

UDC 792.021

The Art of Stage Design in Terms of Siberian Culture of the Second Half of the XX Century (Krasnoyarsk and Irkutsk Case Study)*

Maria V. Voronova

Krasnoyarsk State Art Institute, Russia
660049 Krasnoyarsk, Mira pr., 98
PhD, senior lecturer
E-mail: gloria-nikita@mail.ru

Abstract. The article traces the development of scenography in the theatre centres of Eastern Siberia Krasnoyarsk and Irkutsk in the second half of the XX century. The author marks the evolution periods, analyzes the key performances and peculiarities of the creative works by the leading scenographers G. Volkov, M. Tsibarovsky, S. Stavtseva, E. Kochergin, etc.

Keywords: stage design; theatre; Krasnoyarsk; Irkutsk; XX century; scenography.

Введение. Формировавшийся со вт. пол. XIX в. профессиональный театр Восточной Сибири долго ставил перед собой задачи просветительские, досуговые и даже воспитательные. Театр для провинции был не только центром искусства, но и средоточием общественной жизни, в связи с чем значительно большее внимание уделялось репертуару и составу исполнителей, нежели сценографии. Обозревателям сибирских газет и журналов даже не рекомендовалось акцентировать на ней свое внимание, ввиду ее весьма скромного состояния, – одни и те же условно-исторические декорации могли применяться в совершенно различных постановках.

Даже когда в XX в. в театр приходят работать профессиональные художники-сценографы, ситуация меняется постепенно: оформление спектаклей остается иллюстративным, повествовательным. Исключением явились авангардные спектакли в молодежных театрах (ТРАМах) 1920-х – начала 1930-х гг. Тем не менее в дальнейшем (1940–1950-е гг.) сценография продолжает развиваться в духе «декорации места действия» [1]. Лишь в конце 50-х годов происходит качественный сдвиг.

Материалы и методы. При изучении развития сценографии в ведущих театрах Сибири (Драматическом театре им. А.С. Пушкина, Музыкальный театр и ТЮЗе в Красноярске, Иркутском драматическом театре им. Охлопкова) в качестве источников следует рассмотреть сохранившиеся эскизы к постановкам из собрания Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова, фото и кино материалы. Общая линия эволюции может быть прослежена на основе данных стилистического анализа при обязательном компаративном методе.

В Красноярском драматическом театре им. А.С. Пушкина коренные изменения были связаны с творчеством художников-декораторов К.Г. Волкова, Г.И. Рачковского, С.С. Сережина, а в Музыкальном театре с именем М.М. Цибаровского. Последний учился в Москве во ВХУТЕМАСе у профессора И.И. Машкова, работал на московской кинофабрике с режиссерами Г.М. Козинцевым и Л.З. Траубергом в качестве ассистента художника Е.Е. Енея, во многих театрах страны.

В конце 1950-х гг. художники начинают экспериментировать с пространством, светом и цветовыми эффектами в оформлении спектаклей. В драматическом театре наиболее ярким примером новых тенденций может служить оформление Г.К. Волковым спектакля «Преступление и наказание» (1956 г.) В этом же сезоне Красноярский драматический театр впервые выезжает на гастроли в Москву [6].

* Статья подготовлена в рамках выполнения работ по соглашению, заключенному с Министерством образования и науки РФ по заявке № 2012-1.4-12-000-3004-007, "Искусство России: парадигмы развития в контексте Европейских школ", мероприятия 1.4 ФЦП "Научные и научно-педагогические кадры инновационной России" на 2009–2013 гг.

Обсуждения. Московская пресса положительно отзывается о спектакле и его оформлении [7, с. 20, 21]. «Литературная газета» от 18 сентября 1956 г. писала: *«Преступление и наказание» - спектакль с темой, с «лицом». Достоевский прочитан красноярцами по-своему – спорно с позиций исследователя творчества писателя, бесспорно с точки зрения права театра рассматривать произведение под своим углом зрения. Когда смотришь «Преступление и наказание», понимаешь, что в Красноярске работает театр большой и давней культуры... Истинный стиль красноярцев раскрывается на спектакле «Преступление и наказание»». Газета «Советская культура» 29 сентября 1956 г. также поместила рецензию на спектакль: *«Театр ищет свою репертуарную линию, стремится определить свое лицо, хочет по-своему жить и работать в искусстве. В трудных поисках нехоженых путей театр подстерегают и будут подстерегать большие и малые трудности, в его работе возникают и еще будут возникать как творческие удачи, так и просчеты. Но важна тенденция, важно направление».**

В чем же выразалось это «новое направление» применительно к сценографии? Эскизы декораций к этой постановке сохранились в коллекции театрально-декорационного искусства Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова [4]. Четыре небольших акварельных эскиза поражают колористической гармонией и воспринимаются, несмотря на скромные размеры, как произведения монументальные. Сценическое пространство делится по горизонтали на интерьерное и экстерьерное, в котором совмещаются стены домов и небо. Формально-симметричная композиция, с расходящимися вверх стенами домов, делает долю серого неба преобладающей. Небо нависает, давит на нижнюю часть – мир героев петербургских трущоб. Везде кроме картины сцены убийства, где все пространство заполнено темным интерьером и почти не видно мутное петербургское небо. Сложный, сдержанный, построенный на оттенках серо-голубого колорит вызывает ассоциации с атмосферой произведений Достоевского. Все словно погружено в серый влажный туман, сквозь который пробиваются лучи света – бледно-желтого в камерке Сони Мармеладовой, бледно-голубого в сцене убийства. В картине поминок Мармеладова на сцене присутствуют три источника жесткого искусственного света: в интерьере трактира, в его окне и на улице, что сообщает сцене дополнительный динамизм, развернутость в пространстве. В картине полицейского участка на фоне неба читается силуэт Исаакиевского собора как символа государственной власти и идеи Божьего суда. Окно закрыто решеткой, из него пробивается желтоватый дневной свет.

Здесь свет – полноправно действующий персонаж. Он теплеет и согревает героев в комнате Сони, а свет бледно-серого вечернего неба подчеркивает уют ее небольшой комнатки. Тревожным воспринимается свет в сцене полицейского участка. В картине, когда герой поднимается в квартиру старухи-процентщицы, холодные лучи высвечивают фрагменты лестницы, усиливая ощущение ожидания неизбежности трагических событий.

Художник сочетает станковые и живописные декорации с симультанным решением, не меняющимся конструктивно, но кардинально изменяющимся эмоционально. Автор использует приемы, которые станут широко применяться только через 10 лет. Волков, таким образом, олицетворяет переходный этап в прочтении драматургии от традиционно иллюстративного взгляда, к эмоциональному, раскрывающему суть произведения. Преобразовав сценическую среду в полноправно действующий персонаж (по определению В.И. Березкина), автор сделал шаг в сторону формирования театра нового времени в Сибири.

Даже через 10 лет будучи представленными на первой Краевой выставке театрально-декорационного искусства (1966 г.) рядом с работами молодых художников, его эскизы смотрелись свежо и актуально.

Несколько иначе развиваются сценографические подходы у М.М. Цибаровского, работавшего в Театре музыкальной комедии. Репертуар 1950-х гг., состоявший в основном из классических оперетт, в целом не способствовал изменению сложившегося представления о характере музыкального театра. Возможно поэтому самыми интересными стали эскизы к постановкам советских драматургов, а также спектакли на сюжеты из «западной» жизни. Использование цветных свето-проницаемых конструкций, разнообразных шрифтов отсылает зрителя к изобразительным находкам авангарда и

связывает изображение с близкими художнику тенденциями дизайна. Фигуры персонажей изящны и декоративны – это стаффаж, акцент в мощном цветовом строе. В отдельных случаях автор использует прямые цитаты из постановок начала века. Несмотря на это в эскизах ощущается предчувствие грядущих поисков новых сценографических решений. При общем динамизме композиция часто усложнена и почти геометрична. Цветовые сочетания открыты, плакатны, без полутонов, орнамент присутствует редко и геометрически статичен. Однако сценографические поиски пока мало затрагивают характер самого театрального действия: зрители по-прежнему приходят за отдохновением и развлечением, а не за ответом на глобальные вопросы. Вероятно поэтому в сложные периоды истории страны театры Музыкальной комедии были невероятно популярны. Театр художника, определяющего общую концепцию, только начинает формироваться как направление. Личный взгляд сценографа на драматургию, режиссерскую трактовку, анализ смыслов пока не интересует постановщиков музыкального театра. Спецификой оперетты 1950-х гг. оставались стабильно-позитивный настрой, понятные, пышные декорации с неумеренным применением драпировок. При этом сюжет большинства классических оперетт часто был схож, актеры скованы рамками амплуа, голосовыми данными и «фактурой», что также ограничивало театрального художника.

Работавший в этих условиях М.М. Цибаровский являет собой уникальный феномен для Сибирского театра оперетты: «музыкальность» его работ прекрасно отражает и смысл, и настроение произведений. Его художественное дарование совпадает с природой театра, и не случайно он выбирает именно театр музыкальный, где главенствуют цвет и музыка. При схожести формальных приемов воплощения идей в эскизах он находит оправдание сюжетному однообразию через построение визуальной драматургии. Оставаясь преимущественно в рамках требуемых академических норм и создавая декорации места действия, художник ищет адекватное воплощение материала, ориентируясь не только на сюжет, но, прежде всего, на музыкальную драматургию.

Еще в середине 1950-х гг. в столице открываются новые, преимущественно молодежные театры, которые становятся площадкой для творческих экспериментов талантливых актеров, режиссеров и художников. Несколько позже начинается новый этап и в развитии театрально-декорационного искусства на территории Восточной Сибири. В начале 1960-х гг. в драматических театрах Красноярска и Иркутска изменения поначалу касаются только репертуара.

В 1964 г. в Москве организуется «Театр на Таганке». В Красноярске в том же году вновь открывается Театр Юного Зрителя, основу труппы которого составили выпускники ЛГИТМиКа. Они формируют принципиально новый репертуар на основе современной драматургии Э. Радзинского, А. Володина, А. Арбузова. Первые спектакли репетируются в течение четырех месяцев, постановки осуществляют режиссеры В. Галашин, В. Дорин, Г. Опорков, Л. Малеванная. 7 января 1964 г. театр открывается официально, позиционируя себя как молодежный театр. В течение сезона 1964–1965 гг. к работе над спектаклями привлекаются художники: Г. Коган, С. Соколов, Н. Потемкин, Т. Кернер, художник Красноярского театра драмы В. Лассан.

Театр открылся спектаклем «Ворон» по К. Гоцци (реж. В. Дорин, худ. Т. Кернер). Пьесы Гоцци часто возникали в репертуаре театров в переломные моменты истории, смены лица театра, его эстетической и ментальной направленности. Так, Е.Б. Вахтангов в 1918 г. поставил «Принцессу Турандот», почти в то же время ее постановку осуществляет и Н.П. Охлопков в «Молодом театре» Иркутска, а в 30-е гг. пьесу «Зеленая птичка» ставил А.А. Брянцев в Ленинградском ТЮЗе. То, что первым спектаклем на сцене Красноярского ТЮЗа стал именно «Ворон», а не классическая сказка из идеологически выдержанного репертуара весьма показательно. Пьесы Гоцци, опирающиеся на традиции Театра Дель арте, с его импровизационным началом и яркими, порой экзотическими образами, вызывают интерес у постановщиков в том числе, в силу заложенной в них изобразительной свободы. Оформление таких спектаклей всегда необычно, с элементами фантастики, гротеска, с ярким музыкальным сопровождением. Поскольку действие пьесы происходит в воображаемом городе Фраттомброзе, это дает простор для воображения при оформлении спектакля. На редких сохранившихся фотографиях костюмов присутствуют

антиклизированные, этнические и даже средневековые элементы наряду с современными деталями (особенно это заметно в форме причесок и головных уборов). Декорации решены как некие абстрактные орнаментальные массы, обозначающие, в зависимости от необходимости, пейзаж или дворец. Немаловажную роль играет яркий, выразительный грим персонажей (как во многих пьесах Гоцци). Однако загримированы не все актеры, что определяло границу между реалистическим и фантастическим (театральным) началом.

«Молодой театр» находился в поиске собственного изобразительного языка. Сотрудничество режиссера Г. Опоркова с разными художниками свидетельствует о том, что основное направление определяла режиссура, а изобразительные задачи пока не были сформулированы. Но некоторые тенденции наметились уже в первом сезоне. Наиболее наглядно они проявились в трех постановках Г. Опоркова: «Бригантина» по пьесе В. Коростылева (худ. Л. Рахманова), «Моя старшая сестра» А. Володина (худ. Н. Потемкина), «Вор в раю» Эдуардо де Фолиппо (худ. А. Корбут-Снитко). Эти спектакли объединяет точный отбор изобразительных средств. Внимание сосредоточено на актерах, изобразительный ряд вторичен. Разумеется, скромность оформления – отчасти следствие сложного материального положения молодого театра, но в этом также читался протест против изобразительно перегруженных спектаклей «большого стиля», отвлекающих зрителя от игры актеров, от смыслового содержания пьесы. Эстетика минимализма становилась доминирующей. Проявляется и другая тенденция: интерес к эстетическим находкам и традициям мирового, преимущественно европейского театра, их адаптация к современным реалиям. Г. Опорков осуществляет постановку спектакля по пьесе К. Гольдони «Слуга двух господ» совместно с художниками А. Корбут-Снитко и С.Е. Ставцевой.

В 1965 г. С.Е. Ставцева оканчивает ЛГИТМиК и представляет свой дипломный спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» в Красноярском драматическом театре. Тогда же она приходит в ТЮЗ и становится главным художником, формирующим лицо театра. Она создает эскизы спектаклей, работает как художник по костюму, график, разрабатывает плакаты и программки. На период 1960-х гг. приходится расцвет театрального плаката. Его выразительность, как и любого художественного произведения, определялась степенью воздействия на зрителя. И когда театральный плакат становится самостоятельным средством в театральном синтезе, интерес художников театра к творческим поискам в этом направлении возрастает [3; с. 29-30]. Потому логично, что Ставцева, увлекается плакатом, как и ее учитель Н.П. Акимов. В статье, посвященной творчеству С.Е. Ставцевой, В. Калиш писал об «...актерской природе в художнике...» [5; с. 252], которая предполагает особый склад мышления при создании театральных спектаклей, целостный взгляд на природу искусства театра. Курс, где училась Светлана Ставцева, впервые был соединен с режиссерским: и студенты двух специальностей, совместно работали над курсовыми проектами. Мастер курса Н.П. Акимов был против отъезда Светланы в Красноярск, считая, что ей уготованы надежные перспективы в Москве и Ленинграде. Но С. Ставцева не была духовной наследницей Акимова, если бы «в ней не выиграл ее актерский нрав» [5; с. 253]: она уехала. В Красноярске ее ожидала возможность собственной реализации, и она стала одним из лидеров труппы не только по должности, но и по степени увлеченности делом и самоотдаче. В работе над спектаклями она открыто конфликтовала с традиционно сложившимся академическим оформлением, штампами, предлагая вырваться из пределов сценического жизнеподобия. За время работы ею было осуществлено 14 постановок. Кроме того, С. Ставцева являлась соавтором и куратором постановок других приглашенных и работающих на постоянной основе художников, а также автором плакатов и программ не только для своих спектаклей.

Влияние С. Ставцевой на весь постановочный процесс в Красноярске, и не только в ТЮЗе, было столь значимым, что тенденции сценографии 1960-х гг., ярко воплотившиеся в творчестве этого автора, рассматривать следует в комплексе: её живописные эскизы декораций и костюмов, а также программки и плакаты. К концу 1966 г., изобразительная программа Театра Юного Зрителя была четко сформулирована. Наметились основные направления: минимализм, стилизация, иногда схематизм, но с глубоким проникновением в материал (отбор символов всегда точный и продуманный), интерес к изобразительным исканиям художников авангарда начала XX в. Каждый из спектаклей становится событием в

культурной жизни города и региона. Почти неизменным условием является эксперимент в изобразительном решении, движение в направлении создания сценической среды в качестве самостоятельного визуального персонажа.

В Красноярске и Иркутске театральное-декорационное искусство развивалось по-разному. Если в Красноярске преобладала изобразительная составляющая, то иркутские театры традиционно сотрудничали с местными драматургами, и литературная составляющая в процессе театрального синтеза преобладала. В 1940–1950-е гг. это был П.Г. Маляревский, в 1960-х гг. театры сотрудничали с выпускниками Иркутского Университета.

Самый известный из иркутских драматургов Александр Вампилов, его произведения регулярно публиковали альманахи «Ангара» и «Сибирь» [2]. Он принадлежал к числу авторов, создавших свой художественный мир и воплотивший в драматургии собственную театральную эстетику. Театр воспринимался писателем как область, где царят совершенно необычайные события, действуют необычайные люди. Но вместе с тем ему был чужд «эстетский» взгляд на театр как сферу, принципиально отгороженную от жизни, поставленную над ней. Масштаб этой личности, ее значения для театров Сибири невозможно переоценить. Именно сибирским театрам оказалась наиболее близка тематика его пьес, в которых действие происходит в провинциальных сибирских городах, сюжет обращается к вечным темам, но опираясь на местные бытовые реалии.

Бытовая форма нередко вводила в заблуждение постановщиков, создавая сложности для художников. Часто ориентируясь на авторские ремарки, они создавали бытовое иллюстративное оформление. В 1969 г. в Иркутском драматическом театре им. Охлопкова режиссером В. Симоновским в оформлении художника Ю. Суракевича была поставлена пьеса «Предместье» («Старший сын»). В этом же году вышел спектакль в Красноярском ТЮЗе. В Красноярске, по рассказам очевидцев, решение спектакля «Предместье» поставленного режиссером Ю. Мочаловым и художником В. Жуйко отличалось не вполне реалистичным, особым подходом. Выражалось это, в основном, в отношении к цвету в декорациях и костюмах. Цветовое решение – холодный серо-голубой колорит, отражено и в программке к спектаклю. Традиционный занавес в той же цветовой гамме, воспринимавшийся на тот момент не как классический, превратился в атрибут почти авангардный, став полноправным участником действия. Использование сценического круга так же было преобразовано в дополнительное средство выразительности, его движение перемещало героев в иное пространство, иную реальность бытия, сообщая декорации и спектаклю в целом дополнительный динамизм, позволяя персонажам «проходить сквозь стены». Таким образом, используя традиционные средства, Жуйко создал новую среду, где бытовые предметы приобретали характер символических (например, герой поднимает героиню над сценой, превращая стол и размещенный на нем стул в пьедестал в сцене объяснения). При формально бытовом решении костюмов (современный крой) их цвет используется как дополнительная характеристика героев, подчеркивая принадлежность персонажа к определенной группе (костюмы Бусыгин и Сарафанов – в холодной гамме, летчика как диссонирующий элемент – в теплой, костюм главной героини меняется по ходу действия от теплой к холодной гамме). Общий колористический строй постановки как нельзя более соответствовал романтической направленности пьесы А. Вампилова, которая в этот период, на рубеже 1960–1970-х гг. была поставлена в более чем пятидесяти городах.

Не менее значимое имя – Валентин Распутин, земляк, современник и друг А. Вампилова. В отличие от последнего, представляющего лирико-философскую линию в литературе 1960–1970-х гг., В. Распутин представляет линию социальную. По его романам и повестям было написано несколько инсценировок и в Иркутском драмтеатре осуществлен ряд постановок («Деньги для Марии», «Последний срок», «Живи и помни», «Прощание с Матерой»). Оформление этих спектаклей представляет более традиционный взгляд на сценографическое решение современной пьесы.

1970-е годы были ознаменованы появлением новых имен в режиссуре, сценографии, драматургии и, как следствие, новой эстетики и форм взаимоотношений режиссера и художника. В Красноярский Театр Юного Зрителя в 1970 г. приехали молодые режиссеры, ученики Г.А. Товстоногова – К.М. Гинкас и Г.Н. Яновская. Экспериментатор К. Гинкас

привлекает в театр красноярских художников-станковистов, хотя и не всегда с удачным результатом (в т.ч. живописца Андрея Поздеева).

Выразительные, но сдержанные постановки свидетельствуют о привнесении в театр новой эстетики. Изобразительное лицо Красноярского ТЮЗа окончательно определил программный спектакль «Гамлет» в оформлении Э.С. Кочергина. Эта единственная работа мастера в театре явилась событием, значимым не только в региональной, но и российской сценографии.

Сценическое оформление спектакля вызывало целый ряд ассоциаций – дырявая корзина, мышеловка или световой тоннель. Средневековые Э. Кочергина монохромно, неприглядно, состоит из оттенков серого, жухло-охристого, выразительно-мрачного. Герои пьесы напоминают серых мышей в мышеловке. Призрак вполне реален: это не король, а скорее монах в рубище с посохом завершенным голубем в нимбе. Трон бичующего себя короля, своей крестообразной спинкой напоминает распятое. Король не стар и вполне привлекателен в высоких замшевых сапогах и ладно скроенном костюме. Гамлет же, напротив – в овчинной безрукавке, надетой на голое тело, осторожно берущий натуральный череп, скорее отталкивает, чем привлекает. В сцене «мышеловка» все персонажи, кроме Гамлета и Офелии, располагаются спиной к зрителю. Персонажи облачены в нарочито грубо выполненные маски. Все изобразительные акценты смещены и спутаны. Визуальный ряд не иллюстрирует драматургическую структуру, а скорее полемизирует с хрестоматийным Гамлетом в элегантно-черном ренессансном костюме. По своему изобразительному языку (подлинностью и однообразием фактуры, мнимостью внешнего и внутреннего) декорации и костюмы предваряют знаменитый спектакль «Холстомер», поставленный Г. Товстоноговым, в оформлении Э. Кочергина, немного позже.

Театр Кочергина существует вне времени и пространства, в нем отсутствует стилизация, иллюстративность, конкретика, привязка к определенной эпохе. Это мир философски-условный, иной космос, иное измерение. Он атмосферный художник, что помогает его произведению существовать, точно совпадая с магистральным направлением западноевропейской сценографии. Важную роль в процессе создания этого сценического образа сыграл режиссер спектакля – К. Гинкас, уделявший внимание сотрудничеству с художником, хорошо понимавший, что даже великолепно играющий актер в неубедительном оформлении кажется менее правдивым.

Э. Кочергин создал атмосферу, которая рождала ассоциации эмоционального порядка. Зритель чувствовал спектакль, даже если не понимал конкретного значения причудливых декораций. Сегодня даже сам макет поражает своей выразительностью, необычностью формы. Он и сейчас мог бы стать украшением выставки современного актуального искусства.

Появление новых направлений в сценографии (игровая, персонажная и др.), их развитие, а также существование, усложнение и преобразование «декорации места действия» происходят синхронно, однако встречается (преимущественно в музыкальных театрах) и декорация конкретного места действия. Художники используют различные методики, в соответствии с индивидуальными пристрастиями (концептуальное проектирование, импрессионистический подход и др.). Разнообразие направлений в театральном-декорационном искусстве Восточной Сибири и повышение качественного уровня явилось следствием поступательного развития изобразительного и театрального искусства в регионе. Развитие новых типов оформления и подхода к эскизам касается и театров, ранее стоявших в стороне от передовых тенденций, таких как театр кукол.

1980-е годы можно назвать наивысшей точкой расцвета театрально-декорационного искусства в Красноярске. Когда еще ощущалось влияние выдающихся персоналий 1960-х и уже появилось новое поколение мастеров, воплотивших в своем творчестве взгляд на мир, связанный непосредственно с реалиями сибирской школы. При этом две основные тенденции в сценографии Иркутска и Красноярска, сформулированные как «изобразительная» (для Красноярска) и «литературная» (для Иркутска) теряют свою остроту, подвергаясь взаимному влиянию и обогащению.

В начале 1990-х процессы, происходящие в театрально-декорационном искусстве Сибири, попадают под влияние многих факторов, не связанных с театром. Сложные

экономические и политические обстоятельства приводят к разрушению организационной системы работы театров. Новое время возрождает хорошо забытые старые формы, такие как коммерческая антреприза, возникают монотеатры. Появляются частные труппы, часто временные. Но до середины 90-х сохраняется инерция движения и репертуарные театры продолжают активно работать. Художники создают новые спектакли, занимаются и выставочной деятельностью. В театральном-декорационном искусстве развиваются достижения 1980-х годов. В 1995 г. состоялась последняя Краевая выставка художников театра.

Театральное оформление становится ближе другим видам современного искусства. Синтетичность, выход театра за пределы сцены, смешение с живописью, перформансом становится определяющей тенденцией (хотя, безусловно, параллельно продолжает существовать классический академический театр).

Выводы. Проанализировав процессы, происходившие в театральном-декорационном в рассматриваемом регионе во 2-й пол. XX в., можно сделать выводы, что в целом они протекали синхронно с событиями в столичных театрах. Но со второй половины 1960-х годов экспериментальные поиски художников Красноярского ТЮЗа способствуют зарождению совершенно особенного театра художника, основанного на индивидуальном восприятии. Процесс сформировал сибирскую школу сценографии и в конечном итоге оказал большое влияние на художественную жизнь региона в целом.

Примечания:

1. Березкин В.И. Искусство сценографии. Театр художника. Истоки и начала. М.: Ком Книга, 2006. 232 с.
2. Вампилов А.В. Избранное. / Ппослесл. А. Демидова. М.: Искусство, 1975. 496 с.
3. Воронова М.В. Красноярские плакаты // Сцена. 2009. № 3 (59). 54 с.
4. Езерская Е. Театральное-декорационное искусство красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова. Красноярск, 1995. 15 с.
5. Калиш В. Проблемы творчества. Светлана Ставцева // Галерея искусств. Художник и зрелище. М.: Советский художник, 1990. С. 252-266.
6. Красноярский драматический театр имени А.С. Пушкина: Гастроли в Москве, Июль 1971. Красноярск, 1971. 46с.
7. Театральные художники. Первая краевая выставка: [каталог]. Л. Замаева, С. Туров, В. Ломанов. Красноярск, 1966. 48 с.

УДК 792.021

Театральное-декорационное искусство в контексте культуры Сибири второй половины XX века (на примере Красноярска и Иркутска)

Мария Викторовна Воронова

Красноярский государственный художественный институт
Кандидат искусствоведения, старший преподаватель
660049 г. Красноярск, пр. Мира, 98
E-mail: gloria-nikita@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается развитие сценографии в театральных центрах Восточной Сибири Красноярске и Иркутске во второй половине XX в. Автор выделяет этапы эволюции, анализирует ключевые постановки и особенности творчества ведущих театральных художников Г.К. Волкова, М.М. Цибаровского, С.Е. Ставцевой, Э.С. Кочергина и др.

Ключевые слова: театральное-декорационное искусство; театр; Красноярск; Иркутск; XX век; сценография.