

*На правах рукописи*

ЗУБОВ Александр Евгеньевич

**СЦЕНОГРАФИЯ ТЕАТРОВ  
БАРНАУЛА И НОВОСИБИРСКА  
1945 – 1990 ГОДОВ**

Специальность 17.00.04 –  
изобразительное искусство,  
декоративно-прикладное искусство и архитектура

**А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Барнаул 2009

Работа выполнена на кафедре  
истории отечественного и зарубежного искусства  
Алтайского государственного университета

- Научный руководитель:** кандидат искусствоведения,  
профессор  
**Шангина Елена Федоровна**
- Официальные оппоненты:** доктор филологических наук  
**Куляпин Александр Иванович**
- кандидат искусствоведения  
**Дивакова Наталия Анатольевна**
- Ведущая организация:** Бийский государственный  
педагогический университет

Защита диссертации состоится 29 мая 2009 г. в 9 часов на заседании диссертационного совета Д.212.005.09 в ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет» по адресу: 656049, г. Барнаул, ул. Димитрова, 66.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет».

Автореферат разослан 28 апреля 2009 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
доктор исторических наук



Ивонин Александр Романович

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Синтетическое искусство театра имеет большое значение для воспитания духовности в человеке, для развития его способности воспринимать произведения искусства всех видов и жанров. Проблема изучения и сохранения традиций в искусстве имеет важнейшее значение в контексте подъема уровня культуры общества. Понимание особенностей сценографии, т. е. визуального аспекта спектакля, развивает лучшие духовные качества личности, расширяет кругозор, повышает способность ассоциативного мышления. При этом принципиально неважно, где именно человек воспринимает спектакль – в столице или на периферии. В театрах регионов создавались и продолжают создаваться произведения сценографического искусства, не уступающие по уровню столичным. Их изучение и сохранение является безусловно актуальным. Представить картину творческой жизни страны без исследований художественных процессов в регионах невозможно.

Знание законов и принципов того или иного вида искусства, этапов его развития позволяет воспринимать его глубже и полноценнее. В полной мере сказанное относится к творчеству театральных художников. Исследования в этой сфере актуальны еще и в силу кратковременности жизни явлений сценографического искусства, произведение художника в его полном виде умирает вместе со спектаклем. Изучение истории сценографии, развитие ее теории, типологизация произведений сценографов представляют большой интерес для искусствознания. Особенно это касается исследования творческих процессов в регионах. При довольно большом количестве научных публикаций в области сценографии в центре внимания специалистов преимущественно оказывалось творчество художников Москвы, Ленинграда, крупных городов европейской части страны. Не существует ни одной монографии, посвященной творчеству художников, работавших в драматических театрах Барнаула, Новосибирска, других городов Сибири. Исследования творческих процессов в театральном пространстве региона не могут быть полноценными без анализа развития сценографии. Кроме того, научная деятельность в этой области обращена в будущее, так как только изучение прошедших этапов развития сценографии сибирских театров может лечь в основу анализа сегодняшних и завтрашних тенденций в творчестве художников театра.

**Степень научной разработанности проблемы.** Искусствоведы стали интересоваться творчеством театральных художников и выделять его как особый вид искусства в статьях, рецензиях, монографиях с начала 1960-х годов. До этого времени пространственное решение спектакля рассматривалось как составляющая общего решения пьесы, не имеющая самостоятельного значения. Отчасти это диктовалось принципами социалистического реализма, предполагавшего важнейшей задачей театра воссоздание жизни в формах самой жизни, снижавшего значение образного начала в сценографии.

В 1960-х годах в отечественной сценографии появилось целое созвездие ярких личностей. Творчество Д.Л.Боровского, Э.С.Кочергина, Д.Д.Лидера, М.Ф.Китаева и других принципиально изменило отношение к визуальному облику театрального спектакля. С начала 1960-х и особенно в 1970-х годах появились научные работы, множество статей, монографий, посвященных творчеству театральных художников, как в историческом аспекте, так и в современности. В работах В.И.Березкина, Р.И.Власовой, Е.М.Костиной, А.А.Михайловой, Ю.И.Нехорошева, М.Н.Пожарской, И.Н.Пружан, Е.Б.Ракитиной, Ф.Я.Сыркиной, Р.П.Хидекель и других формировалось отечественное искусствоведение в области сценографии. Но при всей многочисленности публикаций работы региональных художников упоминались в статьях и монографиях лишь эпизодически.

В Сибири интерес к творчеству художников театра проявился с определенным запозданием. Только в 1960-х годах в рецензиях и статьях Л.А.Баландина, М.И.Рубиной, Б.К.Рясенцева, М.И.Юдалевича и других критиков начали упоминаться имена художников, появились краткие описания оформления спектаклей. Более значительные статьи о творчестве сибирских сценографов появились в 1970-х годах. В журнале «Театр» анализировались выставки региональных художников, на страницах местной прессы появлялись персональные статьи о творчестве С.Л.Белоголового, Б.М.Астахова, А.Н.Бердыченко. Значительное внимание творчеству сценографов уделяла в своих статьях барнаульский театровед Е.С.Кожевникова, об этом компоненте театрального искусства писали Т.А.Антонова, Н.Г.Велижанина, В.Н.Лендова, И.Н.Свободная. На встречах со столичными критиками, которые периодически приезжали в города Сибири, также велся разговор об особенностях творчества художников театра.

И все же уровень анализа сценографии в сибирском регионе нельзя назвать исчерпывающим. В большинстве своем писавшие о художниках оставались на уровне критики, иногда – истории. При достаточно серьезном фундаменте в отечественном искусствоведении в целом региональные сценографы глубокого анализа своего творчества пока не имели.

**Источники**, использованные в работе, в соответствии со спецификой исследования можно разделить на две основные группы. Теоретическая база, на которой основана диссертация, изложена в монографиях В.И.Березкина, А.А.Михайловой, М.А.Френкеля. Прямыми источниками для исследования явились фотографии, эскизы и макеты оформления спектаклей сибирских театров исследуемого периода. Они находятся в различных фондах и музеях: Государственном музее истории литературы, искусства и культуры Алтая, Государственном архиве Алтайского края, Театральном музее Новосибирского отделения СТД РФ, Новосибирском художественном музее, в архивах новосибирских и барнаульских театров, в личных архивах художников, актеров, режиссеров и критиков. Следует отметить, что значительная часть оформления спектаклей зафиксирована только на черно-белых фотографиях, что осложняет анализ колористических решений оформления спектаклей.

Второй группой источников являются публикации в столичных и региональных изданиях, рассматривавшие проблемы сценографии сибирских театров. К этой группе относятся статьи в журналах «Театр», «Декоративное искусство СССР», «Театральная жизнь». Некоторая часть информации, особенно в историографическом аспекте, содержится в монографиях об истории театров, написанных А.А.Абрамовичем и Д.Г.Паротиковым в Барнауле, Л.А.Баландиным, Г.Ф.Мурзинцевой в Новосибирске. Особенно выделяются глубиной анализа творчества театральных художников сборники рецензий Е.С.Кожевниковой, подготовленные как учебные пособия в Алтайском государственном институте культуры в 1993-1994 годах. Значительную по объему часть этой группы источников (более 150 названий) составляют рецензии на спектакли новосибирских и барнаульских театров в периодических изданиях Сибири и других регионов, куда театры выезжали на гастроли. Особенностью этих статей является слабая аналитическая, искусствоведческая составляющая. Чаще всего сценография упоминается описательно, в констатирующем ключе, без анализа развития процессов как в конкретном театре, так и в творчестве данного художника. Малую информативность рецензий в этом аспекте отчасти компенсирует их количество.

Дополнительными источниками послужили воспоминания восемнадцати актеров, режиссеров, художников, театральных критиков о деятелях театра прошлых лет. Эти воспоминания зафиксированы и депонированы в фондах музеев Новосибирска и Барнаула.

**Объектом исследования** является отечественное искусство сценографии.

**Предмет исследования** – динамика развития сценографии в театрах Барнаула и Новосибирска в 1945 – 1990 годах.

**Территориальные рамки исследования:** города Барнаул и Новосибирск.

**Хронологические рамки исследования:** период с 1945 по 1990 годы.

**Цель исследования** – выявить закономерности в эволюции сценографии театров Барнаула и Новосибирска в период с 1945 по 1990 годы.

**Задачи исследования:**

- 1) выявить общие и специфические черты развития сценографического искусства в театрах Барнаула и Новосибирска;
- 2) разработать периодизацию процессов в эволюции сценографии и дать искусствоведческую характеристику периодам;
- 3) проанализировать значение формирования различных типов сценографии как предпосылок для возникновения ее новой системы – действенной сценографии;
- 4) исследовать индивидуальное творчество театральных художников Барнаула и Новосибирска в контексте создания действенной сценографии.

**Методологическая основа исследования** основывается на концепции, разработанной В.И.Березкиным. В 1960-е – 1980-е годы ведущими исследователями в области сценографии были предложены различные методы

искусствоведческого анализа творчества сценографов. Типология, сформулированная в ряде работ В.И.Березкиным, представляется наиболее ясной и всеобъемлющей. Он рассматривает оформление спектакля не как статичное произведение художника, а с точки зрения функционирования сценографии, ее взаимодействия с другими компонентами спектакля, и в первую очередь с действующим актером.

В.И.Березкин выделяет три основные функции, присущие сценографии: функцию обозначения места действия (подразделяющуюся на функцию обозначения конкретного места действия и создания обобщенного места действия), игровую и персонажную функции. По доминанте той или иной функции классифицируются произведения театральных художников по типам сценографии. В настоящей диссертации применен функционально-типологический метод В.И.Березкина. Кроме того, некоторые аспекты творчества художников рассматривались с учетом взглядов А.А.Михайловой, М.А.Френкеля.

В исследовании был применен комплексный научный подход, использовались методы: сравнение, исторический, типологический, анализ и синтез, метод обобщения независимых характеристик, формализация.

**На защиту выносятся следующие положения:**

- период с 1945 до середины 1950-х годов характеризовался доминантой «жизнеподобной» декорации, с преобладанием функции конкретного места действия;
- с середины 1950-х годов началось формирование трех основных типов сценографии, в первую очередь лаконичной сценографии места действия;
- в 1960-е – 1970-е годы происходило развитие всех трех типов сценографии, при этом игровой и персонажные типы развивались опережающими темпами;
- с середины 1980-х годов наступает период формирования новой системы в сценографии – действенной сценографии, в которой происходит синтез всех трех предшествующих типов сценографии.

**Научная новизна исследования** заключается в следующем:

- найдены и обобщены ранее неизученные материалы в области сценографии театров региона;
- впервые проанализирована динамика становления действенной сценографии в театрах Барнаула и Новосибирска с 1945 по 1990 годы;
- определена периодизация процессов, происходивших в сценографии театров Барнаула и Новосибирска;
- проведена классификация произведений театральных художников по единой типологии;
- существенно дополнен список имен, фактов, источников информации по истории театров Сибири, из 238 иллюстраций впервые публикуются 200.

**Апробация результатов исследования.** Результаты исследования были представлены в докладах и сообщениях на заседаниях кафедры гуманитарных дисциплин и истории искусств Новосибирского государственного театрального института (Новосибирск, 2007-2009 гг.), на Всероссийской

научно-практической конференции «Культурология в социальном измерении» в Кемеровском государственном университете культуры и искусств (Кемерово, 2007).

**Теоретическая и практическая значимость.** Диссертация является одной из первых работ в данной области. Материалы исследования существенно дополняют картину художественной жизни региона. Впервые соединены в одной работе и проанализированы произведения 54 театральных художников Сибири, проведена их классификация. Введены в научный оборот имена сценографов и произведения сценографического искусства, ранее не являвшиеся объектами исследования.

Материалы исследования использованы при разработке учебного курса «История театрально-декорационного искусства» в Новосибирском государственном театральном институте, для написания монографии «Соединенье двух загадок» о творчестве новосибирских художников театра, для создания учебного пособия «Краткий курс лекций по истории театрально-декорационного искусства». В перспективе диссертация может служить основой для дальнейших научных исследований в области истории и теории сценографии в Сибири, для разработки учебных курсов по истории театра, регионоведению, истории театрально-декорационного искусства, в музейной практике, при организации выставок и экспозиций, в практической художественной деятельности режиссеров, театроведов, деятелей театра.

**Структура и объем диссертации.** Исследование состоит из двух томов. Первый том включает в себя введение, три главы, заключение, список использованной литературы и источников, приложений. Приложения к диссертации содержат дополнительные текстовые материалы, таблицы, сводный репертуар Алтайского государственного краевого театра драмы с 1945 по 1990 годы, составленный автором. Второй том включает в себя 238 иллюстраций: фотографии эскизов, макетов, оформления спектаклей и их аннотированный список. Основной текст диссертации 148 страниц, общий объем 329 страниц.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

**Во введении** обосновывается актуальность выбранной темы диссертации, анализируется степень разработанности проблемы, формулируются цели и задачи исследования, характеризуются источники, определяются хронологические и территориальные рамки, формулируется научная новизна и практическая значимость диссертации.

В первой главе «**Эволюция сценографии театров Барнаула и Новосибирска в период с 1945 до 1960 годов**», состоящей из трех разделов, анализируется переход от преобладания одного типа сценографии к различным функциональным типам в период с 1945 до начала 1960-х годов. Первый раздел, «**Развитие сценографии региона как отражение общих процессов в отечественной сценографии**», рассматривает взаимосвязи региональной

сценографии с отечественной сценографией в целом. Искусство театрального художника зависит от множества внешних факторов – творческой позиции режиссера, уровня технологии театра, от господствующих в стране идеологических и эстетических принципов, менталитета зрительного зала. Художники Сибири находились в постоянном контакте со своими столичными коллегами, были в курсе всех изменений в отечественном театре, и по-своему интерпретировали возникавшие новые тенденции в сценографии. В первое послевоенное десятилетие и в стране, и в Сибири полностью доминировала сценография конкретного места действия, или жизнеподобная декорация, по терминологии В.И.Березкина. Этот тип оформления спектаклей, традиционный для русского реалистического театра, был наиболее адекватен принципам социалистического реализма, соответствовал его базовым требованиям.

Основным способом реализации функции обозначения конкретного места действия было создание иллюзорного достоверного пространства на сцене. Технологически в оформлении спектаклей преобладала традиционная кулисная система. Пространство создавалось в основном средствами живописи, видовой задник был основой решения спектаклей. В интерьерных сценах применялся, как правило, замкнутый павильон с потолком и живописной имитацией фактуры стен. Смена декораций происходила за закрытым занавесом, принцип покартинного последовательного оформления соблюдался абсолютно. Помимо обозначения достоверного конкретного места действия, на художника возлагалась также задача создания эмоциональной атмосферы спектакля, в основном за счет колористического решения декораций и использования сценического света. В рамках жизнеподобной декорации в это десятилетие работали все художники театров Барнаула и Новосибирска, среди которых были яркие творческие личности, не уступавшие по образованию и уровню творческого потенциала столичным художникам. Дальнейшая эволюция сценографии страны в целом, появление новых типов оформления спектаклей находили отражение в творчестве художников региона, хотя и с некоторым запозданием. Развиваясь в русле общих тенденций, единых для всей страны, сибирская сценография имела и свои характерные особенности.

Во втором разделе *«Доминирование сценографии конкретного места действия с 1945 до середины 1950-х годов»* рассматривается творчество художников театра Барнаула и Новосибирска в послевоенное десятилетие. Главным художником Алтайского краевого театра драмы в течение нескольких десятилетий был М.Н.Николаев. Время его работы с главным режиссером И.Г.Боровым, по мнению исследователя истории сибирских театров И.Н.Свободной, было особенно плодотворным в жизни художника. Ими были поставлены знаменитые спектакли того времени – «Лес», «Мещане», «Живой труп». В памяти барнаульских зрителей надолго остался оформленный М.Н.Николаевым спектакль «Суворов». Особенно интересно, по отзывам критики и по воспоминаниям, были решены батальные сцены, много усилий приложил художник для воссоздания исторической точности в деталях оформления, в гриме главного героя.



Главной задачей оформления было воссоздать реальное, конкретное место действия, и эта функция реализовывалась в спектаклях М.Н.Николаева со всей полнотой. Практически все его работы типологически относятся к сценографии конкретного места действия. Композиционно большинство работ М.Н.Николаева тяготели к строгой симметрии. Сама конструкция оформления часто подчеркивала симметричное, уравновешенное деление пространства, например, строгие арки супер-занавеса в «Молодой гвардии», равносторонний треугольник мансарды в «Снежной королеве», расположенные по центру сцены павильоны в «Дне отдыха», «Свадьбе с приданым», «Дворянском гнезде».

Безусловным лидером среди новосибирских художников в это время был С.Л.Белоголовый. Выпускник Ленинградской Академии художеств, с 1935 г. он был бессменным главным художником новосибирского «Красного факела». В известной степени можно говорить, что именно искусство С.Л.Белоголового формировало вкусы зрителей, определяло общий уровень сценографии в театрах Новосибирска. В типологических рамках сценографии конкретного места действия им были созданы лучшие спектакли того времени: «Анна Каренина», «Любовь Яровая», «Чайка», «Кряжевы».

Кроме С.Л.Белоголового, в «Красном факеле» постоянно работали А.А.Евдокимов, П.Т.Коваленко, другие сценографы. Эти художники оставили заметный след в истории театра, их произведения также целиком относятся к типу жизнеподобной декорации. П.Т.Коваленко был главным художником ТЮЗа в 1940-е – 1950-е годы, им оформлено более половины спектаклей театра. В эти годы его сценографию отличали, прежде всего, подробность и стремление к однозначной ясности места действия. И в «Старых друзьях», и в «Молодой гвардии», и в «Недоросле» после открытия занавеса зритель сразу получал точную информацию о том, где происходит действие. Некоторые работы П.Т.Коваленко вызывают особый интерес. В сказке «Двенадцать месяцев» спектакль охватывал зрителей с трех сторон и даже сверху, пространственно делая их участниками действия. Анализ спектаклей подтверждает, что в послевоенное десятилетие преобладающим типом оформления спектаклей в сибирских театрах была сценография конкретного места действия, или жизнеподобная декорация.

Третий раздел, *«Трансформация сценографии сибирских театров во второй половине 1950-х годов»*, посвящен этапу существенных изменений в сценографии театров региона. Прежде всего, изменилась сценография конкретного места действия, все чаще она принимала вид лаконичной жизнеподобной декорации, когда подробное оформление заменялось фрагментом, частью вместо целого. По выражению Е.Б.Ракитиной, «условность понималась количественно, а не качественно». Параллельно с этими изменениями в жизнеподобной декорации на сценах стала появляться сценография обобщенного места действия. Конкретные места действия здесь входят как составляющие в единую установку, по термину М.А.Френкеля, «единую пластическую среду», или объединяются несменяемыми элементами оформления. В работах М. Н. Николаева новые тенденции возникали лишь как

отдельные признаки, более полно тип сценографии обобщенного места действия проявился в произведениях краснофакельца В.Ю.Шапорина («Мораль пани Дульской», «Кремлевские куранты», «Село Степанчиково», «Продолжение»), отдельных работах П.Т.Коваленко («Товарищи романтики»), Н.Н.Котова («Приключения Димки»), в спектаклях режиссера К.С.Черняева («Золотой теленок», «Эзоп», «Мамаша Кураж»).

В это же пятилетие в оформлении спектаклей начали проявляться признаки других типов сценографии, прежде всего игровой. Этот тип предполагает непосредственное участие оформления в игре актера, предоставляет максимум условий для проявления его способностей, в том числе пластических. Сцена здесь прежде всего – место для действующего актера. Часто в игровой сценографии сами актеры преобразуют оформление – выносят и уносят его элементы, передвигают ширмы и т. д. Черты этого типа проявлялись в спектаклях П.Т.Коваленко, так, в «Венецианских близнецах» это были мостики в зрительный зал, в «Кошкином доме» ажурная каланча посреди зала, на которой играли актеры. В спектакле И.В.Севастьянова «Таланты и поклонники» также были заметны признаки персонажной сценографии, где оформление становится действующим лицом.

К концу 1950-х годов в сценографии места действия отчетливо сформировался ее обобщенный тип, жизнеподобная декорация все чаще приобретала лаконичную форму. Проявившиеся признаки игровой и персонажной сценографии также позволяют выделить этот этап как особенный в развитии сибирской сценографии.

Таким образом, за послевоенные пятнадцать лет сценография сибирских театров эволюционировала от полного преобладания жизнеподобной декорации до сценографии обобщенного места действия; началось формирование других типов сценографии.

Вторая глава, **«Формирование основных типов сценографии в театрах Барнаула и Новосибирска (1960-е – 1970-е годы)»** рассматривает следующее двадцатилетие как период, когда окончательно сформировались все типы сценографии, по типологии В.И.Березкина. В первом разделе **«Эволюция сценографии места действия»** анализируется дальнейшее видоизменение этого типа. Оно заключалось в еще большем ослаблении роли жизнеподобной декорации, к концу 1970-х годов она появлялась в спектаклях как единичные случаи. Последовательно работал в этом типе оформления спектаклей барнаулец К.Ф.Попов, у других художников жизнеподобная декорация составляла незначительную количественную часть их творчества («Без перчаток» Р.П.Акопова, «Мария Тюдор» Б.М.Астахова, «Нора» П.Д.Бегенева, «Интервью в Буэнос-Айресе» Е.Э.Гороховского, «Сотворившая чудо», «Синяя ворона» К.Г.Лютынского). Преобладающей в данный период стала сценография обобщенного места действия.

К этому типу относится большинство спектаклей барнаульского художника Б.М.Астахова. Его сотрудничество с режиссером Э.А.Вайнштейном стало заметным явлением в истории Алтайского краевого театра драмы. В работах Б.М.Астахова, как правило, присутствовал особый элемент оформления,

соединяющий все конкретные места действия в единое целое, транслирующий видение художником спектакля. В «Четвертом» это был земной шар, в «Между ливнями» проем в броне боевого корабля. Образным центром «Тихого Дона» стал зигзаг реки на заднике, менявший свой цвет в зависимости от событий спектакля. Обобщенный образ Казахстана был создан в тюзовской «Поэме о любви». Композиционно сценография Б.М.Астахова имела четко выраженное вертикальное измерение, он часто использовал сложные станки, дававшие возможность выразительных мизансцен.

Яркие образцы сценографии обобщенного места действия были созданы барнаульским художником А.Н.Бердыченко. Всполохи пламени на заднике спектакля «Они сражались за Родину», замкнутое пространство скита («В лесах, за Волгой»), виселицы с подвешенными колоколами в «Василисе Мелентьевой» формировали цельное и эмоционально насыщенное пространство. Народный артист России Д.Г.Паротиков вспоминает, с каким интересом восприняла московский театровед Л.Л.Жукова оформление А.Н.Бердыченко к «Энергичным людям», выстроенное в виде огромного шкафа, в котором не книги, а те материальные ценности, которые сумел «раздобыть» из-под полы главный герой.

В рамках сценографии обобщенного места действия были созданы основные работы художника С.С.Постникова в «Красном факеле» («Беспокойная старость», «Гроза», «Валентин и Валентина», «Чудаки»). После него эту сценографию развивал его ученик Р.П.Акопов в спектаклях «Не беспокойся, мама!», «Надежды Кинолы», «Материнское поле», «Пучина», «Ревизор». Почти все свои спектакли оформлял в этом типе художник новосибирского ТЮЗа Т.Д.Дидишвили. В его творчестве можно отметить и сквозной обобщающий образ всех его работ – образ дерева, живой жизни, присутствующий во всех его новосибирских спектаклях. Выделяет его работы и постоянный интерес к подлинным природным фактурам – необработанное дерево, простой холст («Виндзорские насмешницы», «Снежная королева», «Жаворонок»). Значительные произведения в рамках сценографии обобщенного места действия создавали и другие художники Барнаула и Новосибирска, например, Е.Э.Гороховский («Большевики»), Г.С.Иванов («Дон Хиль Зеленые штаны»), А.И.Морозов («Свои люди-сочтемся»).

К концу 1970-х годов сценография обобщенного места действия стала самым распространенным типом оформления спектаклей на сценах театров Барнаула и Новосибирска.

В это же время обособилась в самостоятельный тип игровая сценография. Это процесс анализируется во втором разделе главы, **«Выделение игровой сценографии как самостоятельного типа оформления спектаклей»**. Игровой тип, предполагающий, по определению В.И.Березкина, «непосредственное участие сценографии и ее элементов в игре актера», был новым и наиболее заметным в решении спектаклей.

В сценографии Алтайского краевого театра юных зрителей игровая сценография отчетливо проявлялась в творчестве О.А.Щербакова –

«Бесприданница», «Высоко в синем небе». Конструкции на сцене, видоизменяясь, предоставляли актерам различные площадки для действия, дополняясь лишь незначительными знаками места действия. В дальнейшем игровая сценография ТЮЗа развивалась в работах Г.П.Сухогузова (Эсге) – «Дождь лил как из ведра», «Золушка», «Горячее мороженое». В рамках игрового типа оформил он спектакль «Везет же людям!» на сцене АКТД.

В Новосибирском «Красном факеле» одна из интересных попыток создания игровой сценографии была предпринята В.Ю.Шапориным в комедии «Счастливые нищие». Актеры сами создавали оформление, используя различные элементы – помосты, бочки, занавески.

Игровой тип сценографии стал основным в творчестве художника Новосибирского ТЮЗа К.Г.Лютынского. Как правило, открытая сцена, немногочисленные знаковые обозначения места действия, детали оформления, меняющиеся самими актерами – так выглядело большинство его спектаклей («Ромео и Джульетта», «Стряпуха замужем», «После двенадцати», «Одни, без ангелов», «Дон Хиль Зеленые Штаны»). В знаменитом краснофакельском спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» игровым центром стала уходящая наверх лестница, которая разнообразно обыгрывалась актерами. Подчеркнутая графичность, эстетика дизайна делали оформления спектаклей К.Г.Лютынского визуально сегодняшними, современными («Третье желание», «Всадник, скачущий впереди», «Гаврош из Замоскворечья»).

В принципах игровой сценографии в разной степени работали почти все художники этого периода, например, так был решен Р.П.Акоповым спектакль «Мяч, в котором сидели два джинна».

Являясь самым современным и динамичным, игровой тип сценографии к концу 1970-х годов занял на сценах театров место, сопоставимое со сценографией обобщенного места действия как количественно, так и по яркости творческих находок в оформлении спектаклей.

Позже других сформировалась в Барнауле и Новосибирске персонажная сценография, процесс ее возникновения рассматривается в третьем разделе главы, *«Зарождение персонажной сценографии в 1960-х – 1970-х годах»*. Этот тип оформления спектаклей предполагает «сочинение изобразительно-пластических, материально-вещественных образов, как самостоятельных персонажей сценического действия», по определению В.И.Березкина. В качестве персонажей могут выступать как отдельные элементы оформления – куклы, изображения – так и вся сценография спектакля. Иногда сценографическое решение спектакля несет отдельную сюжетную нагрузку, контрапунктную основному сюжету.

Заметными с точки зрения утверждения персонажной сценографии в Алтайском краевом ТЮЗе стали две работы О.А.Щербакова – «Чайка» и «Сохрани свою Мадонну». В первом спектакле персонажами, реализующими особую сюжетную линию, стали деревья – перемещающиеся дубовые пни на сцене и лишенные корней стволы березок вверху. Во втором спектакле образ Мадонны и появляющаяся в снах героя Натали Гончарова также становились

действующими лицами. Развивалась персонажная сценография на сцене ТЮЗа в работах И.А.Агуф – «Емелино счастье», «Снежная королева».

В Новосибирске одним из первых проявлений персонажной сценографии можно считать оформление Р.А.Шеслером спектакля «Приключения Чиполлино», где персонажами и сценографией стали объемные костюмы. К этому же типу относится сценография «Марии Сьюарт» в ТЮЗе, выполненная тремя главными художниками города – В.Ю.Шапориным, И.В.Севастьяновым и К.Г.Лютынским.

В 1970-х годах наиболее отчетливо принципы персонажной сценографии реализовались в творчестве художника «Красного фаекла» Е.Э.Гороховского. К этому типу можно отнести большинство его работ – «Энергичные люди», «Жужа из Будапешта», «Таланты и поклонники». Критики выделяли движущийся, как бы реагирующий на события пьесы потолок гостиничного номера в «Провинциальных анекдотах», вступающее в диалоги с персонажами пространство спектакля «Радуга зимой».

Таким образом, к концу 1970-х годов персонажная сценография выделилась в самостоятельный тип оформления спектаклей.

Можно утверждать, что на протяжении 1960-х – 1970-х годов на сценах Барнаула и Новосибирска сложились три основных типа сценографии – сценография обобщенного места действия, игровая и персонажная. Продолжая свое развитие, в последующий период они переходят на иной качественный уровень, становясь компонентами новой системы сценографии.

**«Возникновение действенной сценографии как новой системы в театрах Барнаула и Новосибирска (1980-е годы)»**, третья глава исследования, рассматривает процесс формирования этой системы оформления спектаклей. Действенная сценография синтезирует все предыдущие типы сценографии, не отдавая ни одному предпочтения, и ориентирована на оформление сценического действия как наиболее универсальной категории театра в целом. Только избранный режиссером характер действия определяет тип сценографии, спектакль становится самостоятельной парадигмой. Предпосылками для формирования новой системы стало дальнейшее развитие трех предшествующих типов сценографии.

В первом разделе главы, **«Развитие сценографии места действия»**, отмечается, что оформления спектаклей этого типа практически полностью организовывались в рамках сценографии обобщенного места действия. Количественно этот тип преобладал на сценах театров в течении всего десятилетия.

Заметными в Барнауле в этот период были спектакли Е.В.Гуры, главного художника ТЮЗа. В виде единой установки на весь спектакль она оформила «Разговоры в учительской...», «Салют динозаврам!». В последнем спектакле были использованы новый тогда прием проекции на экраны ярких слайдов, подчеркнута молодежная эстетика интерьера. Все спектакли Е.В.Гуры отличал яркий колорит, использование чистых локальных цветов, эти черты отмечались, в частности, в сценографии сказки «Царевна-лягушка».

Спектакли, созданные в рамках обобщенного места действия А.Л.Окунем, стали значительными событиями в театральной истории Барнаула. В «Гнезде глухаря» композиционным и смысловым центром оформления стала парадная лестница, поднимающаяся от авансцены ввысь, как путь карьеры, успеха. «Превышение власти» требовало от художника быстрой смены мест действия, и А.Л.Окунь применил прием, вызывающий ассоциации с мейерхольдовским «Ревизором», когда на сцену выкатывались площадки с интерьерами. А над фрагментами реальной жизни художник разместил экраны, на которые проецировались реальные пейзажи, дома Барнаула. Сразу возникал эффект сопричастности зрителей, абсолютной подлинности происходящего. В лаконичную вещественную среду фермерского быта спектакля «Любовь под вязами» А.Л.Окунь вводил два «вяза» – стилизованные фигуры женщины и мужчины, тянущихся друг к другу.

Творчество А.А.Малышева, выпускника Школы-студии МХАТ, более всего соответствовало принципам сценографии обобщенного места действия. Все рецензенты отмечали оформление спектакля «Последние». Трагичность атмосферы усиливалась и нависающей крышей, ассоциирующейся с крышкой гроба, и постоянной каплей с протекающего потолка. В принципе единой пластической среды оформил А.А.Малышев спектакли 1988 г. «Дети Арбата» и «Свалка». В «Детях Арбата» зоны действия определяются выстроившимися полукругом дверями–шкафами, замыкающими пространство, единство которому придают лозунги, флажки, транспарант «Метро». Только все надписи показаны сзади, истинная жизнь героев проходила по другую сторону торжества социализма. В другом спектакле контрапунктом свалке, разбросанной художником на наклонном станке во всю ширину сцены, становилась стремящаяся ввысь скульптура ангела на заднем плане.

Н.Н.Клёмина (Азриэль), самая яркая новосибирская театральная художница, приехала в Новосибирск, уже имея прекрасную школу и опыт работы в театре. Уникальное поэтическое пространство, в принципах сценографии обобщенного места действия с признаками и персонажной функции, было найдено ею для спектакля «Репетитор». Музыка как импровизированный фортепианный диалог с героиней стала действующим лицом спектакля, этот ход рожден был эскизом Н.Н.Клёминой.

Своеобразные эскизы-макеты к «Дяде Ване», выражавшие клёминское ощущение материала, были представлены на выставке «Театральные художники Сибири» в Новосибирске. Решение спектакля в целом было для многих неожиданным, контрастировавшим с привычным восприятием А.П.Чехова как драматурга поэтического, даже изящного. К сценографии обобщенного места действия относятся также такие спектакли художницы, как «Аморальная история», «Васса Железнова».

С.А.Александров работал в Новосибирском ТЮЗе с 1979 по 1984 год. Глубокие по осмыслению, его спектакли были сдержанны по темпераменту, ярким краскам, постановочным ходам. Мир спектакля «Салют динозаврам!» был решен как уютная и одновременно строгая квартира с резной, тяжелой, темной мебелью, с фотографиями нескольких поколений. Приемы

гиперреализма оказались необходимы С.А.Александрову при решении спектакля «Старый дом», гипертрофированность бытовых подробностей выростала у него до символа и имела развитие в общем движении декорации вверх, к небу.

Большой интерес вызвало оформление И.П.Капитанова к «Дворянскому гнезду» в театре «Красный факел». Образ прошлого, ушедших чувств, страстей, любви и жертвы возникал через созданную на сцене среду. «Нет, это не сцена, а запущенная, пришедшая в упадок старинная дворянская усадьба: полуразрушенные строения, одичавший сад, обвалившиеся кресты, воздвигнутые некогда на родовых могилах», – писал рецензент. Прием единой пластической среды, по терминологии М.А.Френкеля, И.П.Капитанов реализовал в «Самоубийце», «Скамейке», в «Долгом путешествии в ночь», в тюзовском спектакле «Зверь».

Развитие другого типа сценографии анализируется во втором разделе, **«Игровая сценография как приоритетный тип оформления спектаклей в 1980-е годы»**. Этот тип оформления, функционально предполагающий непосредственное участие сценографии в игре актеров, оказался созвучным поискам режиссуры театров Барнаула и Новосибирска. Игровая сценография, выводя на первый план действующего актера, повышала выразительность его проявлений, специальные детали (лестницы, трапеции, разновысотные конструкции) давали возможность демонстрации пластических способностей исполнителей. Количество спектаклей, решенных в этом типе сценографии, в 1980-х годах сопоставимо с количеством работ, созданных в рамках сценографии места действия,

В творчестве Е.В.Гуры игровой тип становится едва ли не главным в восьмидесятые годы. Одним из ярких спектаклей этого типа был спектакль «Сестрица Аленушка и братец Иванушка». Выстроенная на сцене конструкция теремка с многочисленными окошками раскрывалась по ходу спектакля, разнообразно обыгрывалась актерами, создавала разные места действия. Игровая сценография создавала пространство и всю атмосферу спектакля «Оле–Лукойе», поставленного в 1984 г. молодым режиссером ТЮЗа В.С.Захаровым и Е.В.Гурой. Обычные предметы превращались на сцене в волшебные артефакты, менялись сами и меняли играющих с ними актеров. Яркие фантастические костюмы дополняли мир андерсеновских сказок, созданный художницей. Взрослые спектакли ТЮЗа Е.В.Гура также оформляла в принципах игровой сценографии. В «Сочельнике» художница смогла, по словам критика, «превратить сцену в многоплановое пространство, скупыми средствами достигнуть глубоких обобщений». Разновысотные конструкции разнообразили мизансценический рисунок, придавали метафоричность пластическому решению спектакля.

В Алтайском краевом театре драмы один из самых интересных спектаклей в игровом типе сценографии, «Разгром», создал А.Л.Окунь. Планшет сцены был затянут защитного цвета брезентом, под которым художник разместил мягкие «кочки», «возвышенности», «островки». Движение актеров по

проваливающейся, качающейся, зыбкой поверхности рождало неповторимое ощущение преодоления препятствий, непроходимой тайги.

«Дон Кихот» поставили в Алтайском краевом ТЮЗе молодой режиссер М.В.Бычков и художник из Риги Н.Р.Ткачук. На открытой, затянутой желтым «песчаным» цветом сцене находилось только несколько валунов. Росинант и ослик были игрушечные, сваренные из толстой проволоки, покрытые домоткаными ковриками. Спектакль выглядел очень современно, и это привлекало к театру внимание зрителей. Следующий спектакль М.В.Быčkова, «Команда», оформлял И.В.Попов. Все действие пьесы происходит в спортзале, а весь портал перекрывала крупная волейбольная сетка. В кульминационные моменты спектакля пущенные актрисами мячи летели, казалось, в лицо зрителям. В следующем сезоне М.В.Бычков поставил и сам оформил в принципах игровой сценографии музыкальный спектакль «Песнь о Гайавате». По сути, это был один из первых мюзиклов на драматической сцене Сибири. Элементы декоративного оформления ориентировали зрителей не на сюжетное правдоподобие, а на поэтическое и музыкальное шоу.

Заметнее всех игровой тип сценографии в Новосибирске реализовала Н.Н.Клёмина, и самым ярким ее спектаклем в этом плане стал «Кот в сапогах». Более чем простое конструктивно оформление – стилизация под детскую книжку-«раскладушку» – состояло из передвигаемой ширмы, нескольких плоскостных фигур (кареты, мельницы) и задника с прорезными окошками. Прием игрового пространства, изменяемого на глазах зрителя актером, был реализован во всей полноте.

В «Кошке, которая гуляла сама по себе» Н.Н.Клёмина создала подлинный мир Кошки, где она качалась и скользила по лианам, таинственно исчезала и так же таинственно появлялась. В рамках игровой сценографии Н.Н.Клёмина решила спектакль «Человек, который платит», где изящный интерьер белого цвета был окружен амфитеатром, на сиденьях которого действующие лица находились во время всего спектакля. Оформление приносило в спектакль ощущение «игры в игре». В «Женитьбе» моделью сценографии и актерской игры стала клоунада, цирк, стремление постичь один из загадочнейших феноменов гоголевской поэтики, то, что Белинский определял как тесное слияние «трагического элемента с комическим».

К игровой сценографии следует отнести два спектакля С.А.Александрова. «Пиргорой Вини-Пуха» начинался с того, что огромная коробка из-под телевизора, такая же, в которой дети хранят свои игрушки, раскрывалась и превращалась самими актерами в картонный игровой домик. В спектакле «Никто не поверит» С.А.Александров выстроил своеобразный «аппарат для игры»: систему ширм, занавесок, легких металлических конструкций. Бесконечное разнообразие открываемых и закрываемых шторок, занавесок давало возможность красться, подслушивать, играть, охотиться – всего, что требовалось по ходу действия. Типологически к игровой сценографии относятся спектакли В.В.Козьменко-Делинде «Комиссия» и «Зимний хлеб» в «Красном факеле», И.П.Капитанова «Жида города Питера» в ТЮЗе и другие.



Можно утверждать, что к концу 1980-х годов игровая сценография стала приоритетным направлением в эволюции сценографии на сценах театров Барнаула и Новосибирска. Хотя количественно спектакли, созданные в этом типе, уступали сценографии обобщенного места действия, но по динамике развития типа, разнообразию приемов, комбинаций игровых элементов оформления, по интересу режиссуры, критики, зрителей к игровому театру этот тип сценографии вышел на первое место.

Раздел *«Динамика персонажной сценографии в 1980-х годах»* посвящен окончательному формированию этого типа на сценах сибирских театров. Спектакли, где вся сценография в целом или ее элементы становятся действующими лицами спектакля, стали постоянной составляющей общей картины сценографии Барнаула и Новосибирска.

В творчестве Е.В.Гуры персонажная линия прежде всего реализовывалась в работе над костюмами. Но и в декорационном решении Е.В.Гура часто работала в этом направлении. Холодный и прекрасный ледяной цветок вырастал на сцене в «Снежной королеве», в «Коте в сапогах» чудесный лес, оплетавший кружевами места действия, становился не просто фоном, но участником спектакля.

Глубоким внутренним драматизмом было наполнено оформление И.В.Попова к спектаклю «Прости меня» в краевом ТЮЗе. Одним из его героев стало пространство, в котором персонифицировались две борющиеся силы – война и жизнь. В спектакле «Любовь и голуби» в АКТД, оформленном известным московским художником Н.Н.Эповым, действующим лицом спектакля была голубятня. Устремлявшаяся вверх в глубине сцены, она была как бы окрыленной, готовой взлететь. И в кульминационные моменты спектакля ставки–крылья действительно оживали, и голубятня вместе с героями «взлетала» на фоне одушевленной тайги, написанной на заднике.

К персонажному направлению необходимо отнести сценографию «Ворона», поставленного в «Красном факеле» Н.Н.Клёминой. Актеры и были декорациями, художница цитировала «актерскую сценографию» А.Г.Тышлера, персонажи в фантастических костюмах, шляпах-кораблях, с бумажным драконом в руках создавали многомерный мир фьябы К.Гоцци.

И.П.Капитанов на Малой сцене «Красного факела» создал единое для зрителей и персонажей пространство в спектакле «Наш Декамерон». Ступеньки зрительских мест охватывали игровую зону с четырех сторон, а между зрителями сидели персонажи – обернутые в целлофан манекены. «Загробный мир», в котором оказались зрители, создавался художником осязаемо, его можно было потрогать. Образ уничтоженного мира возникал в тюзовском спектакле И.П.Капитанова «Зверь». В оформлении соединялись признаки сценографии места действия и персонажной. В глубине сцены возвышалась полусфера, в глубине которой зажигался загадочный кристалл – и дом, и мост, метафора Земли и всевидящий глаз высшего существа.

Первый же спектакль режиссера В.Я.Цхакая в новосибирском ТЮЗе, «Вся надежда...» отличался глубочайшей проработкой всех нюансов и компонентов спектакля. Персонажную сценографию его вместе с режиссером разрабатывал

молодой художник В.А.Карманов. Огромная, неосвоенная еще сцена нового здания ТЮЗа заполнялась тщательно отобранными, выверенными деталями-образами той жизни, где существуют неприкаемые девчонки – героини спектакля. Сценография существовала как особый пласт мира, развиваясь по своим законам, переплетающимся с пьесой, но не тождественным ей.

В.А.Фатеев, приехавший в Новосибирск в восьмидесятых и работающий в нем до сих пор, оформил на Малой сцене ТЮЗа спектакль В.Я.Цхакая «Влияние гамма-лучей...». И здесь подробная, технологически безукоризненно выполненная сценография стала одним из героев истории. Особый оттенок месту действия придавали стены квартиры, сотканые из серебристых нитей-лучей, пронизывающих все пространство. Материальное и световое пространство стало персонажем, действующим лицом философского спектакля В.А.Фатеева.

Количество и уровень новизны спектаклей, решенных в 1980-х годах в рамках персонажной сценографии, позволяют выделять этот тип оформления как самостоятельный, окончательно сформировавшийся в данное десятилетие.

В четвертом разделе главы, *«Появление новой системы оформления сценического действия – действенной сценографии в конце 1980-х годов»*, рассматривается переход сценографии в театрах Барнаула и Новосибирска на иной качественный уровень. К середине 1980-х годов все три сценографии – места действия, игровая и персонажная – окончательно сформировались как самостоятельные типы оформления спектаклей. В некоторых работах сценографов можно отметить слияние функций, например, синтез сценографии обобщенного места действия и персонажной в спектакле И.П.Капитанова «Зверь». В результате были созданы предпосылки для возникновения особой системы сценографии, по типологии В.И.Березкина – действенной. Действенная сценография XX в. складывается, по мнению В.И.Березкина, как «система, охватывающая все типы оформления сценического действия, не отдавая ни одному из них предпочтения». В этой системе только избранный режиссером характер действия конкретного спектакля обуславливает тип его сценографии, каждый спектакль здесь становится самостоятельной парадигмой. Все три функции могут комбинироваться в самых различных соотношениях и комбинациях, с преобладанием одной из них или равноправном присутствии в оформлении данного спектакля. Таким образом, действенная сценография предстает как синтез всех типов сценографии предшествующих этапов ее эволюции.

В Барнауле и Новосибирске переход к действенной сценографии произошел на рубеже 1980-х – 1990-х годов, когда ее предпосылки, три основных типа сценографии, достигли предела своего обособленного развития. Отчасти этот переход был мотивирован и изменениями внешних условий в стране. Идеологическая основа партийного руководства искусством – теория соцреализма – утратила свою исключительность, художник оказался предоставлен самому себе в выборе художественных и идейных законов. Позиция «художника можно судить только по законам, им самим над собой признанным» определяла оценку и самооценку творчества режиссеров и

художников. Стремясь использовать все возможности, предоставляемые современностью, художники сцены разрушали рамки любого направления в сценографии. Стали распространенными смешение стилей и жанров, ассоциативный монтаж, трансформация времени и места действия, стилевая и хронологическая эклектика. Во многом пестроту экспериментов инициировал поток информации о творчестве художников других стран. Постмодернизм, получивший широкое развитие в зарубежном искусстве, стал оказывать заметное влияние на отечественное искусство, и, в частности, на сценографию. Во многом его признаки перекликаются с признаками действенной сценографии.

Игровая стихия становится в этот период одной из доминирующих тенденций в театре. Человеческие отношения в различных формах – семья, политика, история, экономика, искусство – представляются целью игры, результатом игры, процессом игры. Поводом для игры становятся любые тексты, и отношение к драматургии не как к психологически детерминированной повествовательной истории, но как к поводу для игры также характерно для театра и сценографии конца 1980-х – начала 1990-х годов. Как пишет И.П.Ильин, «постмодернисты ополчились на принцип внешней связности повествования, и эта стилистическая черта стала, пожалуй, самой основной и легко опознаваемой приметой постмодернистской манеры письма». Замена последовательного, покартинного оформления на монтажный принцип, ассоциативную связь между эпизодами в меняющемся оформлении также стала заметной чертой действенной сценографии начала 1990-х годов.

Отказ от привычных авторитетов и ценностей эпохи социалистического реализма породил поиск новых ориентиров, в том числе в прошлом. В сценографии спектаклей второй половины 1980-х – 1990-х годов воскресают конструктивизм (например, оформление О.В.Головки к «Великодушному рогоносцу» в Алтайском краевом театре драмы представляет собой реконструкцию сценографии Л.С.Поповой к мейерхольдовскому спектаклю), супрематизм, игра цветовыми пространствами, заимствованная у абстрактной живописи, исторические формы сценографии. Интерес к технологии, формам, приемам прошлого свойственен как действенной сценографии, так и постмодернизму, который бесконечно комбинирует художественные формы и стили прошлого.

Тенденции последовательного развития того или иного конкретного типа сценографии во второй половине 1980-х годов размываются. Творчество А.А.Мальшева в Барнауле, И.П.Капитанова, В.А.Фатеева в Новосибирске уже сложно позиционировать в рамках какого-либо типа, оно дискретно и индивидуально как система в каждом новом оформлении, каждый спектакль становится самостоятельной художественной парадигмой.

Таким образом, к концу 1980-х годов на сценах драматических театров Барнаула и Новосибирска сформировалась действенная сценография как новая система. Во многом ее принципы соотносятся с принципами постмодернизма. Характерной чертой периода является практически полное исчезновение кулисной жизнеподобной декорации.

В результате анализа развития сценографии в 1980-х годах можно сделать вывод, что к концу десятилетия на сценах Барнаула и Новосибирска произошло формирование новой системы оформления сценического действия – действенной сценографии. Самостоятельное развитие трех основных типов стало предпосылкой для синтеза их в новой системе, где соотношение функций определяется только характером действия, присущим данному спектаклю как индивидуальной художественной системе.

**В заключении** формулируются основные выводы по результатам исследования.

Процесс развития сценографии в театрах Барнаула и Новосибирска развивался в тех же функциональных типах, что и в стране в целом, но имел определенное хронологическое отставание от столиц в переходах к различным стадиям формирования действенной сценографии. Уровень образовательного и творческого потенциала художников сибирских городов не уступал деятелям сценографии столичных театров как в начале периода (С.Л.Белоголовый, Б.Г.Кноблок, М.Н.Николаев, М.Н.Шипулин), так и в 1960-е – 1980-е годы (Р.П.Акопов, Б.М.Астахов, А.Н.Бердыченко, Е.Э.Гороховский, Е.В.Гура, И.П.Капитанов, Н.Н.Клемина, К.Г.Лютынский, А.А.Малышев, А.Л.Окунь, В.А.Фатеев, О.А.Щербаков и др.).

Подтверждено, что в период с 1945 до середины 1950-х годов доминировала функция создания конкретного места действия, при этом требования узнаваемости, типичности оформления спектакля были обязательны и стояли на первом месте в оценке творчества художников. Наиболее распространенным видом сценографии конкретного места действия, или жизнеподобной декорации, была система живописного видового задника и кулис, а также павильона.

Отмечено, что с середины 1950-х годов началось развитие других типов сценографии, функция создания конкретного места действия дополнилась созданием сценографии обобщенного места действия, появились отдельные признаки игровой сценографии.

Выявлено, что с начала 1960-х годов все три типа сценографии развивались параллельно. Наиболее заметной была сценография обобщенного места действия, часто в лаконичной ее форме. Такое решение спектакля раньше появилось на сценах ТЮЗов, несколько позже стало постоянным и в драматических театрах. Затем этот вид сценографии обобщенного места действия дополнился единой пластической средой.

Прослежено развитие трех типов сценографии в 1970-х – 1980-х годах, где преимущественное развитие получила игровая сценография. Несколько позже стала формироваться персонажная сценография. Параллельно продолжала развитие усложняющаяся сценография обобщенного места действия. Функция обозначения конкретного места действия лишь эпизодически появлялась в оформлении в относительно чистом виде.

Определено, что к концу 1980-х годов на основе развития предыдущих типов сценографии сформировалась новая система – действенная сценография. Во многом ее принципы перекликались с проявлениями постмодернизма,

пришедшего в отечественное искусство – игровые взаимоотношения с текстом, эклектика в стилях и жанрах, отрицание линейности повествования, преобладание зрелищного аспекта. Индивидуальная трактовка пьесы на этом этапе почти полностью вытесняет типичное в творчестве художников театра.

Таким образом, можно утверждать, что на протяжении 45 лет сценография театров Барнаула и Новосибирска эволюционировала от сценографии конкретного места действия, через развитие сценографии обобщенного места действия, обособление игрового и персонажного типов сценографии, к исторически новой системе оформления сценического действия – действенной сценографии.

Исследование вводит в научный оборот имена художников, их произведения, упоминавшиеся ранее только в рецензиях. Рассматривается творчество 54 сценографов, осуществивших постановки на сценах Барнаула и Новосибирска, из 238 иллюстраций впервые публикуются 200.

Результаты исследования были использованы при создании учебного курса «История театрально-декорационного искусства» в Новосибирском государственном театральном институте, в программе дисциплины есть раздел, посвященный творчеству художников региона. Монография «Соединение двух загадок» используется как пособие по этой дисциплине для студентов вуза. Некоторые аспекты научной работы легли в основу учебного пособия «Краткий курс лекций по истории театрально-декорационного искусства» (НГТИ, 2008 г.).

Дальнейшая исследовательская работа по данной теме может развиваться в различных направлениях. Нужно расширять территориальные и хронологические рамки исследований, охватывая другие города и театры региона. Почти вне зоны изучения остается сегодня творчество художников музыкального, кукольного театров Сибири. С иконографической точки зрения представляет интерес сравнение оформления одной и той же пьесы разными художниками, в разных театрах, а также одним художником в разные периоды его деятельности. В творчестве сценографов остаются неисследованными некоторые имманентные аспекты – взаимодействие режиссеров и художников, соотношение метафорического ряда конкретного художника с художественной ситуацией в стране и регионе, особенности творческого метода конкретных сценографов. Данная диссертация, являясь одним из первых исследований в области региональной сценографии, может послужить основой для дальнейших работ по изучению творческого наследия театральных деятелей Сибири.

#### **По теме диссертации автором опубликованы следующие работы:**

*Статьи в журналах, рецензируемых ВАК:*

1. **Зубов А. Е.** Драматургия А. Н. Островского в интерпретации сценографов сибирских театров 1940-х – 1980-х гг. [Текст] / А. Е. Зубов // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (филология). Вып. 8 (71). – Томск, ТГПУ, 2007. – с. 107-117.

**2.Зубов А. Е.** Трансформация понятия «современность» в творчестве театральных художников Барнаула [Текст] / А. Е. Зубов // Мир науки, культуры, образования: международный журнал (искусствоведение) – Горно-Алтайск – Барнаул. – № 4, 2008. – с. 56 – 59.

*Монография:*

**3. Зубов А. Е.** Соединенье двух загадок. Художники новосибирских театров. Очерк творчества [Текст] / А. Е. Зубов – Новосибирск: ООО Издательство «Сибпринт», 2008. – 104 с., илл.

*Статьи, опубликованные в других изданиях:*

**4.Зубов А. Е.** Сценография учебного спектакля [Текст]/ А. Е. Зубов // Искусство и искусствоведение: Теория и опыт. Театральное пространство Сибири. Вып. 3. – Кемерово, КГУКиИ, 2004. – с. 268 – 274.

**5.Зубов А. Е.** Социально-культурные истоки сценографии второй половины XX века (на материале спектаклей сибирских театров) [Текст] / А. Е. Зубов // Культурология, культура и искусство в современном российском социуме: сборник научных статей по итогам Всероссийской научно-практической конференции «Культурология в социальном измерении» (Кемерово, 16-17 февраля 2007 г.). – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2008. – Ч. 2. – 436 с. (С. 369 – 380).

**6.Зубов А. Е.** Трансформация сценографического языка в творчестве художников новосибирских театров в середине 1950-х годов [Текст] / А. Е. Зубов // Искусство и искусствоведение: Теория и опыт. Язык и речь в современном искусстве. Сб. науч. тр. / Под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2007. – Вып. 5. – 330 с. С. 262-280.