецької парадигми, переходом художників до іншої філософської моделі світосприйняття, пошуками відповідної доби нової пластичної мови. *Територіальні межі* окреслюються рамками одного визначного культурного центру — Харкова.

Методологічну основу дослідження склали принципи історизму і системного підходу до вивчення явищ минулого. Використання комплексного підходу передбачало поєднання мистецтвознавчого, історико-культурного та театального підходів. Пріоритет надавався першим двом.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що автором вперше в мистецтвознавчій науці:

- комплексно проаналізовано і систематизовано значний фактологічний матеріал з історії авангардного руху в харківській сценографії перших десятиріч XX ст.;
- введено в науковий обіг нові архівні і музейні матеріали, мистецькі твори, які перебувають у приватних збірках й рідкісних виданнях; до наукового активу повернено ряд імен сценографів-авангардистів Харкова, що особливо вплинули на розвиток театральньо-декораційного мистецтва в цьому регіоні України;

- розглянуто історичний розвиток авангардного руху в мистецтві харківських художників театральної сцени зазначеного періоду і розкрито його етапи;
- театральна практика харківських митців проаналізована в контексті театральньо-художнього життя міста, висвітлено зв'язок з європейським процесом і творчі контакти місцевих сценографів;
- показано вплив авангардного руху на становлення харківської школи театральньо-декораційного мистецтва;
- розкрито стилістичні особливості і специфіку формування нової пластичної мови у харківській сценографії 1910–1920-х рр.; висвітлено значення творчих здобутків сценографів-авангардистів Харкова зазначеного періоду в історії українського образотворчого мистецтва.

Практичне значення дослідження полягає у можливості залучити недостатньо відомий матеріал для подальшого вивчення і теоретичного осмислення проблем українського образотворчого мистецтва першої третини ХХ ст. Результати роботи можуть бути використані при підготовці лекційних курсів, написанні узагальнюючих праць та навчальних посібників і методичних розробок, спецкурсів з історії української сценографії, у практичній діяльності музеїв і краєзнавстві, а також при написанні нового видання історії українського мистецтва. Представлений ілюстративний матеріал може бути корисним у творчих пошуках майстрів сучасної сценографії.

Особистий внесок здобувача полягає у висвітленні невідомих і маловідомих фактів й створенні цілісної картини розвитку авангардних пошуків у харківській сценографії перших двох десятиліть ХХ ст., а також виявленні їх значення в історії українського образотворчого мистецтва. Основні результати дисертаційного дослідження отримані автором особисто.

Апробація результатів дослідження здійснювалась у виступах на міжвузівській науково-методичній конференції «Музичне і театральне мистецтво України в дослідженні молодих мистецтвознавців» (Харків, 2004), III мистецтвознавчих читаннях, присвячених пам'яті доктора мистецтвознавства, професора В.М. Айзенштадта (Харків, 2004), VI міжнародному конгресі українців (Донецьк, 2005), на науково-методичних конференціях професорсько-викладацького складу та аспірантів ХДАДМ у 2004–2005рр. Основні висновки і результати роботи розглянуто і обговорено на наукових семінарах кафедри історії і теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ).

Публікації. Основні результати дослідження викладені у семи наукових публікаціях, серед них — чотири у фахових виданнях, затверджених ВАК України і три — у матеріалах і тезах наукових конференцій.

Структура дисертації визначається характером порушених у дослідженні проблем, його метою і завданнями. Текст дисертації (190 с.) складається зі вступу, чотирьох розділів, семи підрозділів, висновків розділів й загальних висновків, списків умовних скорочень, літературних та архівних джерел (435 найменувань). Додаток А включає альбом ілюстрацій (117 позицій) і їхній перелік. В додатку Б наводяться рідкісні публікації 1910-х рр., вперше використані в дослідженні теми.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У вступі обґрунтовується актуальність теми, визначається мета, завдання, об'єкт, предмет і методи дослідження, його часові й територіальні межі, наукова новизна і практичне значення одержаних результатів та можливості їх теоретичного і практичного використання. Подано інформацію про апробацію основних результатів, структуру й обсяг дисертації.

Перший розділ «Історіографія, джерела і методика дослідження» містить аналіз літератури з обраної проблеми, інформацію про джерельну базу й характеристику методів дослідження.

1.1. Стан наукової розробки теми. У процесі дослідження вивчені й узагальнені найрізноманітніші літературні джерела. Їх можна об'єднати в чотири групи: публікації, розміщені в місцевій періодичній пресі дорадянського періоду й 1920-х рр.; літературні джерела 1930–1950-х рр.; загальні праці з історії українського мистецтва й окремі монографії та статті українських і зарубіжних науковців (1960-ті — початок 1990-х рр.); мистецтвознавчі дослідження пострадянського періоду, спрямовані на розкриття «білих плям» в українському мистецтві ХХ ст.

Перша група джерел побачила світ у час, зазначений в дослідженні, — 1910–1920-ті рр. ХХ ст. Вони уможливають документовану реконструкцію подій тогочасного театрального життя Харкова, розкривають характер рушійних механізмів і картину складних мистецьких процесів на зламі ХІХ–ХХ ст. Серед публікацій такого типу, насамперед, слід відзначити виступи у пресі самих учасників подій — художників, творчість яких пов'язана з театром, — Є. Агафонова, В. Бобрицького, М. Саввіна, і поетів-футуристів Г. Петникова й І. Уразова. Вони друкувались у місцевих газетах («Харьковские губернские ведомости», «Южный край» та ілюстрований додаток до нього, «Утро»), а також журналах («Пути творчества», «Творчество», «Театральний журнал» та ін.). Динаміку ситуації й еволюцію авангардного руху в харківській сценографії 1920-х рр. розкривають статті газет, що виходили в Харкові («Вісті», «Харьковский пролетарий»,

«Комуніст», «Возрождение» та ін.) і журналів («Нове мистецтво», «Всесвіт», «Календарь искусств», «Авангард» тощо). «Дух часу» особливо відбивають публікації В. Хмурого, І. Врони, В. Седляра. Більшість наведених матеріалів уперше виявлені і проаналізовані в нашому дослідженні.

До другої групи увійшли видання періоду тоталітарного режиму в СРСР, коли мистецтво набуло залежності від сталінської політики. Офіційно проголошений метод «соцреалізму» підтримувався партійним керівництвом і партійним контролем. Авангардні пошуки попереднього періоду піддавалися різкій критиці за «формалізм». І хоча харківські учасники авангардного руху в сценографії Б. Косарев, Г. Цапок, О. Хвостенко-Хвостов, В. Єрмілов (дехто встиг емігрувати, як Є. Агафонов і В. Бобрицький) не були знищені фізично, однак стали залежними від одновекторності художнього процесу. Їхня попередня творчість могла розглядатися тільки як помилкова, винищувалась. Обмежувався доступ дослідників до архівних матеріалів. Це призводило до заідеологізованості оцінок, упередженості суджень і сприяло тому, що творчість харківських сценографів-авангардистів 1910–1920-х рр. опинилася серед «білих плям» українського образотворчого мистецтва.

Аналіз наступної групи джерел показав, що в 1960 — першій половині 1980-х рр. ще зберігається вплив ідеологічних обмежень в оцінках авангардного руху. Існування ідеологічної цензури відбилосся й на змісті статті М. Безхутрого до каталогу ювілейної виставки Г. Цапка (1961), і монографії А. Драка «Українське театральне-декораційне мистецтво» (1961), і довідковому виданні «Художники Харкова» (1967), де наводяться короткі відомості про місцевих митців сцени. Розділи п'ятого тому «Історії українського мистецтва» (1967), присвячені театральне-декораційному мистецтву, містять імена харківських представників сценографії, але аналіз їх творчості має досить узагальнений, оглядовий характер. Помітним кроком у вивченні театральної спадщини Б. Косарева стала монографія М. Чернової (1969), втім авторка обійшла кубофутуристичний період митця (1916–1919), тоді як саме в цей час формувалися творчі засади й стилістичні вподобання майстра.

Загострення інтересу до харківських авангардистів 1910–1920-х рр. і взагалі мистецтва авангардної епохи спостерігається з другої половини 1980-х — із початком падіння тоталітарної системи в СРСР. Дослідження цього періоду несуть значний обсяг інформації та повертають імена забутих і викреслених із художнього процесу митців. Досить широкий фактологічний матеріал містять опубліковані О. Красильниковою спогади Б. Косарева (1984), монографія Д. Горбачова, що висвітлює театральну спадщину О. Хвостенка-Хвостова (1987). У дисертації Л. Соколюк, присвяченій харківській художній школі (1986), була зроблена перша

спроба реконструювати творчу діяльність Є. Агафонова й Е. Штейнберга. Проте їхня праця в театрі не стала предметом уваги ні в цьому дослідженні, ні в наступних, виконаних А. Півненко (1991), Л. Савицькою (1992). І хоч у ґрунтовній роботі Б. Лобановського й П. Говді «Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX ст.» (1989) вже позитивно висвітлюється український живописний авангард, утім автори обходять театральну творчість його представників у Харкові.

Літературні джерела останньої групи, що належать до пострадянського періоду, свідчать про подальше зростання активності у вивченні мистецтва авангарду. Особливо це знайшло відображення у систематичному випуску збірників з означеної проблеми (за ред. Г. Коваленка) Інституту мистецтвознавства РФ, ініційованих спеціальною комісією, очоленою академіком Д. Сараб'яновим (Москва). Серед уміщених матеріалів є публікації українських мистецтвознавців, зокрема Г. Веселовської, що торкаються сценографії деяких вистав харківських художників, таких, наприклад, як О. Хвостенка-Хвостова. Проте, хоча названі вище праці певною мірою стосуються поставленої нами проблеми, на сьогодні ще не існує наукового дослідження, яке б розкривало цілісний образ авангардного руху в харківській сценографії 1910–1920-х рр.

У теоретичному осмисленні нашої тематики важливе значення мали праці Д. Сараб'янова, Г. Коваленка, І. Азізян, Н. Асєєвої, О. Сидоріної, С. Хан-Магомедова, Д. Горбачова, О. Лагутенко, М. Станкевича, О. Тарасенко, Р. Яцїва та ін.

1.2. Джерельна база і методика дослідження. Окрім періодичних видань 1910–1920-х рр., що зберігаються в наукових бібліотеках Харкова, Києва, Москви, джерельною базою стали документи й матеріали фондів Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва України (Київ), Державного музею музичного, театрального й кіномистецтва України (Київ), Російського державного архіву літератури і мистецтва (Москва), Центрального державного театрального музею ім. О.О. Бахрушина (Москва), а також приватних колекцій. Виявлені ескізи декорацій і костюмів, макети, фотографії сцен вистав, які до цього часу не долучалися до аналізу іншими дослідниками. Також до наукового обігу вперше вводиться значна кількість нових архівних даних.

Під час дослідження еволюції авангардного руху в сценографії Харкова 1910–1920-х рр. використовувалися такі методи наукового пізнання, як систематизація, періодизація, класифікація. У відновленні образу вистави особливе значення надавалося методу історичної реконструкції. Зважаючи на залежність театрально-декораційного мистецтва від стану театральної культури міста, доводилося звертатися до контекстуального методу. Для відображення зв'язків харківської авангардної сценографії із загальними

процесами мистецького розвитку застосовувався компаративний метод. Під час розгляду театральної творчості харківських митців — метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу.

Другий розділ «Художні експерименти на харківській сцені 1910-х років» присвячений формуванню й становленню авангардного руху в театральньо-декораційному мистецтві Харкова.

2.1. Перші теа-студії і декораційні майстерні (1909–1919). У підрозділі показано, що розрив із застарілою академічною естетикою на харківській сцені розпочався з театрів малих форм. Перші новачки в оформленні вистав пов'язані з відкриттям у місті театру-кабаре «Голубой глаз» (1909–1911), символістський характер якого протиставлявся звичній для харківської публіки концепції театру «життєвих подібностей». Почин харківських театралів був підтриманий молодими художниками, які об'єдналися навколо мистецької студії «Голубая лилия», очоленої Є. Агафоновим.

Творчість Агафопова й раніше привертала увагу дослідників (Л. Соколюк, А. Півненко, Л. Савицька). Автор дисертаційної роботи вивчила архівні джерела й матеріали періодики, ввела у науковий обіг низку нових відомостей, зосередивши увагу на театральній діяльності Агафопова та його кола митців. Уперше було зроблено спробу виявити їхні принципи декораційного оформлення в театрі-кабаре «Голубой глаз», репертуар якого на початку функціонування склала символістська драматургія, що зумовила нові постановчі прийоми й новий характер декораційного оформлення, головним елементом якого стало декоративне панно. І хоч живописні панно, написані Є. Агафоновим, М. Федоровим, М. Саввіним, не збереглися, проте згадки про них в художній критиці, спогадах сучасників, виявлені й наведені в роботі, дозволяють скласти уявлення про відповідність їхньої символістської образності новій театральній естетиці. Імпульсом до подібних новачок могли стати гастролі трупи Вс. Мейерхольда в Харкові 1908 р.

Однак символістський період «Голубого глаза» продовжувався недовго: його витіснила стихія «художнього балагану» (Л. Тихвінська), що пояснювалося не тільки невідповідністю місцевої публіки, а й зміною духу часу: подібне спостерігалось і на російській столичній сцені. Тепер живописні панно Є. Агафопова мали інший настрій і нерідко виконувались у стилістиці примітивів. Її віяння художник міг відчутти, експонуючи свої твори на київській виставці «Звено» в 1908 р. разом з авангардистами Д. Бурлюком, Н. Гончаровою, М. Ларіоновим, О. Екстер, А. Лентуловим та ін.

Співпраця таких, що мислили в одному руслі, художника-новатора й режисера, прихильника театру умовних форм, що було основоположним у

діяльності «Голубой лилии» і «Голубого глаза», після 1911 р. знайшла продовження в спільних пошуках керівників сценічної студії І. Льїна та художньої майстерні Е. Штейнберга. Аналіз естетичної платформи Льїна, його педагогічної діяльності виявив орієнтацію на новітні досягнення європейської художньої культури. Митцем з європейською освітою був і Е. Штейнберг, у майстерні якого сценографія стала одним із напрямів навчання. Разом зі Штейнбергом учні брали участь в оформленні постанов І. Льїна. Проведена в роботі реконструкція декоративного оформлення програмної вистави Льїна за п'єсою О. Блока «Троянда і хрест» (1916) показала зв'язок з новачками європейського театру, зокрема просторовими ідеями Г. Крега.

Про те, що театральне-декоративне мистецтво Харкова 1910-х рр. мало досить високий, далеко не провінційний рівень, свідчить і проаналізована в дослідженні діяльність сценографа І. Андріяшева. Творчий союз Е. Штейнберга та І. Льїна став основою для харківських творчих об'єднань — «Союз мистецтв» (1916–1919) і «Художній цех» (1918–1920). Під цими «вивісками» в спеціалізованих майстернях зібралися, творчо спілкуючись між собою, представники різних професій — живописці, театralи, музиканти, скульптори, літератори. В такій організації певною мірою відобразилася головна теоретична доктрина доби модерну й символізму — ідея синтезу мистецтв.

2.2. Театральна творчість художників «Союза семи» (1916–1919).

На основі проведеного дослідження встановлено, що доцентровий рух режисерів і художників нової формації, що окреслився в художній культурі Харкова на межі 1900–1910-х рр. у діяльності театру «Голубой глаз» та студіях І. Льїна й Е. Штейнберга, знайшов продовження у творчому союзі російського новатора сцени Б. Глаголіна та харківських кубофутуристів «Союза семи».

Фактологічним матеріалом для аналізу стали глаголінські вистави в Харкові «Знову на землі» С.-Ж. Буельє (1917), «Бранд» за п'єсою Г. Ібсена (1918) і «Пан» Ш.В. Лерберга (1919). Реконструкція їх художньо-постановочної частини уможливила розставлення нових акцентів в історії розвитку українського театральне-декоративного мистецтва, показавши, що кубофутуристичний живопис, прийшовши на харківську сцену, опинився на одному оберті з авангардними пошуками в російських столичних містах і в Києві і мав власну основу — творчість місцевих сценографів-авангардистів. У списку першопроходців відновлені імена В. Бобрицького, Б. Косарева, Г. Цапка.

Незважаючи на те, що інтереси представників «Союза семи» були досить багатогранними (станковий живопис, журнальна й книжкова графіка, плакат, монументальний розпис, оформлення інтер'єрів тощо), сценографія зайняла особливу нішу. Розуміння значущості театру як

важливої галузі сучасного мистецтва для практичного втілення новітніх художньо-естетичних принципів, співзвучних часові, було суголосним загальним тенденціям у європейській і в російській художній культурі й відобразилося в експозиції виставки «Семи» (1917). Вказано на роль у такій спрямованості їхніх творчих пошуків випускника Празької художньо-промислової академії Л. Тракала як керівника малярно-декоративної майстерні в Харкові, де навчалась більшість членів групи.

Осмислюючи свій шлях у мистецтві, що не став би провінційним відбитком «столичного новаторства», а мав би своє обличчя, художники «Союза семи» висунули тезу про створення «нового декоративного стилю», яка потім була забута і пройшла повз увагу попередніх дослідників. Втім саме декоративізм, сприйнятий і трактований сучасниками як суттєва прикмета художнього мислення «харків'ян», став визначальним вектором у відборі засобів мистецької виразності для представників «Семи». Проведений аналіз сценографії цих художників показав особливості їхнього творчого методу, спрямованого на переосмислення і сплавлення в єдину художню систему пластичних відкриттів авангарду і декоративних традицій іконопису, українського народного мистецтва. Цим традиціям належала особлива роль.

Важливою знахідкою для осмислення театральної творчості харківських кубофутуристів зазначеного періоду стали статті В. Бобрицького 1918–1919 рр. — художника-емігранта, ім'я якого на багато років випало з історії української художньої культури. Аналіз показав, що в цих публікаціях обґрунтовано шляхи і напрямки пошуку нових форм і принципів сценічного оформлення. Одним з головних завдань сучасного декораційного мистецтва Бобрицький вважав створення пластичної структури, що організує й виокремлює сценічну дію. Особливе значення в розвитку авангардної сценографії, її «укоріненні» на харківській сцені приділялося неопримітивістській естетиці. Цим пояснюється і роль декоративних панно, вирішених художниками «Союза семи» у стилістиці неопримітивів. У дотриманні принципу єдності живописної декорації зі сценічною дією підкреслюється роль як важливого орієнтиру російського майстра авангардної сценографії Н. Гончарової.

У третьому розділі «Харківська сценографія 1919–1925 років»

розглядається еволюція авангардного руху в театральньо-декораційному мистецтві міста кінця 1910-х — першої половини 1920-х рр.

3.1. Політичний театр (1919–1922). На основі вивчення сучасних праць (І. Врона, Б. Лобановський, Л. Жадова, В. Лебедева, В. Толстой), які торкалися цієї проблеми, й залучення нових архівних даних, публікацій у тогочасній пресі, мемуарних матеріалів розглянута творчість

харківських сценографів-авангардистів у період агітпропу. Відомо, що в цей час кардинально змінився сам характер театру як мистецтва: виведений на вулицю, він був використаний більшовиками з метою революційної пропаганди й агітації. Самі ж художники сприймали наміри нової влади насамперед як реальну можливість для втілення своїх радикальних творчих експериментів. Особливе значення для осмислення мистецько-естетичних позицій харківських митців мали виступи в пресі власне учасників подій — художника В. Бобрицького («К грядущему строительству нового театра») і режисера Б. Глаголіна («Харьковский театр»), уперше виявлені й проаналізовані автором дисертації.

На конкретних прикладах політичних театралізованих видовищ у Харкові показано новий характер оформлення: фоном для вистав ставало декороване архітектурне середовище або стінки агітпотяга. Сценограф убачав свою місію у втіленні в театралізованому дійстві ідеалів нового життя, вихованні естетичних смаків пролетаріату й намагався знайти адекватне художнє рішення. Зокрема, висловлювалася думка, що декорації мають відійти від нерухомості і «проекуватися кінематографом на небо» (В. Бобрицький).

Наголошується, що в означений період пошуки «нового декоративного стилю», розпочаті кубофутуристичною групою «Союза семи», знайшли продовження у творчих експериментах В. Єрмілова й О. Хвостенка-Хвостова.

Зважаючи на те, що декоративні панно харківських авангардистів не збереглися, для виявлення стилістичних особливостей притягувались їхні живописні й графічні твори експериментального характеру цього відрізка часу. Підкреслюється їх національна своєрідність.

3.2. Кубофутуристичні проекти першої половини 1920-х років. Зміни в суспільно-політичній ситуації з переходом до непу в культурному житті міста супроводжувалися поверненням театрів на професійну сцену. Один за одним виникали нові театральні колективи; до оформлення вистав залучалися свої й приїжджі майстри. Із харківських художників сцени на початок 1920-х рр. у місті залишився Г. Цапок. Його діяльність як сценографа до сьогодні не досліджувалася: публікувалися лише короткі відомості біографічного характеру. Виявлено, що до 1919 р. головним компонентом оформлень Цапка залишалися живописні панно й завіси, вирішені у стилістиці модерну й неопримітивізму. Поворот до театральної мови кубізму стався у 1921 р. — зверненням до об'ємних геометризованих форм у виставі «Подвиги Геркулеса». Продовжуючи кубофутуристичні пошуки групи «Семи», художник сприймає й нові тенденції часу. У виставі «Гра в плаху» за п'єсою Ю. Олеші (1924) — видовищній, різкій, яскравій — Цапок вживає конструктивістську установку, насичує її декором безпредметних форм; звертається до колажу в костюмах персонажів, використовує «кольорову геометрію» в гримі акторів.

Характер експериментів Цапка відповідав настроям молодій генерації харківських митців. Про це свідчить виявлений і проаналізований у дисертації виступ Л. Каплана і Б. Фрідкіна про різні підходи в театральньо-декораційному оформленні. Виразником нових тенденцій проголошувався художник-авангардист.

Цапкові доводилося працювати з «напівлітими» режисерами і йти на компроміс. Інакше складалась на початку 1920-х рр. творча доля О. Хвостова в співпраці з Г. Авловим і особливо з Б. Глаголіним, який повернувся до Харкова 1922 р. Їх творчий союз на харківській сцені став поштовхом до подальших пошуків ще більш гострих авангардних форм. Найхарактернішим творчим здобутком стала вистава «Лілюлі» за п'єсою Р. Роллана. У нашому дослідженні вона аналізується вперше, до того ж у контексті художньо-театральної культури Харкова. Показано, що нова сценографія Хвостенка-Хвостова якнайповніше відповідала новій режисурі Глаголіна з її циркізацією сценічної дії, введенням елементів циркового реманенту. Але чітких меж між етапами авангардного руху в Харкові не існувало: він відзначався великою спресованістю у часі, як і в російській культурі. Хвостов сміливо модифікував попередні надбання харківської авангардної сценографії. На відміну від Цапка більш активно звертався до живопису. Серед живописних засобів, використаних в «Лілюлі», на особливу увагу заслуговує інтерпретація картини Ш. Рошгроса «Погоня за щастям» у дузі супрематичних і кубістичних студій.

Не зображальним, а виразальним завданням служить і декораційне оформлення Хвостовим сцен у виставі «Містерія-буфф» за п'єсою В. Маяковського (1921). Порівняння з версією Вс. Мейерхольда (другий варіант) показало як специфічну особливість харківської версії «насиченість» сцени кольором, використання засобів супрематичного живопису (визначення Хвостова). Ця особливість знайшла продовження в оформленні художником балетних та оперних вистав другої половини 1920-х рр.

3.3. Конструктивістська сцена (1923–1925). Нова хвиля активізації авангардних пошуків у харківській сценографії припадає на 1923 р. Поштовхом послужив приїзд на гастролі двох відомих театральних колективів — Вс. Мейерхольда і Л. Курбаса. Естетика конструктивізму й експресіонізму, зіштовхнувшись у просторі Харкова, не тільки стали предметом великої дискусії, а й поставили театральне мистецтво міста перед новими художніми проблемами, необхідністю звернення до найсучасніших тем і засобів виразності. Дослідження творчості Г. Цапка у цей період, зокрема ескізів до вистав із Харківського художнього музею, показало зацікавленість митця експресіоністською стилістикою. Виявлено використання ним складної світлової партитури, як характерного засобу, з метою створення відповідної сюжетові емоційної інтонації, трансформації простору сцени, предметів, акторської пластики тощо.

Разом з тим новим образно-пластичним орієнтиром стає конструктивізм, а головним носієм його ідей у Харкові — В. Єрмілов. Досліджено процес просування конструктивізму на харківській сцені в означений відрізок часу. Установлено, що місцем творчого спілкування прихильників цього художнього напрямку стають «Декоративно-виробничі майстерні» при Соціальному музеї ім. Артема й Робітничий клуб. Апробація сценографії конструктивізму починається зі студійних сцен у виставах «Руйнівники машин» за п'єсою Е. Толлера (худ. Г. Цапок) і «Газ» за п'єсою Г. Кайзера (худ. В. Єрмілов). Наголошено на особливостях конструктивістського почерку В. Єрмілова, у якого «розрахунок бореться з поетичним вибухом» (В. Поліщук).

Першою яскравою виставою в конструктивістському ключі на професійній сцені стала вистава «Хубеане» (худ. Б. Косарев) за п'єсою О. Білецького в харківському театрі для дітей. Його сцена — ще один експериментальний майданчик для апробації авангардних пошуків. Дослідження показало, що сценографічне рішення Косарева до «Хубеане» — перша самостійна інтерпретація конструктивізму в декоративному мистецтві Харкова. Конструктивістське устаткування, крім функціонального призначення, несло в собі образно-виражальну й емоційну змістовність. Важливе значення надавалося кольору, ритмові ліній, уведенню декоративних площин. Особливості косаревської моделі сценічного конструктивізму мають вияв і в його наступних роботах («Колька Ступін», «Мандат» тощо), де кубофутуристичні принципи (зокрема, колаж) поєднуються з новими ідеями Єрмілова — експериментами з різними матеріалами, фактурами.

Просування конструктивізму на харківській сцені в 1924–1925 рр. демонструють вистави Б. Глаголіна — «Хобо» й «Моб» (авторська інсценізація за творами Е. Сінклера) в оформленні О. Хвостова. Його співпраця з авангардистом-однодумцем Глаголіним — визначна сторінка театральньо-декоративного мистецтва Харкова доби конструктивізму. Вони привнесли цілу низку нових сценічних принципів (використання екранів, фотомонтажу тощо).

Втім найголовнішою ознакою харківського конструктивізму стала його кольоровість, яскрава декоративність. Позанаціональний конструктивізм в інтерпретації «харків'ян» набував чітко окресленої національної специфіки.

У четвертому розділі «Харківська сценографія другої половини 1920-х років» досліджено наступний період розвитку авангардних процесів у театральньо-декоративному мистецтві тодішньої столиці України й роль художників-авангардистів у формуванні в місті своєї професійної школи сценографії.

4.1. Театральні концепції харківських художників 1926–1929 років. Показано, що найважливішою подією культурного життя Харкова на цьому етапі став переїзд київського «Березолю», очолюваного Л. Курбасом. Масштаб його творчої особистості ставав вагомим фактором у піднесенні авторитету

культури міста, де зібрався цвіт українського письменства, працювали учні М. Бойчука, розпочалося зведення одного з найвизначніших пам'ятників конструктивістської архітектури — Держпрому. Харків перетворювався у важливий осередок українського національного Відродження.

У дослідженні вперше зроблено спробу розглянути роль колективу «березільців» у залученні харківських сценографів-авангардистів до процесу творення нового українського театру. «Курбасівці» активно включилися в художнє життя столиці, де ще недавно діяли лише режисери російської театральної школи (за винятком Г. Юри). Тепер режисери школи Л. Курбаса (Ф. Лопатинський, В. Василько, Б. Тягно та ін.) ставлять вистави на всіх харківських сценах — музичній, драматичній, балетній, на сцені театру для дітей, українських і єврейських театральних колективів, що функціонували в Харкові в 1920-ті рр. Головними представниками школи В. Меллера у сценографічній сфері в Харкові стали М. Симашкевич і В. Шкляєв.

Аналіз показав плідність співпраці молодих курбасівських режисерів зі сценографами-авангардистами «харківського крила». Їх об'єднували, окрім захопленості авангардними пошуками і зацікавленості національною культурою, схильність до гротеску, видовищної театральності. Завжди нетрадиційний, загострений режисерський хід, характерний для курбасівців, підштовхував художника до пошуку нових засобів виразності. Г. Цапок, працюючи з Ф. Лопатинським («Козак Голота», 1927; «Міщанин у дворянстві», 1927), І. Кригою («Хижка дядька Тома», 1927) уперше у своїй театральній практиці досяг органічної єдності художнього оформлення з режисерським задумом, привніс у вистави яскраву декоративність, розкрився як чудовий стилізатор. Для Косарева другим після Б. Глаголіна, «своїм режисером» став представник курбасівської когорти В. Василько, який очолив театр української драми в Харкові (1928). Косарев — його головний художник. Разом вони створили вистави, що увійшли до класики українського театрального мистецтва 1920-х рр., — «Марко в пеклі» (1928) і «За двома зайцями» (1929). Косарев переосмислює свій пройдений у авангарді шлях, продовжуючи пошуки нових форм. Основним елементом художнього оформлення стає площинна декорація, трактована за колажним принципом. Художник дотримується його, створюючи грим акторів, приголомшує багатоваріантністю костюмів. Абстраговані форми їх декораційних елементів видають зв'язок з українською орнаментикою, з іншого боку — із пластичною мовою супрематизму.

Харківська сценографія 1926–1929 рр. розвивається в межах авангардних пошуків. Театральні художники продовжують працювати в естетиці конструктивізму, хоч вона й модифікується. Конструктивізм на сцені починає залучати засоби, традиційні для естетики реалістичного театру. В критиці з'являється термін «конструктивний реалізм» і постає

проблема його теоретичного обґрунтування. Проте відчутні й перші вияви згорання авангардного процесу. Невдовзі розпочнеться скерована «згори» шалена критика авангардизму з усіма трагічними наслідками.

4.2. Майстерня театральньо-декораційного живопису О. Хвостенка-Хвостова. Показано, що авангардний рух у Харкові в 1910–1920-х рр. визначив інтерес до сценографії як окремого виду мистецької діяльності (в російській культурі таку роль виконали представники «Мира искусства»). Місцеві художники-авангардисти сприяли формуванню системи навчання цьому фахові. Вона була започаткована в майстерні театральньо-декораційного живопису О. Хвостенка-Хвостова при Харківському художньому технікумі, відкритому у 1921 р.

Розглядаються основні педагогічні принципи керівника майстерні — фундаментальна загальна художня підготовка супроводжувалась поступовим оволодінням спеціальними знаннями, необхідними сценографові. Як свідчать документи, серед теоретичних предметів, крім обов'язкової для студентів різних фахів історії зарубіжного й вітчизняного мистецтва, викладалися історія архітектурних стилів, нарисна геометрія. Майбутній художник театру повинен був знати й історію драматургії. Вивчаючи п'єсу на практичних заняттях, що мали свою систему, необхідно було вміти покартинно визначити характер і місце дії, зібрати необхідний додатковий матеріал. Вирішені у начерках і ескізах декорації втілювались у макеті. Наступний етап — виконання чистового макета й ескізів костюмів, бутафорії та реквізиту. Заняття за фахом Хвостов наповнював основними положеннями теорії композиції. У майстерні панував дух експериментаторства й сміливих пошуків. Надзвичайно важливим у роботі майстерні були обов'язкові практичні заняття з харківськими режисерами, що сприяло формуванню не тільки художника театру, а й художника-постановника. Сам Хвостов — яскрава творча особистість, художник й музикант, із його багатогранністю, почуттям театральності, неймовірною працездатністю — був найліпшим прикладом для студентів.

У межах періоду, що розглядається, була сформована школа театральньо-декораційного мистецтва в Харкові. 1929 р. відбувся перший випуск студентів майстерні Хвостова. Серед його представників були А. Волненко, В. Рифтін, Б. Чернишов, М. Пашенко та ін, а також художники графічної майстерні І. Падалки, які захопилися театром (С. Йоффе, О. Щеглов, А. Босулаєв). Останній став художником Ленінградського театру ім. О.С. Пушкіна. В. Рифтін успішно працював на узбецькій сцені. Характерно, що випускники працювали як у драматичному, так і музичному театрах, продовжуючи розвиток мистецтва сценографії не тільки в Харкові, а й поза його межами.

ВИСНОВКИ

1. В українській художній культурі авангардний рух від зародження й до скерованого «згори» згортання та повного розгрому за радянських часів займає більше двох десятиліть ХХ ст. Втім цей яскравий період сміливих експериментів і визначних творчих здобутків ще зберігає чимало «білих плям», хоч і з'явилася низка публікацій, спрямованих на їх подолання. Одна з цих «плям» — сценографія Харкова 1910–1920-х рр.

Вивчення і введення в науковий обіг багатьох нових архівних та інших рідкісних джерел дозволило значно розширити, а в окремих випадках уперше створити ґрунтовну фактологічну базу для дослідження авангардних пошуків у театральній-декораційному мистецтві міста зазначеного періоду. Систематизація нових і відомих раніше даних уможливила реконструкцію театального процесу в 1910–1920-ті рр., на тлі якого і розгорнулася творчість харківських художників-авангардистів у галузі театральної декорації.

2. Комплексне дослідження авангардного руху в Харкові в контексті із загальними процесами художнього розвитку допомогло виявити закономірності й регіональну специфіку цього явища: шлях харківських сценографів від перших авангардних пошуків до кубофутуризму та конструктивізму був досить спресованим у часі, чим пояснюється співіснування й взаємопроникнення різних авангардних течій. Етапи розвитку зумовлені як суспільно-політичними, так і культурно-історичними подіями. Початковий період (1909–1919) охоплює відрізок часу від виникнення авангардного осередку, яким стала місцева студія «Голубая лилия», і до встановлення радянської влади в Харкові. З такою переминою пов'язані кардинальні зміни в культурному житті міста, характері сценографії й перехід до наступного періоду (1919–1922) — театралізованих агітмасових видовищ. Неп став поштовхом, що викликав нову хвилю культурного піднесення й нових пошуків на харківській сцені (1923–1925). Характер останнього, четвертого періоду (1926–1929), багато в чому визначився переїздом до Харкова київського театру Л. Курбаса й початком згортання авангардного та національного руху в українському мистецтві.

3. На підставі залучення до аналізу нових матеріалів щодо сценографічної практики представників авангардного процесу в Харкові 1910–1920-х рр. стало можливим не тільки поповнити відомості про їхній життєвий і творчий шлях, а й показати, що з моменту їхнього входження в театр у місті концептуально і професійно формується театральній-декораційне мистецтво. Виявлено, що до кола його представників входять Є. Агафонов,

В. Бобриський, Е. Штейнберг, Г. Цапок, Б. Косарев, О. Хвостенко-Хвостов. Уперше реконструйовано театральну практику перших чотирьох із них, ранній період творчості як сценографа Б. Косарева, певною мірою учнів О. Хвостенка-Хвостова й курбасівських художників — учнів майстерні В. Меллера, які працювали на харківських сценах. Завдяки цьому авангардна сценографія в місті постала як цілісне явище, що багато в чому доповнює і пояснює окремі моменти в історії українського мистецтва.

4. У творчості молодих харківських художників сцени першого двадцятиліття ХХ ст. знайшли своє відображення поширені тоді в європейському мистецтві ідейно-естетичні засади модерну, символізму, кубізму й футуризму, експресіонізму. Авангардистські концептуальні ідеї їхніх експериментів базувалися на аналітичному осмисленні взаємодії кольору, об'єму та простору в театральній декорації. Як і взагалі в українській та російській художній культурі, принципи кубізму й футуризму поєдналися в одному явищі. Кубофутуристичні проекти на театральній сцені дореволюційного Харкова продовжували розвиток і в 1920-ті рр., паралельно з іншими авангардистськими концепціями, насамперед конструктивізмом. І тут було чимало спільного з художнім процесом в російській художній культурі. Крім творчих зв'язків і контактів з її представниками (В. Маяковський, В. Хлебников, Д. Бурлюк, Б. Глаголін та ін.) поширенню авангардних концепцій на харківській сцені в контексті творення нового українського театру сприяла й співпраця з режисерами та художниками школи Л. Курбаса і В. Меллера. Чималий вплив на формування нового мистецького мислення харківських сценографів у конструктивістському ключі мала експериментальна діяльність у Харкові В. Єрмілова.

5. Дослідження показало, що інтеграція західноєвропейських авангардних течій і певною мірою досвіду російського авангардного руху вивела харківських художників на театральній сцені в 1910–1920-ті рр. на новий сучасний рівень мистецького мислення й формотворення. Втім відкритість до стильових новацій і надбань європейської художньої школи, їх переплетення та сплав у єдиний організм у творчості молодих харківських митців перших десятиліть ХХ ст. не позбавило їх індивідуальності й мистецької своєрідності. Вони виробили свій «новий декоративний стиль», не втрачаючи його ознак протягом усього періоду авангардного розвитку в 1910–1920-х рр. В основі цього «нового декоративного стилю» — неопримітивістські рефлексії українського народного мистецтва.

6. Авангардні пошуки харківських митців театральної сцени в 1910–1920-ті рр. стали міцним імпульсом в художньому житті Харкова, одним із результатів якого було створення школи театральнo-декораційного мистецтва як системи навчання цій спеціальності. І хоч із зміною суспільно-політичних обставин і зміцненням тоталітарної системи в колишньому СРСР будь-які формальні пошуки в мистецтві

опинилися у сфері забороненого, вже в 1960-ті рр. до них знову звернулися вже на іншій спеціалізації — дизайн, що відкрилася в системі вищої освіти Харкова, де для цього вже були закладені підвалини генерацією авангардистів 1910–1920-х рр.

7. Театрально-декораційне мистецтво Харкова перших десятиліть ХХ ст. відіграло визначну роль у розбудові нової культури. Авангардні експерименти харківських сценографів, здійснені в театрі й продемонстровані на виставках, включали мистецтво міста до світового художнього процесу. Вони репрезентували глядачеві найновіші досягнення світової культури, що знаходили відбиття у творчості цих митців. Долаючи провінційність, намагалися створити мистецтво європейської якості, відкрите світові, але свідоме своїх коренів. Як і видатні київські майстри (О. Екстер, В. Меллер та ін.), театральні художники Харкова 1910–1920-х рр. вписували нову важливу сторінку в історію українського мистецтва, яка відобразила їхні формальні пошуки, нову систему художнього мислення, що стала однією з ключових парадигм ХХ ст. Результати роботи можуть бути корисними для сучасних митців у вирішенні творчих завдань, при написанні нової історії українського мистецтва, поновлять навчальні програми й курси. Дисертація відкриває перспективи для подальших досліджень харківської школи сценографії.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Харківська школа театральньо-декораційного мистецтва (перша третина ХХ ст.) // Діалог культур: Україна у світовому контексті: Мистецтво і освіта. Вип. 6. — Львів: Українські технології, 2001. — С. 75–83.
2. Спілка семи: художні пошуки і театральні експерименти // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв. — Харків, 2002. — № 10. — С. 3–19.
3. Билет в «куда-нибуть» (харьковський художник-емігрант Володимир Бобрицький) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Збірка наукових праць. — Харків: Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2001–2002. — № 2–3/1. — С. 88–93.
4. Біля джерел харківської сценографічної школи: Борис Васильович Косарев // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Харків, 2002. — № 6. — С. 93–96.
5. Володимир Бобрицький: З історії мистецького життя Харкова 1910-х років // Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців. — Харків, 2004. — С. 90–93.
6. Политический театр и художники Харькова (1919–1922) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтво: Архітектура. — Харків, 2006. — № 1. — С. 123–136.

7. У пошуках «декоративного стилю»: Харківські кубофутуристи «Союза семи» // Матеріали VI конгресу Міжнародної асоціації українців: Мистецтвознавство / Упоряд. і відпов. ред. Г. Скрипник. — К., 2005. — Кн.2. — С. 334–343.

АНОТАЦІЇ

Чечик В.В. Театрально-декораційне мистецтво Харкова: Авангардні пошуки 1910–1920-х років. — Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 — образотворче мистецтво. — Харківська державна академія дизайну і мистецтв. — Харків, 2006.

Дисертацію присвячено авангардним пошукам в театрально-декораційному мистецтві Харкова 1910–1920-х рр. Поетапно розкрито картину авангардного руху в харківській сценографії в контексті театрально-художнього життя міста. Виявлено його ключові особистості і показано зв'язок їхніх кубофутуристичних і конструктивістських експериментів із загальноєвропейським та російським художнім процесом. При аналізі стилістичних особливостей авангардної творчості місцевих художників театру визначено як специфічну прикмету декоративізм. Показано роль авангардного руху в Харкові 1910–1920-х рр. у формуванні системи навчання цій спеціальності і місце «харківської школи» в історії українського мистецтва. Введено до наукового обігу невідомі раніше документи, імена художників сцени та їхні твори.

Ключові слова: театрально-декораційне мистецтво, харківська школа, сценографія, авангардний рух, кубофутуризм, конструктивізм, стилістичні особливості, декоративізм.

Чечик В.В. Театрально-декорационное искусство Харькова: Авангардные поиски 1910–1920- годов. — Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.05 — изобразительное искусство. — Харьковская государственная академия дизайна и искусств. — Харьков, 2006.

Диссертация посвящена исследованию авангардных исканий в театрально-декорационном искусстве Харькова 1910–1920-х г.г. Показано, что эта сфера в городе в те годы представляла собой гораздо более активную среду, чем станковая живопись: в художественном оформлении театральной сцены внедрялись смелые эксперименты в области художественной формы.

Поэтапно раскрыта картина авангардного движения в харьковской сценографии в контексте динамики театрально-художественной жизни города. Показано, что разрыв с устаревшей академической эстетикой на

харьковской сцене начинался с театров малых форм. Первые символистские новации были апробированы в театре-кабаре «Голубой глаз» (1909–1911). Его почин поддержали молодые художники студии «Голубая лилия», возглавленной Е. Агафоновым. Ориентацией на новейшие достижения европейского искусства характеризовалась и совместная деятельность в 1910-е г.г. руководителя сценической студии И. Ильина и художественной мастерской Э. Штейнберга. Сотрудничество режиссеров и художников новой формации нашло продолжение в творческом союзе русского новатора сцены Б. Глаголина и харьковских кубофутуристов «Союза семи» (1916–1919). Радикальные творческие эксперименты определяли основное направление театрализованных зрелищных мероприятий в Харькове в период агитпропа (1919–1922) и с переходом к нэпу, что сопровождалось возвращением театров на профессиональную сцену в последующие годы первой половины 1920-х гг. Показано, что на этом этапе в модифицированную кубофутуристическую стилистику врываются новые конструктивистские веяния. Анализ авангардных процессов в театральном декорационном искусстве Харькова второй половины 1920-х гг. выявил, с одной стороны, высокие достижения в реализации конструктивистских проектов, с другой — свертывание авангардного движения.

Изучение и введение в научный обиход многих новых архивных и других редких источников позволило глубже раскрыть, а в отдельных случаях воссоздать заново театральную деятельность харьковских художников авангарда рассматриваемого периода. Очерчен круг его представителей, в который вошли Е. Агафонов, Э. Штейнберг, В. Бобрицкий, Г. Цапок, Б. Косарев, А. Хвостенко-Хвостов. Впервые реконструирована театральная практика первых четырех из них, ранний период творчества Б. Косарева как сценографа, в определенной степени учеников А. Хвостенко-Хвостова и курбасовских художников — учеников мастерской В. Меллера, творивших на харьковской сцене. Впервые проанализирован ряд их авангардных работ, не привлекавших внимание других авторов.

Комплексное исследование авангардистского движения в Харькове в контексте с общими процессами художественного развития помогло выявить связь кубофутуристических и конструктивистских экспериментов местных художников сцены с европейским художественным процессом. Раскрыта роль их творчества как мощного импульса в активизации художественной жизни города, в преодолении ее провинциальности, в привлечении внимания зрителей к новым явлениям мировой культуры. Показано смешение стилиевых признаков различных авангардных течений, как характерной особенности авангардного процесса на харьковской сцене.

Акцентируется внимание на творческих контактах с русскими авангардистами. С другой стороны, впервые сделана попытка рассмотреть

роль школы Л. Курбаса в привлечении харьковских сценографов-авангардистов к сотворчеству по созданию нового украинского театра. Анализ раскрывает плодотворность их совместных усилий. Указывается на значение конструктивистских экспериментов В. Ермилова в авангардной театральной практике Харькова. Выявлено, что ориентация на новейшие художественные направления и образно-стилистические модели не привела к утрате связи со своими корнями. Специфическим признаком творческой самобытности «харьковчан» стал декоративизм. В нем нашли отражение неопрimitивистские рефлексии украинского народного искусства, народного орнамента — хранителя памяти прошлых эпох.

Выявляется роль авангардного движения в становлении в Харькове сценографии как самостоятельного вида художественной деятельности и создании в городе школы театрально-декорационного искусства. Постигнув новую систему художественного мышления, ставшую одной из парадигм XX ст., харьковские сценографы-авангардисты 1910–1920-х гг. своим творчеством во многом дополняют и объясняют отдельные страницы в истории украинского искусства.

Ключевые слова: театрально-декорационное искусство, харьковская школа, сценография, авангардное движение, кубофутуризм, конструктивизм, стилистические особенности, декоративизм.

Chechyk V.V. Theater Decoration Art of Kharkiv: Avant-garde Searches of the 1910–1920s. — Manuscript.

Thesis for obtaining the scientific degree of the Candidate in the History of Art, Speciality 17.00.05 — Fine Arts. — Kharkiv State Academy of Design and Arts. — Kharkiv, 2006.

The dissertation is dedicated to the avant-garde searches in theater decoration art of Kharkiv in the 1910–1920s. The picture of the Kharkiv avante-garde movement is gradually revealed in the context of the city theatre life. The key figures are discovered and the link of their cubo-futuristic and constructivist experiments with common European and Russian art process is shown. The analysis of the peculiarities of the local theater artists' shows that decorativism is a specific attribute of the local avante-garde of that period. The role of the Kharkiv avante-garde movement of the 1910–1920s in the formation of the above-mentioned speciality education and the role of the Kharkiv school in the history of Ukrainian art are described. Previously unknown documents, theater set artists and their artworks are introduced to scientific circulation.

Key words: theater decoration art, set design, avante-garde movement, cubo-futurism, constructivism, stylistic peculiarities, decorativism, the Kharkiv school.

Наукове видання

Чечик Валентина Вікторівна

ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО ХАРКОВА:
АВАНГАРДНІ ПОШУКИ 1910–1920-х РОКІВ

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства
17.00.05 — образотворче мистецтво

Підписано до друку 11.05.2006 р. Формат 60x84/16.
Папір офсетн. Друк – ризографія. Умовн. друк. арк. 0,9.
Гарнітура Times New Roman. Наклад 100 прим. Зам. № 695950

Надруковано у СПДФО Ізрайлев Є.М.
Свідоцтво № 04058841Ф0050331 від 21.03.2001р.
61024, м. Харків, вул. Гуданова, 4/10

452507

AB 68.054

Мист.

2007

МИСТ