

УДК 75.054: 792 (477.54)

**Верховодова Я.А.**

Харьковская государственная академия  
дизайна и искусств

## СЦЕНОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА В.И. КРАВЦА

*Верховодова Я.А. Сценографическое творчество художника В.И. Кравца. В статье рассмотрено творчество известного Харьковского художника-сценографа и графика В.И. Кравца. С позиций системного исследования отражены основные вехи становления профессионального мастерства, формирование личностной творческой концепции в сценографии 60–90-х годов XX в. Представлено описание оригинальных творческих проектов художника с использованием его личного изобразительного архива. Акцентировано внимание на основных мировоззренческих позициях ученого и художника В.И. Кравца относительно места сценографии в театральном творчестве. Сценографическое творчество художника соотносено с общими тенденциями развития национального и регионального театрального искусства Украины. Прогнозируются дальнейшие направления искусствоведческих исследований творчества мастера в контексте традиций художественной культуры Харькова.*

**Ключевые слова:** художественная школа Харькова, театральное искусство, сценографическое мышление, образность сценографического языка.

*Верховодова. Я.О. Сценографічна творчість художника В.І. Кравця. Розглянуто творчість відомого художника Харкова В.І. Кравця в сфері сценографічної майстерності. З позицій системного дослідження відображені основні віхи становлення професійної майстерності, формування особистої творчої концепції сценографії 60–90-х років XX ст. Представлено опис оригінальних творчих проектів художника з використанням його особистого образотворчого архіву. Акцентовано увагу на основних світоглядних позиціях вченого та художника В.І. Кравця відносно місця сценографії в театральній творчості. Сценографічна творчість художника співвіднесена із загальними тенденціями розвитку національного та регіонального театрального мистецтва України. Прогнозуються подальші напрями мистецтвознавчих досліджень творчості майстра в контексті традицій художньої культури Харкова.*

**Ключові слова:** художня школа Харкова, театральне мистецтво, сценографічне мислення, образність сценографічної мови.

*Verkhovodova Y.A. V.I. Kravets' scenographic creativity. In the article describes the work of the famous Kharkov scenographer and artist-graphic V.I. Kravets. System research shows that in the scenography 60–90-ies of XX century main points of personal creative concepts century have been reflected. It shows original artist's creative projects based on his personal archive in the article. The attention on philosophical positions is focused on V. I. Kravets' main related to the place of a scenography in artistic work. Scenographic creation of artist is correlated with general progress of national and regional dramatic art in Ukrainian trends. Further the creativity of master will be investigated in the context of artistic traditions of Kharkov's culture.*

**Keywords:** art school in Kharkov, performing arts, scenographic thinking, imagery scenographic language.

**Постановка проблемы.** Творчество Владимира Иосифовича Кравца многогранно. Разнообразие творческих поисков мастера определяется множественностью отраслевых направлений художественного мастерства. Именно так утверждают искусствоведы и знатоки художественной культуры Харькова. График, непревзойденный акварелист, сценограф, архитектор, ученый – Владимир Иосифович Кравец является последователем традиций Харьковской художественной школы. Его новаторские идеи свойственны всем видам художественного творчества, в которых органично проявил себя мастер. Следует остановиться на одном, наиболее оригинальном, с точки зрения современной философии искусства, виде художественного творчества – сценографическом творчестве В.И. Кравца, ставшего для художника апробацией его нового инновационного художественного мышления, гармонично соединившего как традиционные, так и постмодернистские представления о сценографии в театре. Сценографические работы художника, созданные для театров Харькова в период с 60-х годов XX в. до начала XXI в., близки к реформаторским идеям художников московских, питерских театров, театров прибалтийских государств и Грузии – Давида Боровского, Даниила Лидера, Бориса Мессерера, Юрия Назарова, Эдуарда Кочергина. 60-е годы XX в. приоткрыли возможности созидательной творческой деятельности художника как личности в социальном пространстве. По мнению многих известных художников впервые в обществе за все послевоенные годы был провозглашен плюрализм как созидательная возможность творческой индивидуализации художника, как дань социальному и художественному прогрессу. В обществе серьезно заговорили о роли творческой интеллигенции, ее подвижничестве и художественном идеале. Не отвергая высокую художественность классического искусства, художники-шестидесятники создавали своим творчеством новую философию искусства не столько для пространства СССР, сколько, соотнеся себя с мировым художественным пространством, следовали объективным законам цивилизационно-

го розвитку, формували особе авторське творчество на основі внутрішнього інтелектуального совершенства. В теорії мистецтва даний соціальний феномен художественного творчества формулюється як процес створення художником індивідуалізованої «Я-концепції». Унікальність 60-х гг. ХХ в. для сфери творчества підтверджена масштабами артефактів мистецтва соціальної дійсності ССРСР в його локальній мнолико-сти. Театр 60-х гг., в том числі і провінціальний, став мегасценою апробації творчеських пошків, інтеграційних рішень художників, режисерів, актерів для розширення своїх комунікативних можливостей в обществі. Актерське і режисерське мистецтво в театрі в цей період стало обогачатися просторовими замислами художника. Оригінальна художественна візуалізація театрального дійства сприяла соціальному утвердженню сценографії в якості сучасного виду експозиційного мистецтва, вийдя далеко за рамки театральної допомогальності.

**Цель статьи** – освітити своєобразие сценографічного творчества В.І. Кравця як представителя художественної школи Харківка; вивчити місце произведений художника-сценографа в контексті особливостей розвитку художественного мислення другої половини ХХ в. в сфері театру і образотворчого мистецтва, творчество насліддя которого складаєть околі п’ятидесяти сценографічних рішень спектаклей і більше ста постановок театралізованих представлений.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Своєчасність і актуальність даного дослідження продиктована стратегією сучасного мистецтвознавства. Проблемні публікації на сторінках спеціальних виданій підкреслюють необхідність дослідження глибин творчеського мислення художників, чье творчество органічно поєднується з соціальними установками обществі. Ще в 1988 році журнал «Мистецтво» в редакційній статті «Національне і інтернаціональне в радянському мистецтві» представив художественної публіки нову концепцію вчення творчества сучасників, которая не тільки вивчаєть ідеологічну функцію мистецтва, но і говорить про специфіці національного мистецтва, його оригінальній семантиці вчення і візуалізації: «В реальній творчеській практиці ми все время стикаємося не тільки з індивідуальною неповторністю талантів, но і з особливостями конкретної національної школи, об’єднаної деякими общими чертами моровосприяття, быта, естетических симпатій, прийомами мистецтва, зв’язями з довговічними, не втраченими життєвої сили традиціями творчества...» [17: 2]. І сразу же в концепції індивідуального в національній школі сценографії напрошуються порівняння відносно героя нашого дослідження, чье творчество не тільки глибоко індивідуалізовано, но і со-

ставляєть окрему сторінку національної сценографії України. Більше ретельний аналіз істоків творчества В.І. Кравця говорить також про специфіці регіональної школи сценографії. Річ в даному контексті йде про Харківську художественну школу, которая логічно об’єднала в якості образцових кращі традиції художественного мистецтва в національному театрі і зарубіжні аналоги художественного творчества в період 60-х–90-х років ХХ в. Підтвердження даного тезису знаходимо в двухтомному академічному виданні «Український драматический театр» – колективної монографії, вийденої в 1959–1967 гг. Інститутом мистецтвознавства, фольклористики і етнографії імені М.Ф. Рильського, в которой розглянуті основні етапи становлення і розвитку українського мистецтва сценографії від істоків до середини ХХ в. [24].

Актуальні питання сценографії і в сучасній дослідницькій практиці театру. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України вийдав в 2006 році «Очерки истории театрального искусства Украины ХХ века» [7]. В дослідженні систематизовані факти і явлення театрального мистецтва в Україні означеного періоду, виявлені і об’єднані основні моделі його функціонування в культурному контексті ХХ в. В розділі «Український театр 1940-х – 1980-х років: від утвердження до кризи «соціалістического реализма»» розглядаються питання, освітаючі український театр перших післявоєнних десятиліть, український драматический театр 40-х–60-х гг. ХХ в., український театр 1970-х–1980-х гг. в контексті режисерсько-сценографічних пошків. Відносно теми нашого дослідження інтерес представляє стаття Е.В. Ковальчук «Художники украинского театра 1950-х–1980-х годов: образные поиски во временном контексте» [7: 695–784]. Мистецтвозвед розглядаєть цей період розвитку театральної декорації України з позицій проявлення нових тенденцій художественного мислення, вплив опыта театральних художників старшого і середнього поколінь на ідеї молодих художників. «Іменно в цей період в Україні продовжують працювати відомі художники старшого і середнього поколінь – А. Петрицький, В. Меллер, Б. Косарев, А. Хвостенко-Хвостов, Ф. Нирод, М. Уманський, Л. Альшиц, М. Духновський, Л. Писаренко. В 1950-х–1970-х гг. в театр приходять Д. Боровський, М. Івницький, Е. Лысик, М. Киприян, М. Френкель і др. В ці роки формується сценографічна школа, автором которой був Д. Лідер. В 1970-х–1980-х гг. колу художників театру поповнила талантлива молода генерація художників, переважно учеників Д. Лидера: Л. Безпальча, В. Карашевський, С. Коштелянчук, М. Левітська, Н. Гомон, Л. Чернова, І. Несміянов, А. Александрович-Дочевський і др., которые не тільки творчески воспринимали предложенную предшественниками художественную програму

нового сценографического мышления, а и значительно расширяли ее образные возможности» [7: 697–698], констатирует и одновременно резюмирует автор статьи.

Обращаясь к историческому аспекту оценки художественной школы Харькова в области сценографии, следует выделить еще одно издание – «50 лет Советского искусства. Художники театра» [8]. Во вступительной статье Е. Костиной впервые в системной оценке достижений сценографического искусства упоминается имя художника В.И. Кравца в общесоюзном масштабе [8: 5–17].

Научное издание «Сценографы России в контексте истории и современной практики мирового театра», вышедшее в серии «Искусство сценографии мирового театра» в 2011 г. как заключительная часть проекта, начатого еще в 1997 г. корифеем искусствоведения, историком театра, ведущим специалистом в области сценографии мирового театра, доктором искусствоведения, профессором, лауреатом нескольких премий – Виктором Иосифовичем Березкиным [1]. Данный том рассматривает вопросы истории, теории, исторической типологии сценографии. Также уделено внимание современной художественной практике искусства сценографии в мировом, национальном пространстве, принципам новой системы оформления спектакля, современным сценографическим исканиям российских мастеров и их коллег в национальных пространствах в прошлом единого государственного объединения.

В искусствоведческой базе исследований особое место занимают публикации в региональной и местной прессе Харькова. Речь не идет о полноценных искусствоведческих работах, посвященных творчеству В.И. Кравца. Специфика этих публикаций – заметки, новости, рецензии на спектакли, оформленные художником, опубликованные в прессе, хроника театральной жизни Харькова, где упоминание имени художника свидетельствует об интересе к его творчеству, его проектам, его персоне как участнику театрального действия [19; 20].

Интерес представляют неопубликованные материалы, касающиеся жизни и творчества В.И. Кравца, которые до сих пор не нашли отражения в специальной печати и недоступны искусствоведам. Такой ценной фактологической базой для данного исследования стал личный архив художника В.И. Кравца, фотографии эскизов спектаклей и театральных макетов, сделанные автором статьи во время экспозиции работ художника В.И. Кравца на его персональной выставке, проходившей в 2008 г. в Харьковском художественном музее. Личный аудиоархив автора статьи, в котором собраны воспоминания В.И. Кравца, в процессе прямого интервьюирования раскрывающие внутренний сложный процесс художественного мышления и поиска мастера.

В.И. Кравец как художник оригинален как с позиций деятельностного подхода, так и философ-

ского осмысления творчества. Характерная особенность его творчества – особая семантика сценографии и ее образность. В его творчестве доминирует поэтическая метафора во всех видах искусства – архитектуре, живописи, сценографии. Такая оценка творчества дается художнику не только в среде искусствоведов, но и людей его профессионального окружения. В.И. Кравец – доктор архитектуры, профессор, член-корреспондент Украинской Академии архитектуры, заслуженный архитектор Украины. Под его началом организована и успешно работает кафедра «Изобразительного и декоративного искусства» Харьковского национального университета строительства и архитектуры (ХНУСА). Сам художник определил логическую первооснову своего творчества так: «Я пришел к теории систем и теории гармонии еще в 1972 году, когда писал свою кандидатскую работу “Структура и функции цветовой гармонии в композиции жилой застройки”» [15]. Профессиональный математический подход применен художником-исследователем к процессу изучения цвета в живописи путем выявления закономерностей цветовых характеристик. В художнике изначально соединилось рациональное (научное) и иррациональное мышление, что и объясняет творческий феномен В.И. Кравца в художественной среде Харькова и Украины. Истоки таланта В.И. Кравца заложены той системой знания, которую усвоил пылкий юноша, следуя своим широким потребностям в науке. Жажда математического познания и ремесла художника слились воедино в его жизненном амплуа думающего художника.

Родился Владимир Иосифович Кравец 23 июля 1935 г. в г. Херсоне. С Харьковом связаны практически все годы обучения и обретения профессии от получения среднего образования и до признания его научного таланта на поприще исследовательской работы ученого.

После окончания Великой отечественной войны со второго по седьмой класс Владимир Кравец учился в школе № 82 города Харькова. Был в числе «учеников-отличников» первого выпуска десятого класса школы № 5. Двенадцатилетним мальчиком самостоятельно пришел в первый класс Харьковской детской художественной школы им. И.Е. Репина, где познавал азы творчества с 1947 по 1952 г. Его преподавателями были Татьяна Дмитриевна Холмская и Анна Ивановна Акишина. В 1953 г. по зову творческой природы поехал поступать в Москву в Архитектурно-художественный институт (МАРХИ). Сдал семь вступительных экзаменов на «отлично», но не прошел по конкурсу. Вернулся в Харьков и с успехом поступил на физико-математический факультет Харьковского государственного университета им. А.М. Горького [ныне Харьковский национальный университет им. В.Н. Каразина – авт.], продолжив семейную традицию родителей, которые оба по профессии были физиками. Обучаясь на третьем курсе университета, В.И. Кра-

вещ стал посещать занятия в Харьковском художественном институте в качестве вольнослушателя. А в начале четвертого университетского курса, как вспоминает сам Владимир Иосифович, произошло событие, которое повлияло на весь дальнейший ход жизни и творчества художника. В Харьковском доме учителя демонстрировали трофейный немецкий фильм «Рембрандт». В одном из фрагментов фильма показана история великого живописца эпохи барокко, связанная с картиной «Ночной дозор»: «Рембрандт шел по Роттердамскому гетто, его встретили два художника, его бывшие ученики, не узнав в старике своего учителя, предложили позировать для них за два гульдена. Он согласился и на вырученные деньги, подкупив сторожа, пробрался на чердак своего бывшего дома, стер рукавом пыль со своей последней картины “Ночной дозор” и произнес: “Я недаром прожил свою жизнь”» [9]. Эта фраза так сильно «разбередила» душу молодого математика В.И. Кравца, что он кардинально меняет свою судьбу. Он забирает документы из университета и продолжает учебу с еще большим усердием в качестве вольнослушателя в мастерской живописи под руководством блистательного художника Александра Анатольевича Хмельницкого. Так с 1957 г. В.И. Кравец всецело посвящает свою жизнь художественному творчеству.

В 1957 г. статус вольнослушателя был сменен на студенческий. В.И. Кравец поступает в Харьковской художественный институт на живописный факультет. На первом курсе мастерскую вел Ефрем Павлович Светличный. На втором курсе занятия по живописи проводил Владимир Васильевич Кузнецов. Преподаватели рисунка Сергей Максимович Солодовник и Валентин Васильевич Сизиков сыграли определяющую роль в профессиональном становлении В.И. Кравца. С третьего по пятый курс студент В.И. Кравец совершенствуется в мастерской театральной и декорационной живописи у лауреата Сталинской премии, профессора Бориса Васильевича Косарева, «за что и благодарен судьбе», о чем неоднократно говорит сам художник [10].

Как натура тонко чувствующая и анализирующая окружающую действительность, художник очень четко, еще в начале своего творческого пути, видел изменения в социальной среде начала 60-х гг. XX в. Новые веяния способствовали рождению уникального социального явления – «художники-шестидесятники». В СССР активизируется интерес к театральной жизни. Изменяются духовные потребности людей и театр становится мерилом интеллектуальности. Театр и кино в 60-е гг. XX в. занимают равные позиции и причисляются к элитарным видам искусства в отличие от современной массовой культуры постмодернизма. «Театр 60-х» – это и социальный рупор, и интеллектуальный феномен. Социальная и поэтическая направленность творчества В.И. Кравца в 60–70-е гг. проявилась в его образе мыслей и действий именно в театраль-

ной среде. Как думающий художник, он родился и творит в нужное время и в нужном месте. Получив системные знания о классической сценографии в институте, как о сложном мастерстве, соединении драматургии, режиссуры, актерской игры и других составляющих театра, художник-новатор с идеологией шестидесятников усомнился во вторичности сценографии по отношению к театральной действительности. Начались творческие поиски. Феномен социальный и личностный совпали во времени и пространстве художественного творчества.

Судьбоносным для сценографа В.И. Кравца становится третий курс обучения в Художественном институте. С третьего по шестой курс занятия по композиции вел главный художник Харьковского оперного театра, заслуженный деятель искусств УССР, профессор Дмитрий Павлович Овчаренко. Это было время углубленной учебы и работы. Пригодились будущему художнику хорошая эрудиция, математическая логичность, креативность мышления. Композиция преподавалась интегрировано в процессе изучения декорационного дела, осваивались основные композиционные приемы и принципы, методы пространственной организации сценического действия. В процессе обучения в рамках заданий по художественному оформлению спектакля разбор пьесы велся не на искусствоведческом, а на ассоциативном уровне. Ставились творческие задачи: создание сценического пространства средствами пластической выразительности. Все творческие задания решались студентами на интуитивном уровне. Сегодня художник вспоминает время обучения с чувством восхищения и благодарности. Примером творческого подхода к учебным заданиям на втором курсе института, по воспоминаниям художника, было задание по пьесе «Семья» драматурга И.Ф. Попова, написанной в 1949 году. В сцене, где речь идет о матери В.И. Ульянова, которая едет на прием к министру внутренних дел просить о помиловании старшего сына Александра, после его участия в покушении на царя: «Я совершенно отказался от иллюстративного решения идеологического сюжета постановки, искал более выразительные средства. Сценический макет выглядел следующим образом: кабинет министра, стул сделан выше обычного размера, чтобы казалось, что у главного героя – министра ножки болтаются в воздухе. А за спиной над ним висел гигантский портрет императора Александра IV, хотя самого императора не было видно, а видны только начищенные сапоги» [12]. Сегодняшние воспоминания самого художника о побудительных мотивациях своего творчества ассоциативно привели нас к исследованию уже написанной теории мирового театра.

Бертольд Брехт в конце 20-х гг. XX в. размышлял над образным решением оформления спектакля: «Как показать, например, ничтожество судь, когда он сидит в своем кресле? Если это кресло судь, то особого эффекта можно достигнуть, по-



Рис. 1. Кравец В.И., фото 1989 г.

садив судью маленького роста в огромное кресло, в котором он буквально утонет». Так записал Брехт в своей работе «Теория эпического театра» [2]. В истории украинского театрального искусства интересным и ассоциирующимся с предыдущими творческими решениями нам представляется жизненный эпизод художника А. Г. Петрицкого. В 1921 г. А. Г. Петрицкий не мог читать Брехта, но с персонажем короля из «Оливера Кромвеля» он поступил «по-брехтовски» [4:28]. Соотнесение двух эпизодов из уже написанной истории мирового театра, истории сценографии Харькова и воспоминаний о своем творчестве нашего современника только подтверждают необходимость системного применения законов композиции в интеллектуально-чувственном пространстве искусства во всем его видовом многообразии.

В 1963 г. В.И. Кравцу, как отлично успевающему студенту, предложили сделать дипломную работу – сценографическое оформление оперы «Дон Жуан» В.А. Моцарта на сцене Харьковского государственного академического театра оперы и балета им. Н.В. Лысенко (ХГАТОБ) в постановке режиссера Михаила Абрамовича Аваха. Руководителем диплома был назначен Д.П. Овчаренко. Завершенный сценографический проект В.И. Кравца в числе лучших дипломных работ выставлялся в Академии художеств СССР в Москве. Интересным представляется описание своего студенческого дипломного творчества маститым художником сегодня в интервью, данном автору статьи 25 апреля 2010 г.: «На планшете сцены были установлены бе-

лые станки-ступени, одежда сцены – только черный бархат и цветные витражи, выполненные в технике батик, которые в зависимости от направления света изображают либо экстерьер, либо интерьер. Я рисовал на цветных витражах. Когда свет работал изнутри сцены, светящиеся витражи иллюстрировали изображенные экстерьерные мотивы. Когда нужно было показать приближение статуи Командора, ее силуэт увеличивался, так как стоящий за витражом «Командор» шел от витража в глубину сцены по направлению к проекционному фонарю, что увеличивало его тень, чем и достигался, сопровождающийся грозной музыкой, эффект неотвратимого наказания Дон Жуана мстителем. Композиционное решение сцены обладало эмоциональной выразительностью. Драматическую атмосферу сцены формировали чистые строгие линии с цветными витражами на черном фоне и белые объемы станков» [9].

За время работы над дипломом В.И. Кравец оформил еще два спектакля для взрослых. Первый – спектакль «Четвертый позвонок» по роману финского писателя-сатирика Мартти Ларни, поставленный в театре кукол. Именно этот спектакль получил Первую премию Министерства культуры УССР в 1963 году. Рецензии на него печатались в газете «Советская культура» и «Литературная газета». Второй спектакль по пьесе А. Николаи «Сеньор Марио пишет комедию» со сценографией В.И. Кравца, поставленный в Харьковском театральном институте совместно со студентами 3 курса режиссерского факультета.

Во время обучения в Художественном институте В.И. Кравец, по рекомендации народного художника УССР Леонида Сергеевича Братченко, в то время художника-постановщика ХГАТОБа, был приглашен для художественного оформления спектакля в Харьковский государственный театр кукол им. Н.К. Крупской. Став главным художником этого театра, совместно с главным режиссером Виктором Андреевичем Афанасьевым ставит спектакль для взрослых «Божественная комедия» И. Штока. Премьера спектакля состоялась в 1965 г. Куклы «Адам», «Ева», «Ангел», афиши к спектаклю сегодня являются экспонатами музея кукол при Харьковском академическом государственном театре кукол им. В.А. Афанасьева, часть кукол находится в Музее театральных кукол при ГАЦТК им. С.В. Образцова. Эскизы к спектаклю хранятся в личном архиве художника. Работа в Харьковском театре кукол под руководством В.А. Афанасьева, который интеллектуализировал свой театр, превратив «кукольный балаган» в один из лучших прогрессивных театров страны и мира, для В.И. Кравца стала своеобразной лабораторией творческого поиска в работе со сценической куклой (рис. 2, 3, 4, 5).

В.И. Кравец один из первых привнес в театр кукол авангард вместо иллюстративных кукол и тем самым развил инновационные начинания главного режиссера В.А. Афанасьева, начатые им еще в 1958

г. Творческие поиски в Харьковском театре кукол активно начались и продолжились после успеха в Москве на Всесоюзном фестивале детских театров в 1958 г, когда публике были представлены спектакли «Чертова мельница» И. Штока и «Запорожец за Дунаем» С. Гулак-Артемовского [21]. В.А. Афанасьев ставит спектакль для взрослых «Король-Олень» К. Гоцци. В этом спектакле начинается поиск специфических средств выразительности сценических образов. Тростевые куклы, придуманные и сделанные художниками А.М. Щегловым и Е.С. Гуменюк, выглядели очень натуралистично как уменьшенные копии актеров с несколькими спецэффектами – у волшебника Бригелло зажигались глаза, а Смеральдина могла «дышать» [3].

В спектаклях кукольного театра «Четвертый позвонок» и «Божественная комедия» художественный талант В.И. Кравца раскрывается полно-масштабно. В спектакле «Четвертый позвонок» М. Ларни новаторство В.И. Кравца было связано с поиском образного решения, которое заключалось в представлении биографии главного героя – Джерри Финна через образ огромного безжалостного «механизма» Колеса Жизни, в котором мечется главный герой. В.И. Кравец сделал полную режиссерскую раскадровку спектакля, метафорически раскрывающую элементы сценического действия, в чем проявлялся юмористический подтекст. Спектакль был поставлен в сотрудничестве с Леонидом Хаитом и получился очень нетрадиционным для советского кукольного театра.

В центре сценического пространства за горизонтальной ширмой сегментами мелькал вращающийся диск земли с небоскребами, медицинскими приборами, школьными партами и таможенными чиновниками. По бокам ширмы располагались два экрана театра теней (рис. 6). С момента открытия занавеса герой последовательно проходил путь от своего зарождения до момента, когда он становился редактором газеты. Во всех эпизодах сценические превращения происходят прямо на глазах у зрителя: аист приносит героя в капусту, где его находит няня; после он попадает в ясли из колоннады сосок; затем в школу, открывая ученическую тетрадь как дверь, через которую выходит уже юношей; его «проглатывает и сплющивает военная машина»; поступает в университет, входя в Парфенон из корешков книг; становится редактором газеты; из его опустевших карманов вылетают розовые птички – иллюзии. Образное художественное решение кукольного действия не иллюстрировало, а скорее раскрывало текст при помощи гротескных символических сценографических приемов. Спектакль имел широкий резонанс среди публики и критики, был отмечен в Киеве и в Москве за художественное мастерство.

По-иному строился спектакль «Божественная комедия»: на добродушном, теплом юморе со своеобразными художественными приемами. Режиссерская идея В.А. Афанасьева заключалась в том, что-

бы, создавая образы Адама, Евы и самого Создателя, на сцену вывести «живой план» по аналогии со спектаклями С.В. Образцова в Московском театре кукол. Доминантой решения всего спектакля стали идеи главного художника театра В.И. Кравца, подготовившего постановочный план спектакля и раскадровку к нему. Спектакль достиг небывалого успеха, зрители приезжали из других городов, чтобы его посмотреть. Вся сцена была сделана в виде алтаря, выполненного в технике чеканки. Алтарная часть раскрывалась, и происходило действие-таинство. Фигурки ангелов создавались по принципу – «бесплотные и немые», одежда в виде распашонки, как у младенцев, надетой на плечики, к которым крепились крылья. Тела и ноги у кукол отсутствовали, а руки растягивались, потому что они были сделаны из длинной пружины, обтянутой капроном, с кистями, выполненными как настоящие. Это решение было новаторским для театров Харькова. Спустя годы художник вспоминает, что в спектакле «были фантастические вещи» [9]. В 1965 г. в Бухаресте на Всемирном конгрессе кукольников Советский союз представлял сам Сергей Образцов. На выставке, приуроченной к конгрессу, была представлена работа В.И. Кравца для спектакля «Божественная комедия» – кукла «Ангел-Д», которая прямо после выставки стала экспонатом Музея театра в Мюнхене [9].

Талант художника был замечен художественной общественностью Союза и в 1967 г. Сергей Владимирович Образцов пригласил работать В.И. Кравца в свой кукольный театр в Москву. «Приходилось в эти годы жить в Харькове, а спектакли ставить в Москве», – вспоминает художник [14].

Яркая индивидуальность В.И. Кравца в сценографическом творчестве на театральных подмостках Харькова, интересные новаторские театраль-но-сценографические идеи, в которых проявилась незаурядная креативность мышления, математическая расчетливость, сформировали образ художника-мыслителя, художника-исследователя. В.И. Кравец становится известным и интересным не только для театров Харькова, но и для высшей художественной школы – как личность новаторская с огромным интеллектуальным потенциалом. Логичным в профессиональном карьерном росте художника стало предложение профессора А.А. Тица перейти на преподавательскую работу в Харьковский инженерно-строительный институт (ХИСИ). С 1963 г. В.И. Кравец – член Союза театральных деятелей Украины. С 1968 г. художник становится членом Харьковского Объединения Союза художников Украины, позже возглавил секцию художников театра, кино и телевидения этого объединения. Его творческие работы экспонируются на выставках. С 1964 г. В.И. Кравец активный участник республиканских, всеукраинских, международных и зарубежных выставок. Персональные выставки мастера проходили в Киеве (1964 г.), Харькове (1989, 2008 гг.). Итогом научной деятельности в стенах

инженерно-строительного института стала защита докторской диссертации «Цели и средства колористического формообразования в архитектуре» в 1995 г. и присуждение степени доктора архитектуры в 1990 г. [16].

За лаконичными строками биографических данных профессионального роста художника стоят художественные проекты, триумфы сценографического мастерства, он привнес собственную теоретическую концепцию современной сценографии в региональные потребности Харьковского театра: художник творил «в ключе мирового опыта» в традициях изобразительного искусства и дизайна. «Синтетическое искусство театра требует от художника таланта живописца, графика, ваятеля, архитектора. Инновационное мышление включает в себе подобную многогранность, которая позволяет художникам решать сложные задачи, возникающие при оформлении нового спектакля. Подтверждение тому сценографическое творчество В.И. Кравца, в одном случае выступающего трибуном-публицистом в спектакле “10 дней, которые потрясли мир” М. Риды, в другом – мастером изобретательных юмористических персонажей для кукольного театра в постановке “Божественной комедии” И. Штока» [8: 16–17]. Так утвердительно писала в 1969 г. о творчестве художника Е.М. Костина, автор вступительной статьи к изданию «Художники театра». Степень совершенства и индивидуальности сценографического мышления и одновременно ремесленного мастерства была оценена искусствоведами. И с этой знаменательной даты своей профессиональной жизни В.И. Кравец стал узнаваемым художником сцены. «На него шли» в театр. Его креативное видение театрального действия стало интересным для творческой элиты Харькова и столичных центров. От него ждали сценографических открытий. Художник всегда оправдывал ожидания зрителей, поклонников и почитателей его таланта, удивлял неординарностью творческого замысла в контексте триады «режиссер–актер–художник», покорял своей манерой убеждать в правильности, скорее даже одновариантности, предлагаемой сценической визуализации театрального представления. Его сценографические работы обрели устойчивый атрибут оценивания – «уникальность».

Спектакль по пьесе белорусского драматурга Андрея Макаенка «Таблетка под язык» был поставлен в 1973 г. в Харьковском драматическом театре им. Т.Г. Шевченко. Сценография спектакля – это воплощение образа обобщенного места действия. Сцена, по замыслу В.И. Кравца, была спроектирована как открытая площадка – кабинет председателя колхоза. На ней были установлены пять открытых дверей, из которых со всех сторон к главному герою пьесы идут люди решать насущные проблемы жизни, а он, как «белка в колесе», вращается в своем кресле. При смене места действия убирается только боковой свет и окружающее пространство станови-

лось невидимым. В центре сцены за столом восседает председатель. Над его головой висит натуралистический макет его села – с грязью на дорогах, с недостроенным клубом, с машиной, застрявшей в грязи. Показаны все социальные проблемы жизни села, из-за которых председатель колхоза все время вынужден принимать «таблетку под язык» (рис. 7).

В спектакле было важно не просто передать адекватное отражение окружающей среды, которая предполагалась по сюжету, а нечто иное. Художник отверг натуралистичную жизнеописательность, камерность сценографических решений, присущих спектаклям такого содержания. Мастер привнес в декорационное решение спектакля свое видение и собственную трактовку постановки и, с присущей ему смелостью и стремлением к новаторству, вывел спектакль на метафорический план. Обобщенные образы, построенные не на визуальном отражении действительности, а на ассоциативном обобщении и принципе условности, привели к тому, что автор А.Е. Макаенок, присутствовавший на премьере спектакля, признался художнику, «что это лучшая сценография его пьесы и первую премьеру нужно было делать именно в Харькове, а не в театре Сатиры в Москве» [12].

Значимой тематикой сценографического творчества В.И. Кравца стала Великая Отечественная война. В 60–70-е гг. XX в. по-новому зазвучала эта тема в прозе, кинематографе, театре Советского союза. Художественные произведения тех лет смело стали раскрывать конфликты и события минувшей войны, заостряли внимание на судьбах всего народа и отдельно взятого человека на войне. Самые правдивые художественные произведения – романы, фильмы, театральные постановки были созданы писателями и режиссерами, драматургами и художниками, актерами, которых война коснулась лично. Одни прошли войну на полях сражений, другие пережили ее в оккупации или перенесли в эвакуации. В харьковских театрах шли спектакли, оформленные художниками В.Н. Греченко, Д.П. Овчаренко и др. В творчестве В.И. Кравца тема войны представлена спектаклем «Русские люди» по пьесе Константина Симонова. Оформление спектакля художник сделал в Харьковском украинском драматическом театре им. Т.Г. Шевченко. Спектакль создавался к 30-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. Режиссер спектакля – заслуженный деятель искусств УССР, лауреат республиканской премии имени Н.А. Островского А.Я. Литко [5]. Метафорическое решение спектакля «Русские люди» основано на сочетании использованных в декорациях натуральных материалов и принципов обобщенной образности. На сцене падуго и кулисы были выполнены из русского домотканого холста с прожженными паяльной лампой дырами и опаленными краями. На круге сцены установлены декорации – противотанковые ежи и деревянный каркас дома с крышей в виде стропил.





Рис. 2. Кравець В.И. «Ангелы».

Эскизы кукол к спектаклю «Божественная комедия» по пьесе И. Шток. Харьковский кукольный театр. 1964 г.



Рис. 3. Кравець В.И. «Адам и Змей». Эскизы кукол к спектаклю «Божественная комедия» по пьесе И. Шток. Харьковский кукольный театр. 1964 г.



Рис. 4. Кравець В.И. «Пролог». Эскиз к спектаклю «Божественная комедия» по пьесе И. Шток. Харьковский кукольный театр. 1964 г.



Рис. 5. Кравець В.И. Эскиз к спектаклю «Божественная комедия» по пьесе И. Штока. Харьковский кукольный театр. 1964 г.



Рис. 6. Кравець В.И. Макет к спектаклю «Четвертый позвонок» по пьесе М. Ларни. Харьковский кукольный театр. 1963 г.



Рис. 7. Кравець В.И. Эскиз к спектаклю «Таблетка под язык» по пьесе А. Макаенка. Харьковский театр им. Т.Г. Шевченко. 1973 г.





Рис. 8. Кравец В.И. Эскиз к спектаклю «Русские люди» по пьесе К. Симонова. Харьковский театр им. Т.Г. Шевченко. 1975 г.



Рис. 9. Кравец В.И. Эскиз к спектаклю «Северная сказка» по сказке С. Лягерлеф Харьковский театр оперы и балета. 1978 г.



Рис. 10. Кравец В.И. «Гусь Мартин». Эскиз костюма к спектаклю «Северная сказка» по сказке С. Лягерлеф. Харьковский театр оперы и балета. 1978 г.



Рис. 11. Кравец В.И. Макет к спектаклю «Ромео и Джульетта» по пьесе У. Шекспира. Спектакль не осуществлен. 1986 г.



Рис. 12. Кравец В.И. «Отелло». Эскиз костюма к опере «Отелло». Харьковский театр оперы и балета. 1998 г.



Рис. 13. Кравец В.И. «Лодовико». Эскиз костюма к опере «Отелло». Харьковский театр оперы и балета. 1998 г.

Черная линия – «линия фронта» проходила через родной дом, который в этом спектакле решался как образ Родины. Композиция сценического пространства – это разрушенный войной, обгоревший каркас дома, разделенный пополам черной линией фронта, висят куски стен, оборванные обои, брошенная детская кукла. В сценографическом и режиссерском решении спектакля, слившихся здесь воедино, значительную роль играл поворотный круг, который не выполнял тривиальную функцию обозначения места действия, а был символическим образом – «лавины войны», то превращаясь в символ сражения, то вместе с обгоревшим каркасом «Дома-Родины» становился – в конце спектакля разрушительной «каруселью смерти», заставляя зрителя еще раз взглянуть на героев, отдавших свою жизнь за нашу Родину (рис. 8).

Творческий полет мысли сценографа В.И. Кравца в спектакле «Русские люди» можно подытожить словами Б. Брехта: «Хороший строитель сцены продвигается в своей работе медленно, он экспериментирует. Ему очень помогают творческие наметки, основанные на доскональном изучении пьесы, на взаимопользовании обсуждениях со всеми остальными членами театрального коллектива, причем особую ценность имеет обсуждение особой общественной задачи, раскрыть которую призвана данная постановка. При этом собственные представления строителя сцены о постановке должны отличаться широтой и гибкостью. Он постоянно проверяет их по результатам актерских репетиций. Намерения и пожелания актеров для него ключ к творческим открытиям» [2].

«В сцене начала штурма, когда солдаты бегут в атаку (на вращающемся круге), а прожекторы, олицетворяющие «нашу» территорию, стоящие на неподвижной сцене, одновременно с оголенными театральными софитами, «слепяще» светившими из-под падуг, отбрасывают на пылающий красный фон черные тени от каркаса дома, что создавало образ ожесточенного, яростного боя, с движущимся, трепещущим множеством красных бликов и черных теней рушащихся домов. Метафорически прожекторы выполняли еще одну роль – на половине сцены, которая олицетворяла «нашу» сторону, светили снизу, стараясь поймать вражеские самолеты, при повороте круга, на второй половине дома оккупированной немцами, софиты, висевшие на открытых припрущенных сценических фермах, создавали образ немецкого концлагеря с фонарями и вышками. Зрители в зале вставали, устраивали овации от увиденного зрелища.

Трактовка кульминации спектакля случайно получилась во время одной из репетиций: «На круге стояли актеры, сыгравшие погибших героев, и Анатолий Литко – главный режиссер сказал: “Ну, все, репетиция закончена, занавес”. И в это время круг пошел вращаться. Получился эффект того, что стропила казались виселицами и погибшие были

как повешенные. Это было жутчайшее зрелище – карусель из виселиц. Литко сказал: “Подождите, подождите!” и задержали рукой занавес, и финал прошел на беззвучном эффекте». Зрители рыдали. Случайно получился второй главный финал! Метафора раскрылась в действии. Мы получили Первую премию ВДНХ СССР. Это был 1975 год, другая эпоха, тогда герои войны были не “оккупанты”, а настоящие герои...» [11]. Так вспоминает сегодня художник работу над спектаклем «Русские люди», образно-метафорическое решение которого было основано на необычности самого литературного произведения К. Симонова.

Искусство оперы и балета для передачи художественного образа требует живописных декораций, создаваемых не только в традициях станковой живописи, которые воссоздают обстановку места действия и идут от законов сцены, используя всевозможные технические эффекты и приемы. С этими задачами В.И. Кравец сталкивался в сценографии различных по жанру и стилистике спектаклей, находя для них точные смысловые и образные сценографические решения. Используя талант колориста, художник предлагает оригинальную трактовку решения каждого спектакля, создавая цветовую палитру в соответствии с музыкой спектакля.

С 1966 по 1968 годы В.И. Кравец сотрудничает с режиссером Юрием Николаевичем Лековым над постановкой оперы «Руслан и Людмила» М.И. Глинки по одноименной поэме А.С. Пушкина. Отказавшись от иллюстративного решения масштабных героико-монументальных композиций, В.И. Кравец предложил для восьми картин смены мест действия оперы нетрадиционный вариант решения сценического пространства. Занавес играл роль обрамления сцены, его боковые части – ворота в сказку. Главное стилистическое решение занавеса для представления Руси – русская народная резьба с изображениями всех сюжетов сказки – «Ярило-Солнце», «русалка на ветвях сидит», «царевна там в темнице тужит», «колдун несет богатыря». Царство Черномора решено по принципу «черного кабинета»: на фоне черного бархата, создавая эффект перспективы, в воздухе подвешены ковры и оружие (воткнутые мечи и ятаганы, символизирующие кресты могил на поле битвы). Поэтический, метафорический характер сценографического решения проявился и в колористическом акценте: теплые, натуральные, «живые» оттенки деревянной резьбы и в противопоставление – холодный, металлический блеск оружия, символ татаро-монгольского ига.

Художник вспоминает о своей работе над балетом «Северная сказка» по сказке С. Лягерлеф «Чудесное путешествие Нильса Хольгерссона по Швеции», поставленного на музыку И.К. Ковача. Премьера балета состоялась в 1977 г. в Харьковском театре оперы и балета [19; 20; 22]. Приоткрыть таинство творчества В.И. Кравца над спектаклем-балетом могут воспоминания самого художника,

последовательно, этап за этапом, принимавшего решения при создании композиции спектакля, одновременно следуя замыслу автора, режиссера, композитора. Благодаря символическому построению спектакля, состоящему из каскада метафор, был найден образно-метафорический строй всего представления: «Игорь Ковач написал изумительную романтическую музыку на тему полета. И я, тонко прочувствовав музыку, решил, что в спектакле обязательно должны присутствовать чудеса, которые будут поражать зрителя, воплощая идею полета. Для работы над оформлением спектакля я, – досконально изучив по материалам, предоставленным Шведским посольством в СССР, костюмы, природу, деревянную резьбу Швеции, – создал эскиз с необычным техническим и живописным решением, а художник Г.И. Батий мастерски воплотил его на сцене как акварельную живопись, абсолютно реалистическую, красиво написанную» [13] (рис. 9; 10).

Главное сюжетное действие сказки – путешествие и полет, которые сменяли одно место действия другим. На трехгранных разновысоких вращающихся кулисах изображались три места действия – природы на родине главного героя Нильса, причем, насыщенность сочных цветовых пятен изображения образовывали на этих призмах спирали. Когда на сцене появлялись помощники волшебника-гнома – маленькие гномики (детская хореографическая школа) и вращали их в противоположных направлениях, изображения «земных» сюжетов либо ввинчивались в планшет сцены, совместно с опускающимся задником с изображениями земного места действия, открывая огромный радиус неба, так что сцена превращалась в стремительное движение вверх. На сцене под романтическую музыку Ковача прямо на глазах у зрителя совершались преобразования Нильса и все «полеты и чудеса». Когда стая опускалась, кулисы вращались в обратном направлении, следующий «земной» сюжет вырастал на новом заднике и стая гусей, вместе с маленьким Нильсом опускалась на землю. Так романтика спектакля облекалась художественной романтикой визуального искусства, а образное решение спектакля перешло не просто в «место действия», а стало символом романтической идеи полета и движения.

Балетный спектакль «Северная сказка» получил Первую Всесоюзную премию Министерства культуры СССР в 1981 г. Он был номинирован и на Государственную премию, но ее получил детский оперный театр Натальи Сац в Москве за балет «Чиполлино», поставленный на музыку К. Хачатуряна.

Совершенно в ином стиле было создано сценографическое решение детской комической оперы «Ай, да Балда!» по сказке А.С. Пушкина «О попе и о работнике его Балде» композитора Б.П. Кравченко. Художественный образ спектакля был найден максимально лаконичными средствами – интермедийный занавес был выполнен по мотивам русских лубочных картинок. Композиция и метафора спек-

такля выражали представление художника о ярком фольклорном содержании сказки [18].

В.И. Кравцу удалось прикоснуться в своей работе сценографа к творчеству великого У. Шекспира. В 1998 г. в оперном театре совместно с режиссером Л.Н. Куколевым была поставлена опера великого итальянского композитора Джузеппе Верди «Отелло» [6: 53].

В решении невероятно сложной и богатой яркими музыкальными красками оперы, В.И. Кравец избрал контрастный колористический ход. Оформлялось сценическое пространство в черно-бело-серых тонах, и только костюмы своим ярким цветом символически выражали сущность героев (рис. 12; 13). Все места действия пьесы сохраняли остатки великой Греческой архитектуры. Художник при помощи хоровых станков, образовавших коническую воронку амфитеатра и ажурного кружева решеток, метафорически создавал среду сценического действия – интерьеры и экстерьеры. Ажурная вязь белых решеток окон композиционно подавалась на фоне темно-серых кулис, фактурно напоминая грубый камень. В кульминационной сцене с Яго и Отелло герой-интриган водил доверчивого и любящего Отелло среди ажурных переплетений тонких решеток, фактически, заманивая его, как паук, в паутину своей лжи. Когда Отелло в гневе метался на дне конуса амфитеатра, «земля» под ним горела красным светом, превращая всю воронку сцены в кратер вулкана.

В сценографических проектах художника еще осталось пока нереализованное сценографическое решение драматургии великого У. Шекспира «Ромео и Джульетта». Макет сценографии был выполнен в 1986 г. (рис. 11). В решении спектакля художник увидел возможности выявления главной (для него) идеи противостояния двух жестоких непримиримых систем социума в прочтении подтекстов в смыслах реальных символов этих систем (войны Алой и Белой розы, коммунистов и фашистов, красных и белых, а в пьесе – это семьи Монтеки и Капулетти) двух геральдических щитов, на каждом из которых высечены фрагменты подлинных архитектурных деталей города Вероны. Щиты были выполнены из металла желтого и белого цвета, символизируя противостояние. Они двигались по планшету сцены на колесах и навесных петлях, как ворота в средневековый город. Щиты содержат в себе элементы, которые могут обыгрываться «по-бытовому»: например, из одного из щитов на цепях опускается подъемная лестница, а на другом может открываться дверь балкона, на который выходит Джульетта к ожидающему ее Ромео. В сцене финаладвигающиеся с металлическим грохотом огромные щиты-ворота будто громоздкие военные машины как бы давят два хрупких, тонких деревца, которые олицетворяют судьбы двух юных, любящих сердец, принадлежащих к разным борющимся кланам, и трагически гибнут. Межсемейный конфликт обре-



тал обобщенный метафорический смысл, который художник передал, сочетая основные композиционные приемы – масштабность, лаконичность, монументальность, выразительность объемно-пространственного решения спектакля. Сценические врата как образ обобщенного места действия в индивидуальном сценографическом проекте В.И. Кравца приобретают смысл завершенного театрального приема, который в истории современного театра следует трактовать и как основной принцип театральной постановки – «сочетание сценографического персонажа, воплощающего обобщенно-метафорический образ, и обозначение тем или иным способом конкретных мест действия» [1: 184].

В.И. Кравец – художник-современник, которому свойственны творческие начинания 60-х, 70-х, 80-х и 90-х годов XX века. С начала 1960-х гг. в театр приходит зритель с более раскрепощенным сознанием, способный воспринимать психологические фабулы новой драматургии. Искусствоведы, тщательно исследующие данный период, считают, что 1960–1970-е гг. – это театральный бум, порожденный информационным взрывом. Реализм интенсивно насыщается ассоциативностью. Все возможные средства художественной условности, которые раньше были свойственны в некоторой мере только поэзии (символическая условность, метафора, метонимия, рифма, пауза и т. п.), устремились на сцену. В сценографических проектах – макетах, эскизах – слишком насыщенная образность превратилась в большое количество технических новаций.

**Выводы и перспектива дальнейших исследований.** Художнику В.И. Кравцу подвластны и академическая, и декоративная (театрально-декорационная) живопись. Художественное наследие мастера представлено в графических листах-акварелях, в станковых работах. Особое место в творчестве художника занимают эскизы и макеты сценографии к спектаклям, поставленным в театрах Харькова, Киева, Москвы. Сценические произведения художника В.И. Кравца – это многоуровневая система, включающая в себя сложную семиотику – разнообразные языки, коды, знаки, символы. Для понимания знакового смысла сценографического творчества В.И. Кравца требуются определенные усилия. Интеллектуальный подход характерен для всего творческого пути художника, где блистает многообразие методов и приемов современной сценографии. Наряду с принципами и классической реалистичной, и условно-символической сценографии в его работах воплощены ростки новой системы искусства оформления спектакля – действенной сценографии. Используя данный термин, мы подчеркиваем органическую связь сценографического творчества В.И. Кравца в его локальном пространстве Харькова с мировым процессом развития театра. Новация мировой сценографии, ставшая сегодня современной фундаментальной концепцией,

является системой мышления В.И. Кравца с момента его профессионального увлечения сценографией.

В период с 1960-х гг. и до начала XXI в. как на Украине, так и на всем постсоветском пространстве, происходил переход от театрально-декорационного искусства, главной задачей которого было художественное познание и изображение действительности (среды, места действия), к сценографии как к системе, отвечающей целостному интегрированному освоению и раскрытию реальной действительности. Это новое ценностное видение сценографии в системе современного визуального искусства. Именно так оно проявляется в сценографических работах художника В.И. Кравца. С одной стороны, для сценографического видения художника характерно выявление глубинной сущности художественного произведения – символа и метафоры, с другой – правдоподобие, тщательная проработка деталей, отход от условного воспроизведения действительности, жизнеописательности и имитации окружающего мира, включая современного зрителя в процесс более глубокого понимания и переживания происходящего на сцене как отображения окружающей действительности для постижения потаенных основ бытия.

Новации в сценографии мирового и национального театров указанного периода подтверждаются высказыванием крупнейшего театрального режиссера и педагога Г.А. Товстоногова об одном из основных признаков современного стиля: «Искусство внешнего правдоподобия умирает, и весь арсенал его средств должен уйти на слом. Возникает театр другой поэтической правды, требующей максимальной очищенности, точности, конкретности выразительных средств. Любое действие должно нести в себе огромную смысловую нагрузку, а не иллюстративную. Тогда каждая деталь на сцене превратится в реалистический символ. И это нисколько не нарушает основных принципов реализма, а наоборот, делает реализм из бытового поэтическим, образным» [23: 132]. Использование символов и ассоциаций в решении каждого эпизода представления помогает поэтическому осмыслению режиссером реального жизненного материала и созданию на его основе образно-метафорического строя театрализованного действия.

Художник В.И. Кравец привносит в новый стиль театрального действия интеллектуализированное видение визуальности режиссуры. Творчество В.И. Кравца наполнено новой парадигмой сценографии в условиях визуализации искусств, усложнение его технико-технологических процессов, изменений социальной ориентации художественного мышления. Масштабы его творчества соотносятся с масштабами творчества художника-энциклопедиста. За рамками исследования остались многие вопросы его нововведений как художественных, так и технологических в сценографии. Пластически выразительные и несущие четкую идейно-художественную нагрузку новации В.И. Кравца являются



ственную основу, постановки В.И. Кравца явились значимыми событиями в истории и современности театральной жизни Харькова и Украины.

В дальнейшем предполагается изучение вопросов касающихся влияния на художественный строй спектакля световой экспликации, создание театрального макета и воплощение его на театральной сцене как первоосновы проектирования спектакля. Следует уделить внимание основным компонентам декорационного искусства, таким как костюм, грим, декорация, мебель, бутафория.

Творчество мастера требует системного исследования всего множества его творческих озарений. Согласно задачам данного исследования в статье акцентировано внимание на сценографической деятельности художника. За его границами остались: «Кравец – график», «Кравец – акварелист», «Кравец – архитектор», «Кравец – ученый». Системность такого исследования позволит методами искусствоведческого анализа сформулировать главные позиции творческой программы В.И. Кравца.

#### Литература:

- Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра / В.И. Березкин // Сценографы России в контексте истории и современной практики мирового театра. – М.: КРАСАНД, 2011. – Т. 12. – 656 с.
- Брехт Б. Теория эпического театра. / Б. Брехт. // Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: [В пяти томах] – М.: Искусство, 1965. – Том 5/2. – 153 с.
- Голдовский Б., Смолянская С. Театр кукол Украины. Страницы истории. Сан-Франциско, 1998. [Электронный ресурс] / Б. Голдовский [и др.]. – Режим доступа: [http://www.goldovsky.ru/files/book/Kukli\\_Ukraini.rtf](http://www.goldovsky.ru/files/book/Kukli_Ukraini.rtf). – Заглавие с экрана.
- Горбачев Д.Е. Анатолий Галактионович Петрицкий / Д.Е. Горбачев. – М.: Советский художник, 1971. – 152 с.; ил.
- Державний орден Леніна академічний український драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка / [буклет]. – Харьков, 1975. – № 5. – 22 с.
- Камынина С. Три цвета «Отелло»: [к предстоящей премьере оперы] / С. Камынина // В кругу времен. – 1998. – № 1(2). – С. 53.
- Ковальчук О. Художники українського театру 1950–1980-х років: образні пошуки у часовому контексті // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. [Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.]. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – 1054 с.; іл.
- Костина Е. Вступительная статья [Текст] // 50 лет Советского искусства. Художники театра [под ред. Г. Конечной]. – М.: Советский художник, 1969. – 272 с.
- Кравец В.И. В мастерской художника: [интервью Верховодовой Я.А.]. – Харьков, 2010. – 25 апреля.
- Кравец В.И. В мастерской художника: [интервью Верховодовой Я.А.]. – Харьков, 2010. – 27 апреля.
- Кравец В.И. В мастерской художника: [интервью Верховодовой Я.А.]. – Харьков, 2010. – 26 июля.
- Кравец В.И. В мастерской художника. [интервью Верховодовой Я.А.]. – Харьков, 2011. – 27 июля.
- Кравец В.И. В мастерской художника: [интервью Верховодовой Я.А.]. – Харьков, 2011. – 29 ноября.
- Кравец В.И. В мастерской художника: [интервью Верховодовой Я.А.]. – Харьков, 2013. – 21 февраля.
- Кравец В.И. Структура и функции цветовой гармонии в композиции жилой застройки: Автореферат дис. ... канд. архитектуры (00.01). Харьков, Харьк. инж.-строит. ин-т. – Х., 1972. – 28 с.
- Кравец В.И. Цілі та засоби колористичного формотворення в архітектурі: Автореферат дис. ... д-ра архітектури (18.00.01) / Кравец Володимир Йосипович; Київ. держ. ун-т буд-ва та архітектури. – К., 1995. – 44 с.
- Национальное и интернациональное в советском искусстве / [Вступительная статья]. – М.: Искусство, 1988. – №7. – С. 1–5.
- Новорічні подарунки лисенківців: [Дитяча комічна опера Б. Кравченка «Оце так Балда!»; дир. Л. Джурмій, реж. І. Черничко, худ. В. Кравець та ін.] // Веч. Харків. – 1988. – 16 груд.
- Новый балет для детей: [«Северная сказка или приключения Нильса» И Ковача; либретто В. Гольдырина и В. Гудименко; пост. В. Гудименко, В. Попова; дир. Л. Джурмій; худ. В. Кравец] // Кр. знамя. – 1977. – 20 окт.
- Північна казка, або пригоди Нільса: До прем'єри нового балету Ігоря Ковача в Харківському театрі опери та балету ім. М. Лисенка: [Балетм. В. Попов; дир. Л. Джурмій, худ. В. Кравець та ін.] // Веч. Харків. – 1977. – 15 жовт.
- Рубинский А.Ю. Георгий Стефанов в истории Харьковского театра кукол [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.puppet.kharkov.ua/add\\_info.php?item=4&cat=prsn](http://www.puppet.kharkov.ua/add_info.php?item=4&cat=prsn). – Заглавие с экрана.
- [«Северная сказка» И. Ковача в ХАТОБ] // Муз. жизнь. – 1978. – №1. – С. 10.
- Товстоногов Г.А. Зеркало сцены: в 2-х кн. / [Сост. Ю.С. Рыбаков]. 2-е изд. доп. и испр. – М.: Искусство, 1984. – Кн. 1. О профессии режиссера. – 303 с.
- Український драматичний театр. Нариси історії [В двох томах] / [Ред. колегія: Ю. Бобошко, М. Йосипенко, П. Нестеровський]. – К., 1959 – Т. 1.
- Український драматичний театр. Нариси історії. [В двох томах] / Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського; ред. М.Т. Рильський. – К.: Наукова думка, 1967. – Т. 1 – 518 с.: іл.