

Олексій Роготченко
доктор мистецтвознавства

ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ХУДОЖНИКА ДОВОЄННОЇ ТА ВОЄННОЇ ДОБИ

Анотація: Українське театральнo-декоративне мистецтво нині входить до числа провідних європейських шкіл сценографії. Художники українського театру вже у 1920–1930-ті роки були всесвітньо відомими майстрами, чії роботи — макети, ескізи, декорації, костюми — експонувалися на міжнародних виставках. Творчий процес у сценографії визначається не тільки сукупністю об'єктивних і суб'єктивних факторів у театральному і образотворчому мистецтві, але й певними обставинами та нормами естетичного і політичного характеру кожної конкретної доби. Дана розвідка показала реальну картину життя театрального художника до війни і під час війни. Два табори вітчизняних митців — ті, що встигли евакуюватися, і ті, які змушені були залишатися на окупованій території, — в підсумку показали принципово різну художню творчість, керовану політичною складовою.

Ключові слова: театр, сценографія, художник, режисер, соціалістичний реалізм.

Постановка проблеми. Це дослідження присвячується найбільш масовому виду української культури довоєнного і воєнного періоду. Відсутність телебачення і невелика кількість радіоприймачів робили театр, професійний і аматорський, рупором української культури. Театральне життя республіки тієї доби заслуговує на детальне дослідження, бо пояснює ті процеси у вітчизняній культурі, які без урахування театральної сфери не могли б бути достеменно зрозумілі у контексті деформації образотворчого мистецтва, що знаходилося під тоталітарним впливом.

Зв'язок із науковими та практичними завданнями. Це дослідження зрублено в контексті розвитку теми «Спадщина українського мистецтва у контексті культури ХХ століття», що досліджується в Інституті проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України і в якій виконавець даної роботи є науковим керівником.

Мета даної розвідки полягає у оприлюдненні маловідомих фактів та історичних матеріалів, що стосуються розвитку театрального мистецтва взагалі і ролі художника театру зокрема в один з найтрагічніших періодів вітчизняного образотворчого мистецтва, що охоплює десять довоєнних років і п'ять років Великої Вітчизняної війни.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Треба відзначити, що проблеми, пов'язані з розвитком і становленням вітчизняного театрального процесу і ролі художника у театрі (що є магістральною лінією даного дослідження), висвітлені всебічно і професійно. Слід згадати велику кількість статей і монографій останніх років, серед яких найгрунтовнішими є «Український театр ХХ століття. Антологія вистав» за загальною редакцією доктора мистецтвознавства М. Гринишиної [1]. Це титанічна праця творчого колективу, видана на 912 сторінках. У анотації зазначено, що «Антологія» доповнює і продовжує «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття», підготовлені відділом театру та музичної культури ІПСМ НАМ України [2]. Праця є безпрецедентним за формою та обсягом представленою матеріалу зібранням театрознавчих «портретів» вистав театрів України ХХ — початку ХХІ століття.

Потужним мистецтвознавчим дослідженням є книга Г. Веселовської «Український театральний авангард» [3]. Праця Н. Єрмакової «Березільська культура: Історія, досвід» присвячена березільській культурі, яка постала в процесі реформування українського театру Лесем Курбасом, страченим радянською владою в 1937 році. У книзі відтворено сторінки творчої практики Молодого театру, Київдрамте, Мистецького об'єднання «Березіль», театру «Березіль» [4].

М. Гринишина 2013 року видає потужне дослідження-монографію «Театральна культура рубежу XIX–XX століть: Реалізм. Дискурс» [5]. Авторка зазначає, що вперше у вітчизняному театрознавстві шляхом формально-логічних умовиводів створено світоглядно-естетичну модель рубежу XIX–XX століть, враховуючи неперервну практику реалізму.

Ряд досі невизначених питань знаходять відповідь у розвідці О. Клековкіна «Театр при століку. Методологія театрознавства. Подорожній щоденник» [6]. За авторською версією, це «... спроба описати класичні й сучасні методи театрознавчого дослідження у зв'язку з методологією літературознавства і мистецтвознавства, простежити зміну аспектів досліджень, залежно від потреб сценічного мистецтва і суспільства».

Автору даного дослідження належить стаття «Театральньо-декоративне мистецтво як феномен супротиву офіційній доктрині соціалістичного реалізму» [7].

Викладення основного матеріалу дослідження. Українське театральньо-декоративне мистецтво нині входить до числа провідних європейських шкіл сценографії. Художники українського театру вже у 1920–1930-ті роки були всесвітньо відомими майстрами, чії роботи — макети, ескізи, декорації, костюми — експонувалися на міжнародних виставках. Високий професіоналізм, сміливість творчих пошуків, художня своєрідність вирізняли провідних майстрів вітчизняної сценографії, чіє становлення та розвиток у XX столітті віддзеркалюють складні процеси, що відбувалися в національному театрі, образотворчому мистецтві, а також у становленні культури, держави, в боротьбі за національну незалежність.

Художник театру разом із режисером вистави — повноправний співавтор постановки, він стратег і будівничий зорового образу, він оперує всіма можливими видами пластики, живописом, архітектурою, скульптурою, декоративним мистецтвом, дизайном, а також технологією постановочного процесу. Сценограф повинен вільно орієнтуватися в історії мистецтв, літератури, театру, музики, фольклору та етнографії.

Творчий процес у сценографії визначається не тільки сукупністю об'єктивних і суб'єктивних факторів у театральному і образотворчому мистецтві, але й певними обставинами та нормами естетичного і політичного характеру кожної конкретної доби. Це надзвичайно важливо в сценічному мистецтві, де художник працює в умовах конкретного театру, разом із представниками різних режисерських і акторських стилів, напрямків і шкіл. Слід зауважити, що існує зворотний зв'язок, коли сценограф може активно вплинути на формування творчого стилю театру, підбір репертуару тощо.

Ідейно-естетичні, формально-технічні методи і принципи української сценографії XX століття, зокрема 1930–1960-х років, нерозривно пов'язані з вітчизняним театром — в усі періоди його злету та трагічних сторінок історії. Історичну картину сценографії 1930–1960-х років також неможливо відтворити без аналізу репертуару театрів, творчої діяльності режисерів і театральних колективів, історико-соціальних умов, в яких вони існували. Зростання та формування української сценографії як окремої галузі в образотворчому мистецтві 1930–1960-х років, як і в попередні 1910–1920-ті роки, неможливе без високопрофесійного національного театру. Наприкінці другої половини XIX століття пересувні театральні трупи, в яких брали участь М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Заньковецька, М. Садовський,

де ставилися нові п'єси І. Карпенка-Карого, заклали міцний фундамент традицій національного театру, але школа сценографії почала формуватися з утворенням першого стаціонарного українського театру М. Садовського в Києві. В цьому театрі вперше з'явилася посада головного художника-постановника. Театр Садовського в Києві (1907–1917) працював у приміщенні Троїцького народного дому. Вперше на Україні був створений постійно діючий театр демократичної спрямованості, загальнодоступний, де вистави йшли українською мовою. Різноманітний репертуар складався з творів М. Лисенка, І. Франка, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, Лесі Українки, М. Гоголя, Ю. Словацького та ін.

1920 року Г. Юра заснував у Вінниці Драматичний театр ім. І. Франка, серед фундаторів його був художник М. Драк (навчався в Одеському художньому училищі, в Мюнхенській академії мистецтв). Співпраця цих митців і в подальші 1940–1950-ті роки визначала творче обличчя Театру ім. І. Франка [8]. Реальна подача у розбудові сценічної обстановки, що тісно пов'язана з сюжетом п'єси, в багатьох їхніх виставах поєднувалася з пластичними прийомами, що підкреслювали театральність, умовність і виразність декорацій. Оформлення М. Драком «Фуенте Овехуни» підкреслювало народність і демократичну спрямованість сюжету іспанського драматурга — були використані елементи мандрівного іспанського театру: великий поміст на бочках (свого роду невелика сцена в таверні), силуетний малюнок із зображенням панорами села, а розфарбований контур водночас мав спорідненість із тканим килимом. Постановники підкреслили оголеність театрального прийому і конкретизували місце дії.

В українському театрі можна було спостерігати синтез цих двох напрямів, все рельєфніше сценографія в постановочному процесі набирала значення образотворчої режисури, що вирішувала стратегічні напрямки стилістики та розвитку дії спектаклю. Стилістичні експерименти, коли жанр п'єси у виставі отримує іншу тональність, коли образна структура збагачується та розширюється в заданому режисером напрямку, яскраво відбилися в березолівській постановці «Жакерії» П. Меріме. Режисер Б. Тягно і учні В. Меллера, молоді художники В. Шкляві і М. Симашкевич, надали історії середньовічного повстання французьких селян-жаків епічно-експресивного звучання. Епізоди-картини вистави були між собою контрастно зіставлені, художники вжили метод полістилістичності в оформленні, загострили композиційно костюми, що стали носіями певних характеристик персонажів (брат Жан, селяни, блазень Будюфон, Сенешаль, вчений, Шанкар та ін.). Художники вдалися до кінематографічних прийомів монтажу крупного плану подачі елементів декорацій із узагальненою пластичною масою оформлення другого плану: кольорові вітражі, силуети стрілчастих арок, вертикалі колон — все це об'єднувалося в легкій, лаконічній і умовній конструкції, що була споріднена із духом середньовічних карнавалів, аскетизмом і патетикою масових релігійних свят.

Ще до початку Другої світової війни українська інтелігенція зазнала важких втрат — були арештовані Л. Курбас, Остап Вишня, Й. Гірняк, трохи згодом редактор «Нового мистецтва» В. В. Хмурий, драматург М. Куліш, історик театру, що заклав фундамент великої колекції творів сценографії в Театральному музеї, П. Рулін, багато інших діячів, що брали активну участь у театральному процесі на Україні. Репресії торкнулися не тільки провідних українських театрів, але й інших національних меншин — зокрема, польських. У першому Державному польському театрі у Києві розпочинали свій шлях визначні сценографи М. Уманський і Ф. Нірод, що зазнав ще під час навчання у Київському художньому інституті переслідувань за дворянське походження. В польському театрі Ф. Нірод створив свої перші талановиті роботи на ниві сценографії: «Справа громадська» Т. Ясенського (1930), «Вільгельм Телль» Ф. Шіллера (1930), «Вулиця радості» (1931), «Рабан» В. Вандурського (1932),



Фронтowa бригада Театру ім. М. Заньковецької на Прибалтійському фронті. 1944 рік

«Єще панська не згинела» О. Скибневського (1933). Вже в першій своїй роботі «Справа громадська» художник продемонстрував майстерне володіння формуючими засобами декоративного мистецтва, вміння заострити пластичний образ вистави. Вже в той час, коли конструктивізм у більшості театрів був загальноприйнятою нормою, митець шукав нові художні прийоми.

Саме в цей час В. Немирович-Данченко висловив думку, що «...реалізм повинен бути відточений до символу». В оформленні вистави «Справа громадська» Ф. Нірод віддав данину українській авангардній сценографії 1920-х років з її експресивною архітектонікою, конкретним смисловим образом, вираженими реальними та не-предметними символами-деталлями. В «Справі громадській» тло чорних суконь контрастувало із скісними станками, що композиційно утворювали вертикаль декоративних. Перший план створювали реальні деталі та речі — токарний верстат, промислове приладдя. Отже, дієвий простір сцени був чітко розподілений на горизонтальну планшета на першому плані та вертикальну другого.

Під час роботи в польському театрі Ф. Нірод часто бував у Москві — найбільший інтерес у нього викликав Камерний театр під керівництвом В. Таїрова, роботи на його сцені молодого сценографа В. Риндіна. Одним із значних творчих досягнень Камерного театру початку 1930-х років була постановка «Патетичної сонати» М. Куліша, де вперше розкрився талан В. Риндіна як майстра образотворчої режисури. Ф. Нірод уважно вивчав принципи просторових вирішень вистав у Камерному театрі, водночас розробляючи свою власну концепцію зорового образу. Репресій польський театр у Києві зазнав майже водночас із іншими театрами, зокрема «Березолем». Ф. Нірод після закриття польського театру був запрошений до Запорізького українського драматичного театру ім. М. Заньковецької.

А. Петрицький створив одну із своїх етапних робіт довоєнного періоду — оформлення опери М. Лисенка «Тарас Бульба» (реж. І. Ланицький) у Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка. Художник у декоративне середовище ввів краєвиди-панорами: «Січ», «Київський Поділ», «Облога Дубно». Костюми та зброя козаків, жі-

ночі вбрання, побутові речі були створені на реальній історичній основі. Зоровий образ вистави загалом мав емоційно піднесений характер, тон вистави — героїко-романтичне звучання.

На сюжет «Тараса Бульби» В. Соловйовим-Седим був створений однойменний балет, поставлений весною 1941 року у Великому театрі в Москві (балетмейстер Р. Захаров, художник А. Петрицький). Прем'єра вистави отримала схвальні відгуки, один із московських рецензентів визнав, що український майстер належить до числа кращих радянських сценографів.

У філіалі Великого театру в Москві в серпні 1941 року режисер В. Симонов здійснив постановку опери П. Чайковського «Черевички» в оформленні А. Петрицького. Відмінною рисою в проєкті та задумі сценографії було прагнення відтворити рух і динаміку сценічної дії. В ескізах костюмів, виконаних насиченими та соковитими барвами, художник довів, що народне вбрання повинно на сцені оживати в природних рухах, бути не декоративно-барвистою деталлю загального колористичного та композиційного задуму, а одним із дієвих чинників вистави. Художник щедро подав етнографічний матеріал в декораціях разом із історичними прикметами і загостреними характеристиками місця дії та персонажів гоголівського сюжету, він становив органічну і невід'ємну складову зорової партитури.

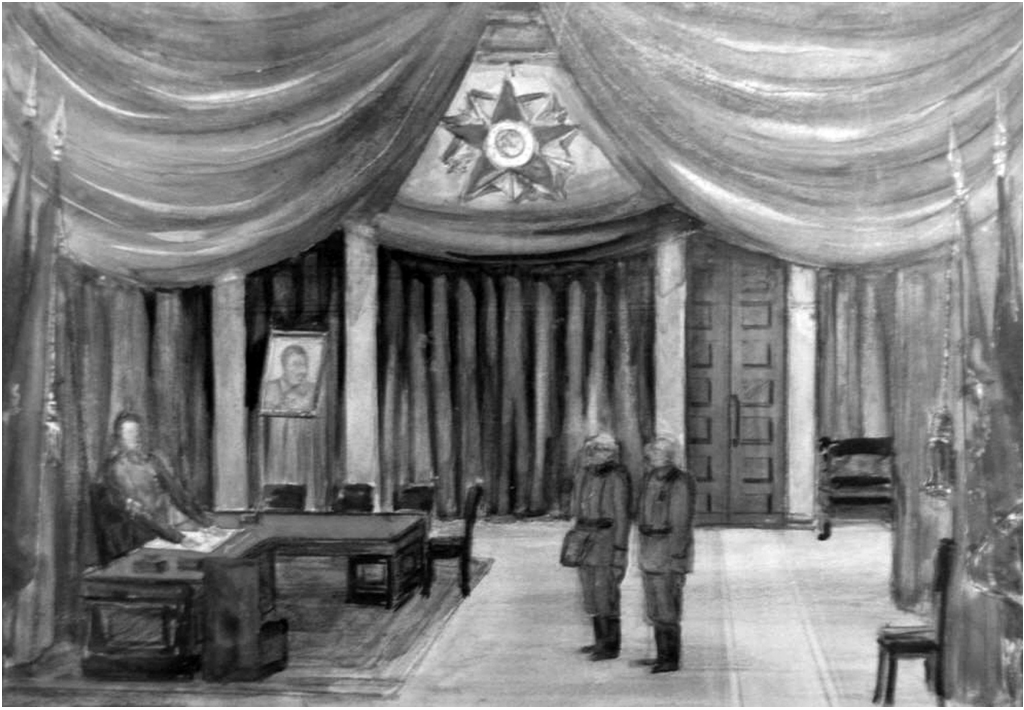
Гастрольний сезон українських театрів літа 1941 року закінчує період внутрішньої боротьби служителів Мельпомени з цензурою і намаганням езоповою мовою донести правду про навколишнє життя республіки, яка пережила революцію, братовбивчі війни, українізацію, колективізацію, голод 1932-го року, голодомор, розкуркулювання, боротьбу з українським буржуазним націоналізмом, шпигуноманію і знищення усіх мистецьких організацій, крім переможних Спілок письменників, художників, театральних діячів.

Влітку 1941 року українські театри здебільшого перебували на гастролях, художники та режисери готувалися до сезону 1941–1942 років. В червні 1941 року Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка тільки завершав свій сезон виставою «Отелло». У перші дні війни Київський український драматичний театр ім. І. Франка перебував на гастролях у Москві, Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка — в Миколаєві, Одеський театр ім. Жовтневої революції — у Мінську, Дніпропетровський театр ім. Т. Шевченка — в Тулі, Запорізький театр ім. М. Заньковецької — в Харкові, Полтавський ім. М. Гоголя — в Дніпропетровську.

Початок війни для багатьох художників театру не завжди був пов'язаний із призовом в армію: наприклад, О. Хвостенко-Хвостов водночас із підготовкою театру до евакуації був залучений на службу у Військпроект Харківського військового округу головним консультантом з маскування військових об'єктів, аеродромів і заводів.

Художники евакуювалися влітку-восени 1941 року на схід разом із театральними колективами. Театр ім. І. Франка, не повертаючись до Києва, в повному складі спочатку переїхав до Тамбова, а згодом — до Семипалатинська, де працював на сценічній площадці місцевого казахського театру, а останній рік евакуації франківці працювали в Ташкенті. Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка спочатку був евакуйований до Уфи, а згодом — до Іркутська, Одеський театр ім. Жовтневої революції — до м. Токмак (Киргизія), Запорізький театр ім. М. Заньковецької — до м. Тобольська, Дніпропетровський ім. Т. Шевченка — до Актюбінська, згодом — до Намангану, Житомирський театр (після повернення з евакуації став Запорізьким театром ім. М. Щорса) працював у Ворошиловграді. Харківська та Київська опери в Іркутську об'єднаним театром працювали у приміщенні місцевого драматичного театру.

А. Петрицький став працювати в Казахському театрі опери та балету ім. Абая (Алма-Ата). Перша національна казахська Опера «Жалбир» написана Є. Брусиловським, в музиці були широко використані теми народних мелодій, в основі ліб-



М. Драк. Ескіз декорації до вистави «Фронт». 1942 рік. Фотокопія зроблена О. Роготченком з оригіналу у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва 24.07.2016.

рето — повстання казахів проти російського царизму. Вочевидь була плутанина в ідеологічній роботі, коли опера на сюжет, спрямований проти російської влади, ставилася в тилу, під час війни. А. Петрицького як знавця українського національного декоративного мистецтва захопило суто художнє завдання — він звернувся до джерел казахського декоративного мистецтва, народних вишивок, орнаментів килимів, пісень акинів і характеру побуту. В живописних сценічних краєвидах А. Петрицький намагався передати характер казахських степів з їх своєрідною природою. Колорит і композиція декорацій були стримані, без елементів екзотики. Наступні роботи А. Петрицького в Алма-атинській опері — «Гвардія, вперед» Є. Брусиловського та «Суворов» С. Василенка (1943) — були також ідеологічно заангажовані: сценографія цих вистав не належить до числа кращих праць майстра. У травні 1943 року він виїхав на місця боїв Першого та Другого Українських фронтів, робив замальовки, повернувся до звільненого Харкова, 1944-го переїхав до Києва — був призначений головним художником Оперного театру. Ще до закінчення війни А. Петрицький у Києві працював над постановкою балету «Лілея» (на сюжет творів Т. Шевченка) разом із балетмейстером Г. Березовою (1945). Одним із центральних живописних образів було панно, що зображувало дівочий хоровод біля палаючих купальських вогнищ. Емоційний, поетико-романтичний характер декорацій, темно-сині, сріблясті, чорні тони в живопису деяких картин були трактовані суто декоративно. Кульмінацією в сценографії балету стає живописне тло II дії, де Лілея знаходить притулок у циганському таборі серед степу. Художник психологізує стан природи: небо темніє, коли в табір вриваються гайдуки, свіжі фарби літа стають напруженими і різко контрастними.

Творча доля багатьох провідних майстрів сценографії в евакуації була пов'язана з театрами, в яких вони працювали, доводилося також виконувати і суто військово-політичні завдання. Наприклад, під час перебування з театром ім. М. Заньковецької у Новокузнецьку Ф. Нірод був зобов'язаний керувати бригадою художників, яка виконувала численні стенди, плакати, портрети партійних і урядових керівників для госпіталів, клубів і шкіл. Для фойє театру Ф. Нірод систематично робив плакати-композиції на воєнні теми на зразок «Вікон РОСТА». В 1942–1943 роках Ф. Нірод оформив вистави «Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Жди мене» К. Симонова, «Україна в боротьбі» В. Харченка. Творчий задум художника не завжди можна було втілити на належному технічному рівні. Декорації робилися із старих задників куліс і бутафорії, реквізиту з інших вистав.

1942 року «Правда» надрукувала п'єсу О. Корнійчука «Фронт», яка незабаром пройшла у тридцяти українських театрах («Партизани в степах України» того ж автора — у двадцяти восьми). Щодо останньої п'єси, то вона хибувала на поверховість і схематизм, але була сповнена пориву та емоційного піднесення. Слова з монологу Часника: «...Подивіться, вже запалала земля наша, то горять хліба, то горить наша праця, наше серце. Вже піднімається полум'я зненависті, воно швидко дійде до неба і в ньому спопелиться ворог», — ставали не тільки клятвою, закликком, зверненням до глядача, але й темою, ідеєю вистави. Суперечки між Часником і Галушкою пори мирного колгоспного будівництва зараз відійшли на другий план. Домінанта п'єси — партизанська боротьба в Україні.

Часник, колишній голова колгоспу, очолює цю боротьбу і стає секретарем райкому та одночасно головою партизанського загону. Вистава «Партизани в степах України» хоча і була стовідсотково радянською агіткою, несла між строк цілком українську національну ідею.

В Київському театрі ім. І. Франка (художник М. Драк, режисер К. Кошевський, Семипалатинськ, 1942) в оформленні дії та картин, що зображували партизанський табір, підкреслено і продовжено сюжетно саме цю жанрово-стилістичну лінію п'єси. Стримані тони барв українського краєвиду, який ніби змінив свій характер під час війни, похмуре небо створювали сценічну обстановку та живописно-декораційне середовище, що майже виключало ліричні та комічні ситуації. М. Драк принципово відійшов від методу оформлення комедії як веселої гри декорацій, костюмів і бутафорії у порівнянні з оформленою ним же виставою «В степах України» на франківській сцені в довоєнний час, де майже кінематографічне кадрове протистояння двох кланів — хати голів колгоспу, мажорний за кольором задник із зображення краєвиду, веселкова барвистість костюмів Часника та Галушки — надавали комічного, анекдотичного відтінку.

Того ж 1942 року М. Драк створює оформлення вистави «Фронт». В декораціях звучали ті воєнні мотиви та сюжети, які він робив під час поїздок до місць боїв. Постановка «Фронту» мала величезне військово-політичне значення — О. Корнійчук вперше за історію радянської влади показав бездарних генералів та їх прихвоснів: Горлова, Крикуна, Удівительного. Оpubліковану в газеті «Правда» п'єсу читали та обговорювали в штабах і в окопах, посипалися гнівні листи на «самий верх» з проханням забаронити постановку, оскільки вона підриває авторитет керівництва. Сталін не реагував на листи, підписані генералами та полковниками, зберігав спокій і підтримав драматурга. Після великих невдач і поразок на фронті треба було списати трагедію 1941–1942 років на генералів Горлових і Крикунів, які невдало і неправильно виконували настанови та вказівки вождя. В декораційному вирішенні вистави «Фронт» М. Драк шукав антитези горлівським «афоризмам», що лунали зі сцени: «Війна — це ризик, а не арифметика...», «Солдати не пишуть, а воюють...». В сценографії вистави не було показного пафосу, натомість в оформленні присутня



М. Драк. Ескіз декорації до вистави «Фронт». 1942 рік. Фотокопія зроблена О. Роготченком з оригіналу у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва 24.07.2016.

об'єктивна документальність, яка стилістично перегукувалася з кінохронікою тих років. Окопи, зруйновані будинки, зображені крупним планом бліндажі та командні пункти сконцентровували та скеровували увагу не на фактурі, загальній тектоніці, що об'єднувала деталі в оформленні, а на дії, зіткненні різних психологічних типів, характерів, методів ведення війни. У оформленні сцени не було зайвої деталізації. Військовий лаконізм: стільці, стіл, крісло, на стіні — карта.

«Фронт» у Харківському драматичному театрі ім. Т. Шевченка в постановці М. Крушельницького і художника В. Меллера був здійснений вже після битви під Сталінградом. Це позначилося на стилістиці та художніх прийомах оформлення: були гостріше показані персонажі, декорації служили не тільки емоційним тлом — більш широким діапазоном виражальних засобів, більш розвиненими та складними декоративними формами вони утворювали монументальне видовище. Живописні панно з мотивами плакатів воєнних часів, могутні колони з гірляндами квітів у порталах, що вносили тріумфаторські, фанфарні ноти в зорову партитуру, — все це утворювало піднесено патетичний настрій. Під час дії йшли кадри кінохроніки — таким чином художник і режисер засобом ускладнення синтетичного пластичного середовища підсилювали головну ідею п'єси. Водночас художник продовжив і витончив сатиричну лінію сюжету. В архіві В. Меллера збереглися десятки варіантів ескізів костюмів і гриму головних персонажів: за допомогою тонкого графічного малюнка передані карикатурні риси у зображенні негативних персонажів і публіцистично, без прикрас і зайвої героїзації подано позитивних героїв, створена серія графічних листів із численними замальовками військових. Згодом у навчальні плани деяких військових училищ увійшло відвідання вистави «Фронт», в екзаменаційні білети входило питання про суть суперечки між Горловим і Огневим, розглядався стратегічний план наступу на станцію Колокол згідно дії п'єси.

В. Меллер працював також і в місцевих театрах: у Ферганському драматичному театрі ім. М. Горького оформив виставу «Надира» Я. Момотханова та С. Касимова (режисер М. Крушельницькій; 1942), а в театрі Південно-Західного фронту (Воронеж; 1942) — «Російські люди» К. Симонова, «Навала» Л. Леонова. Наступна п'єса О. Корнійчука «Місія містера Перкінса в країну більшовиків» (Київський російський драматичний театр ім. Лесі Українки, режисер В. Неллі; 1944) не надала сценографу значного і цікавого матеріалу для творчої роботи — ця п'єса йшла в театрах недовго і невдовзі зійшла із сцени.

За постановами РНК УРСР і ЦК КП(б)У, на початку 1944 року театри почали повертатися на Україну. В багатьох випадках театральні художники поновлювали постановочну частину, декорації, костюми, технічне обладнання, сценічну бутафорію, завіси, оскільки театри були розграблені. На той час збитки, заподіяні театрам, оцінювалися в 131 мільйон карбованців. Були зруйновані приміщення Київського театру юного глядача, театру Київського військового округу, а також театри в Запоріжжі, Донецьку, Херсоні, Полтаві, Миколаєві, Сумах, Чернігові, Вінниці. У Дніпропетровську оперний театр був повністю зруйнований, тільки 1974 року тут знову почала працювати оперна трупа. Під час війни дніпропетровська та одеська оперні трупи були об'єднані (головний режисер М. Стефанович). Одеса була звільнена 10 квітня 1944 року, а вже влітку цього року в оперному театрі йшла «Наталка Полтавка» М. Лисенка (режисер С. Льїн, художник П. Злочевський).

28 жовтня 1944 оперою М. Вериківського «Наймичка» (режисер В. Манзій, художник О. Хвостенко-Хвостов) відкрив сезон Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка.

Нині стали відомі сторінки творчої праці театрів і по той бік лінії фронту. Театри багатьох країн Європи в період 1939–1945 років опинилися на території, тимчасово окупованій німецькими військами. Крапці представники національної творчої еліти — режисери, художники, актори, драматурги — в цих країнах вимушені були жити в умовах духовного та фізичного поневолення. В таких умовах опинилася Україна влітку — восени 1941 року: багато діячів культури не змогли евакуюватися на схід, до речі, як і весь сорокамільйонний український народ. Вони залишилися на Батьківщині. Театр ставав своєю трибуною духовного національного опору.

Відомо, що на другий день після вторгнення ворога на територію України Організація українських націоналістів Бандери (ОУН) передала уряду Німеччини меморандум, в якому враховувалися події періоду німецької окупації 1918 року, містився заклик до створення суверенної економічно незалежної України зі збройними силами, які б були гарантом союзу двох держав. Така позиція українських патріотів була не тільки неприйнятною для Берліна, але й заперечувала світові амбіції націонал-соціалізму. Правда полягає в тому, що фашистська Німеччина боялась найменших проявів національної боротьби. Про ніяку незалежність мова, звичайно, не йшла. Відтоді почалося шалене полювання на українських націоналістів, яких окупаційна влада вважала своїми найпершими ідеологічними ворогами, відводячи комуністам почесне друге місце. На окупованій українській території утворилася величезна кількість театрів — значно більше, ніж у інших європейських країнах під тимчасовою окупацією (відносно кількості населення): Росії, Білорусії, Польщі, Литві, Латвії, Чехословаччині та ін. Таке явище в історії національних культур не мало прецедентів.

Наприклад, у Львові вже на початку липня 1941 року з'являється і починає діяти Спілка українських журналістів (керівник Микола Голубець), розпочинає працювати видавничий кооператив «Українська книга», який очолив Михайло Яцків. З'явилися численні мистецькі угруповання: українських пластиків, театрального

мистецтва, засновується український театр (директор А. Петренко, заступник і мистецький керівник В. Блавацький). Навколо театру групуються визначні діячі культури не тільки Львова, але й з інших регіонів України, оскільки він складався, власне, з чотирьох театрів: опери, оперети, балету, драми. Художник М. Радиш створив на його сцені ряд значних праць у галузі театральньо-декораційного мистецтва.

Ставлення театральних груп, інших творчих колективів, як і при сталінському режимі, до «нової влади» було далеко не ідилічним. Театр України з його давніми традиціями не втрачав свого обличчя: як і по інший бік лінії фронту, утверджувалися національні ідеали, ставилися п'єси вітчизняних класиків драматургії, режисери часто вдавалися до «езопівської» мови в деяких постановках. У жовтні 1941 року в Києві театри розпочинають готуватися до сезону 1941 — 1942 років. Виникли такі творчі колективи: Міський український драмтеатр ім. Т. Шевченка (приміщення Народного дому на Лук'янівці, мистецький керівник І. Сагатовський), Музично-драматичний театр ім. Г. Затиркевич-Карпинської (приміщення Музкомедії на В. Васильківській, мистецький керівник Ю. Григоренко), Київський драматичний театр ім. М. Садовського (приміщення Театру ім. Лесі Українки на колишній вул. Леніна, керівник М. Тінський, художник Ю. Миць). Після вистав, що пропагували національні та визвольні ідеї, коли театри стали осередком, навколо яких ґрунтувалися громадські та мистецькі діячі, окупаційна влада припинила їх діяльність. У березні — квітні 1943 року були відкриті нові театри: Український драматичний театр (діяв при штадткомісаріаті, керівник М. Тінський, художники Д. Нарбут, Ю. Миць) Український театр комедії (керівник В. Ходський, художник В. Воскресенський), Klein-Kunstteater (Театр малих форм, керівник Ганс Телен, художниця М. Симашкевич). 27 листопада 1941 року було відкрито Київську велику оперу (директор і художній керівник Вольфганг Брюкнер, головний художник І. Курочка-Армашевський, художники Л. Косміна, В. Бабенко, В. Пейтан). 3 грудня 1942-го по червень 1943 року існував Театр-студія «Гроно», який з вересня 1943 року працював у Берліні, де виступав перед остарбайтерами, з травня 1945-го — перед радянськими військами (засновники В. Ревуцький, Г. Затворницький, художник О. Бобровников).

У Білій Церкві працював Український драматичний театр ім. Т. Шевченка, його головний художник Владислав Клеховський (Клех) після війни емігрував до США, тридцять років працював у Нью-Йоркській «Метрополітен-опера», а також у галузі кінодекораційного мистецтва. Вінницький Міський театр відкрився 31 серпня 1941 року (головний режисер Ю. Авраменко, художник Л. Черленіовський). Прем'єрою «Майська ніч» за М. Гоголем відкрився 14 листопада 1941 року Дніпропетровський музично-драматичний театр (режисер І. Ірван, художник Г. Орлов). У Житомирському українському міському театрі першою виставою 3 серпня 1941 року була «Наталка Полтавка» І. Котляревського (режисер І. Клепаченко, художники В. Варжанський, В. Корнетко), а через два тижні (17 серпня) вже йшла нова постановка «Запорожця за Дунаєм». У Кам'янець-Подільському міському театрі, що відкрився 24 серпня 1941 року (мистецький керівник М. Біліченко, художник Ф. Ободовський), репертуар складався майже виключно з п'єс українських драматургів: «Безталанна» І. Карпенка-Карого (прем'єра 26 жовтня 1941 року), «Невольник» М. Кропивницького (8 листопада 1941 року) «Циганка Аза» М. Старицького (7 грудня 1941 року), «Мина Мазайло» М. Куліша (13 грудня 1941 року), «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка (28 червня 1942 року) та ін. Такий самий був репертуар у 1941 — 1943 роках у Драматичному театрі ім. Т. Шевченка в м. Кам'янське (Дніпродзержинськ); керівники С. Бабенко, Ф. Гладков, художник Павловський. У Запоріжжі в Міському українському драматичному театрі (керівники Лауер, гауптштурфюрер Мозель, директори — фольксдойчі Г. Рігель, Штейнгертер, художник Г. Шумілів) для цивіль-

ного населення (вистави почалися з 25 грудня 1941 року) поруч із творами національної класики йшли «Мірандоліна» та «Слуга двом панам» К. Гольдоні, «Сон літньої ночі» В. Шекспіра, «Коломбіна» О. Рябова та ін.

Театри на окупованій Україні стали тим місцем, де можна було почути живе та рідне слово, тому не було міста і районного центру, де б не діяла професійна або аматорська трупа. Як і у відкритих по всій території України церквах, саме там збиралися люди, що прагнули спілкуватися однією мовою з одновірцями, бачити, що народ живе і в лиху годину навали. Простір сцени ставав трибуною, з якої душа народу навіть у «вавилонському полоні» могла спілкуватися з усім світом, виразити себе словом і дієм. Це викликало занепокоєння на так званій великій землі, у коридорах кремлівської влади. Наприкінці 1942 року Український штаб партизанського руху надіслав про це секретну доповідну записку до Центрального комітету КП(б)України.

«Нова влада» намагалася впорядкувати та взяти під контроль діяльність представників української культури. Газета «Нове українське слово», що виходила у Києві з 30 травня 1942 року, вмістила офіційне повідомлення під назвою: «Закінчується облік культурно-творчих працівників», де зазначалося: «...За завданням штабткомісара міста Києва відділ освіти та культури Міської управи провадить реєстрацію всіх культурно-творчих артистичних сил міста — музикантів-професіоналів, диригентів, акторів, поетів, художників, скульпторів та інших. Реєстрація наближається до кінця. Всього вже взято на облік понад 1000 осіб». Як і в часи жорстоких сталінських чисток, театр відчував на окупованій території тиск військової машини, ворожої антиукраїнської ідеології. Час випробувань для режисерів і художників театру став школою боротьби за виживання та право на творчий самовираз.

В окупації були відомі сценографи: Д. Нарбут, Ю. Миць, Л. Черленіовський, М. Симашкевич (учениця В. Меллера), Н. Барова, С. Данилишин, Л. Косміна, М. Маткович, О. Бобровников, І. Курочка-Армашевський, М. Неділько та ін. [9]. У багатьох художників в період окупації не завжди був цікавий і високохудожній матеріал для творчої праці в галузі сценографії. Часто доводилося робити прості, майже примітивні декорації, костюми для легковажних музичних постановок, акробатично-циркових вистав-мініатюр, які дивилися німецькі солдати, громадське населення. Митці, однак, прагнули до глибоких, філософських творів, адже навколо панували відчай, голод, смерть.

В Одесі 1943 року сформувався колектив українських акторів, що у приміщенні клубу медпрацівників грали «Наймичку» І. Тогобичного, «Марусю Богуславку» М. Старицького, «Суєту» І. Карпенка-Карого, «Катерину» М. Аркаса. Сценографи зверталися до метафоричних, виразально-символічних образів. В кінці 1942 року на сцені Ковельського театру було здійснено постановку п'єси Лесі Українки «Блакитна троянда». Сценографія Д. Нарбута була легка, ажурна та поетична. Ця вистава стала однією із найкращих в репертуарі, за її назвою і вирішили зробити емблему театру. Д. Нарбут створив ескіз емблеми, в основі якої образ-метафора: блакитна троянда протистоїть натиску бурі на тлі чорно-червоного неба. Д. Нарбут у роки окупації був одним із найбільш відомих молодих художників, він працював у багатьох театрах протягом 41–42-го років. На відміну від постановки «Блакитної троянди», метод оформлення Д. Нарбутом яскраво-плакатної, антибільшовицької п'єси «Директива з центру» С. Ледянського носив фарсовий, пародійний характер. П'єса С. Ледянського була свого роду карикатурою на радянські драматургічні твори зразка «В степах України» О. Корнійчука. Текст п'єси будувався на нескладному сюжеті пошуків кандидата, народного висування на звання «ударника соціалістичних ланів». У претендента, якого затвердили директивою з центру, виявляється брат-шкідник,

що тільки-но повернувся зі заслання з Сибіру до рідного села. Літературні якості п'єси були невисокі. Німецька влада майже силоміць примусила працювати постановників над виставами в Київському театрі. Зоровий образ «Директиви з центру» на київській сцені для «замовників» і навіть багатьох учасників спектаклю був несподіваний. Д. Нарбут відтворив на сцені ті картини заможного селянського колгоспного побуту, які в 30-ті роки стали каноном у відображенні того, що «жити стало краще, жити стало веселіше». Портал сцени був закритий святковою аркою, як при в'їзді до колгоспу-мільйонера, повною колекцією атрибутів ситого життя: були зображені у великій кількості вівці, птиця, овочі, фрукти тощо. Це було, власне, те, що бачили на цій самій сцені кияни ще за кілька місяців до початку війни. Барвистий і святковий одяг людей, майже натуралістичний показ загального добробуту, весела та урочиста атмосфера у картині IV акту — гуляння на сільському майдані — все це було різким дисонансом до авторської ідеї гротесково-карикатурного показу насильницької колгоспної системи, тупої та безжалісної роботи політично-пропагандистського механізму держави. Жанрова невизначеність, певна двозначність постановки призвели до того, що виставу, як і оформлення, текст згодом переробили, але п'єса в репертуарі трималася недовго. Через три місяці після показу п'єси до Києва повернулися ті, проти кого була скерована вистава.

У Запорізькому театрі був створений цілий ряд вистав високого мистецького рівня — це значною мірою обумовлювалося яскравою творчою особистістю лідера всього театрального колективу Миколи Макаренка, до війни — актора Київського ТЮГу, кіноактора: знімався в кінофільмах «Моряки», «Майська ніч» (Левко), «Небеса» (льотчик Саша), в довженківському «Щорсі» (один із командирів, пробувався і на роль Щорса). М. Макаренко був під пильною увагою німецької влади. Після війни Макаренко видав у Києві автобіографічну книгу «Дві зими надії», був автором численних театральних рецензій, фейлетонів. Здійснена ним у співавторстві з художником Г. Шумиловим у квітні 1943 року в Запорізькому театрі постановка вистави «Сон літньої ночі» В. Шекспіра належить до однієї з найкращих інтерпретацій цього твору на українській сцені доби 1930–1950-х років. Постановники вважали надзавданням спектаклю (кажучи словами К. Станіславського) вічне питання про відносини влади і мистецтва, тому глядач зіставляв події п'єси з тою конкретною ситуацією, в якій опинився театр, розмірковував про культуру, духовне життя народу в період іноземного поневолення. Дослідник сценічного мистецтва в Україні періоду німецької окупації В. Гайдабура зазначає: «В цих умовах режисер багато думає про долю художника у світі, яку шматує війна, про його відповідальність перед совістю, про рамки свободи і конформізму в умовах окупації». Через шекспірівські образи і пристрасті режисер дає відчуття ситуацію того часу: в контактах герцогського двору і акторів-ремесників він портретує роботу свого театру і тих, хто «замовляє музику» [10, с. 149]. Художник Г. Шумилов підкреслив грубу фактуру величезного портика і колон герцогського палацу, де все ніби дихало війною, підкреслювало ворожість простору навколо акторів. В сцені, де ремісники розподіляли ролі (художник тут робить пластичний наголос на сюжетний прийом «театру в театрі»), була побудована жалюгідна халупа із грубкою в центрі, навколо якої будувалися мізансцени. Експресивні костюми, гіперболізовані грими-маски, що фіксували характер та емоційний стан персонажа, об'єднувалися у фантастично-карнавальне видовище.

Художник Мирослав Радиш працював у Львівському театрі опери та балету в 1939–1944 роках. Навчався в 1935–1938 роках у школі мистецтв у Познані, у 1938–1939 роках — у Віленському університеті (відділ красного мистецтва). Однією з перших вистав на сцені Львівської опери під час окупації були опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (режисер Й. Стадник, художник М. Радиш,

прем'єра — 24 серпня 1941 року). Знаменною подією в театральному житті Львова стала постановка «Камінного господаря» Лесі Українки (22 грудня 1942 року), де художник М. Радиш створив одну із своїх кращих сценографічних праць, в якій строге поєднання поетичності з філософським проникненням у твір поетеси узгоджувався з оригінальним колористично-композиційним прийомом. Суворі скам'янілість будівель, відтворених у декораціях, оживала в своєрідній сполуді контрастних чорних, пурпурових і білих тонів. Згодом художник у 1941–1944 роках оформив у Львові музичні вистави «Трубадур» Дж. Верді, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Пер Гюнт» Е. Гріга, а також драматичні вистави «Скупий» Ж.-Б. Мольєра, «Тріумф прокурора Дальського» К. Гупала. На творчості М. Радиша позначився вплив стилю провідних майстрів польської сценографії. Європейський практицизм, економність, скупість і разом з тим виразність барв і костюмів, декорацій, створених ними, були близькі М. Радишу не тільки як ознаки сучасності, але й принциповим відмовленням від натуралізму, пишноти та описовості. Характерним було, наприклад, оформлення М. Радишем 1942 року оперети Ф. Легара «Жайворонок» у Львівському театрі опери та балету — своєю грайливою легкістю та узагальненістю, артистизмом і віртуозністю виконання, прагненням звести до мінімуму кількість об'ємних будованих деталей, масштабним зіставленням сценічних планів. У цій роботі М. Радиш віддав данину поетичній і лаконічній небагатомовності, разом із тим він прагнув сполучити тонку лірику з комедійністю, нотками гротеску. Художник підкреслював театральність оформлення в двоплановому, фронтально розбудованому на сцені інтер'єрі. Контррельєф декорацій (дерева, хатинка) мав аплікативно-площинний характер. Тлом був живописний задник із підкреслено традиційним пасторальним краєвидом, виконаний лаконічно та узагальнено. Після еміграції М. Радиш був надовго викреслений з історії українського мистецтва, жив і працював у Нью-Йорку, там же 1966 року до 10-ліття смерті вийшла монографія про його творчість. Лише 1995 року вдова Радиша привезла для виставки в Києві та Львові його станкові роботи.

Слід зазначити, що у Львові йшли також дитячі вистави. При Інституті народної творчості у червні 1942 року створено театр «Студія». Його організації сприяли і співпрацювали в ньому передові артисти і діячі Львівського оперного театру. Театр мав заповнити прогалину у формуванні репертуару для дітей і юнацтва, в ньому було здійснено ряд вистав.

За океан виїхали в післявоєнні роки також художник Київського оперного театру І. Курочка-Армашевський і художник Київської оперети М. Неділько (працював у Києві до 1939 року, у Львові працював до еміграції у 1944-му як живописець-станковист). І. Курочка-Армашевський, який під час окупації оформив у Київській Великій опері в 1941–1943 роках «Травіату» Дж. Верді, «Тоску» Дж. Пуччіні, «Кармен» Ж. Бізе, «Лоенгрін» Р. Вагнера, «Богему» Дж. Пуччіні, після війни жив у Канаді, працював у галузі оформлення друкованих видань, оформляв церкви (на чужині — псевдонім І. Кубарський) [11].

Висновки. Дана розвідка показала реальну картину життя українського театрального художника, актора та режисера до війни і під час війни. Два табори вітчизняних митців — ті, що встигли евакуюватися, і ті, що змушені були залишатися на окупованій території, — в підсумку показали принципово різну художню творчість, керовану політичною складовою. Власне це і було головною метою дослідження, яка підтверджує авторську тезу про головування у образотворчому українському мистецтві досліджуваної доби керівної ролі соціального керівництва, не зважаючи на політичну приналежність останнього. Художник був залежним від невільного соціуму, а тому роботи довоєнного і воєнного періоду слід розглядати виключно з такої позиції.

Література

1. Український театр ХХ століття: Антологія вистав / за заг. ред. М. Гринишиної; ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. 942 с.
2. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / ІПСМ АМУ. Київ: Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
3. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2010. 368 с.
4. Єрмакова Н. П. Березільська культура: Історія, досвід / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. 512 с.
5. Гринишина М. Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть: Реалізм. Дискурс / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2013. 344 с.
6. Клековкін О. Театр при століку. Методологія театрознавства : Подорожній щоденник / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс. 2013. 432 с.
7. Роготченко О. Театрально-декоративне мистецтво як феномен супротиву офіційній доктрині соціалістичного реалізму // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2005. Вип. 1. С. 77–86.
8. Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод: Формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950) // Український театр ХХ століття. Київ: ЛТД, 2003. С. 276–321.
9. Словник художників України. Київ: Головна редакція УРЕ, 1973. С. 520.
10. Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах: Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944): Історія. Політика. Документи. Ідеї. Худож. Реалії. Людські долі. Київ: Мистецтво, 1998. С. 224.
11. Габелко В. Іван Курочка-Армашевський // Музика. 1996. № 4. С. 32, 26.

References

1. Ukrainskyi teatr XX stolittia: Antolohiia vystav [Ukrainian theatre of the 20th century: Anthology of plays] / za zah. red. M. Hrynyshynoi; IPSM NAM Ukrainy. Kyiv: Feniks, 2012. 942 s.
2. Narisy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia [Outline of the history of the theatre art of Ukraine of the 20th century] / IPSM AMU. Kyiv: Intertekhnolohiia, 2006. 1054 s.
3. Veselovska H. I. Ukrainskyi teatralnyi avanhard [Veselovska H. Ukrainian theatre avant-garde] / IPSM NAM Ukrainy. Kyiv: Feniks, 2010. 368 s.
4. Yermakova N. P. Berezilska kultura: Istoriia, dosvid [Yermakova N. The culture of the Berezil theatre: History, experience] / IPSM NAM Ukrainy. Kyiv: Feniks, 2012. 512 s.
5. Hrynyshyna M. Teatralna kultura rubezhu XIX–XX stolit: Realizm. Dyskurs [Hrynyshyna M. The theatre culture of the turn of the 21st century: Realism. Discourse] / IPSM NAM Ukrainy. Kyiv: Feniks, 2013. 344 s.
6. Klekovkin O. Teatr pry stolyku. Metodolohiia teatroznavstva : Podorozhnyi shchodennyk [Klekovkin O. Theatre by the table. Methodology of the theatre studies: Travelbook] / IPSM NAM Ukrainy. Kyiv: Feniks. 2013. 432 s.
7. Rohotchenko O. Teatralno-dekoratyvne mystetstvo yak fenomen suprotyvnyu ofitsiinii doktryni sotsialistychnoho realizmu [Rohotchenko O. Set design art as a phenomenon of resistance to the official doctrine of socialist realism] // Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv [Herald of the Kharkiv State Academy of Design and Arts]. Kharkiv, 2005. Vyp. 1. S. 77–86.
8. Veselovska H. Metod yak styl, a styl yak metod: Formalni poshuky v teorii ta praktytsi sotsrealistychnoi doby (1930–1950) [Veselovska H. Method as a style and style as a method: Formal experiments in theory and practice of the socialist realism era (1930–1950)] // Ukrainskyi teatr XX stolittia [Ukrainian theatre of the 20th century]. Kyiv: LTD, 2003. S. 276–321.
9. Slovnyk khudozhnykiv Ukrainy [Dictionary of artists of Ukraine]. Kyiv: Holovna redaktsiia URE, 1973. S. 520.
10. Haidabura V. M. Teatr, zakhovanyi v arkhivakh: Stsenichne mystetstvo v Ukraini periodu ni-

metsko-fashystskoi okupatsii (1941–1944): Istoriiia. Polityka. Dokumenty. Idei. Khudozh. Realii. Liudski doli [Haidabura V. Theatre, hidden in archives: Scenic art in Ukraine of the German invasion period (1941–1944): History. Politics. Documents. Ideas. Artistic realities. People's fates]. Kyiv: Mystetstvo, 1998. S. 224.

11. Habelko V. Ivan Kurochka-Armashevskiy [Habelko V. Ivan Kurochka-Armashevskiy] // Muzyka [Music]. 1996. No. 4. S. 32, 26.

Алексей Алексеевич Роготченко

Феномен творчества украинского театрального художника довоенной и военной поры

Украинское театральное-декоративное искусство входит сегодня в число ведущих европейских школ сценографии. Художники украинского театра уже в 1920–1930-е годы были всемирно известными мастерами, чьи работы — макеты, эскизы, декорации, костюмы — экспонировались на международных выставках. Творческий процесс в сценографии определяется не только совокупностью объективных и субъективных факторов в театральном и изобразительном искусстве, но и определенными обстоятельствами и нормами эстетического и политического характера каждой конкретной эпохи. Данное исследование показало реальную картину жизни театрального художника до войны и во время войны. Два лагеря отечественных художников — те, кто успели эвакуироваться, и те, кто вынуждены были оставаться на оккупированной территории, — в итоге показали принципиально разное художественное творчество, управляемое политической составляющей.

Ключевые слова: театр, сценография, художник, режиссер, социалистический реализм.

Oleksii Rogotchenko

The phenomenon of creativity of the Ukrainian theatrical artist of pre-war and war days

Ukrainian theatrical and decorative art is now among the leading European scenography schools. Artists of the Ukrainian theater already in the 1920's and 1930's were world-famous masters whose works — mock-ups, sketches, decorations, costumes — were exhibited at international exhibitions. The creative process in scenography is determined not only by a combination of objective and subjective factors in the theatrical and artistic art, but also by certain circumstances and norms of aesthetic and political nature of each particular age. This intelligence has shown a real picture of the life of the theatrical artist, before the war and during the war. Two camps of domestic artists — those who managed to evacuate, and those who were forced to remain in the occupied territory, in the end showed a fundamentally different artistic creativity, guided by a political component.

Keywords: theater, stage design, artist, director, socialist realism.