

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

РИБЧЕНКО ОЛЕСЯ ГРИГОРІВНА

Прим. № 1
УДК 75.054+[792.03] (477) 189/191»

ДИСЕРТАЦІЯ

**НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНОГРАФІЇ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ:
ШКОЛИ, ПЕРСОНАЛІЇ, ТВОРЧІ МЕТОДИ**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



О. Г. Рибченко

Науковий керівник
Овчаренко Олексій Ілліч,
кандидат мистецтвознавства, ст. викладач

АНОТАЦІЯ

Рибченко О. Г. **Народні традиції в українській сценографії кінця XIX – початку XX століття: школи, персоналії, творчі методи. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2022.

Актуальність дослідження теми зумовлена потребою в контекстуальному аналізі народних традицій в українській сценографії на основі мистецтвознавчих і міждисциплінарних методів з історії, філософії, культурології, що значно розширюють дослідницькі масштаби творчості провідних українських сценографів Києва і Харкова поч. XIX – кін. XX ст. Дисертація є комплексним дослідженням, що присвячено конституюванню народних традицій в українській сценографії означеного періоду та виявленню тенденцій становлення і розвитку шкіл, персоналії і їхніх творчих методів.

У кваліфікаційній дисертаційній роботі досліджено образно-пластичну мову художнього оформлення театральних вистав кін. XIX – поч. XX ст., розроблено типологію народних традицій у сценографії художників, охарактеризовано індивідуальний почерк окремих митців як основної ознаки їхніх творчих методів, проаналізовано спільність і відмінність наслідування методу в майстернях-школах, розроблено системну модель стилістичних характеристик для спектаклів реалістичної доби та доби модернізму, встановлено формотворчі ознаки в збереженні та примноженні традиційної культурної спадщини в театральних осередках, майстернях, школах. Розроблено класифікацію та системно проаналізовано зібраний матеріал візуального (фото, ескізи, замальовки, розробки макетів, оформлення та просторові рішення мізансцен) та текстового характеру (спогади, листування, критика, мистецтвознавчі статті, аналіз, анкетування, розвідки та дослідження). У дисертаційній праці досліджено матеріали, що розкривають процеси

становлення творчих методів українських сценографів, пов'язуючи їх із розвитком художньо-постановочних можливостей, сценічної техніки й технології, розкриваючи при цьому візії традицій і новаторства, індивідуального почерку й ознаки творчого наслідування, означено історично-культурний вплив європейських процесів на українську сценографію кін. ХІХ – поч. ХХ ст.

Для характеристики образно-пластичної мови, театральних форм, стилістики, жанрів, декорацій, композиційних схем у виставі запропоновано вжити комплексну методологію, зокрема, як загальні фундаментальні методи, так і спеціальні, направлені на конституювання народних традицій в українській сценографії через аналіз індивідуальності і наслідування художнього методу митців театального мистецтва кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Серед іншого застосовано структурно-функціональний метод аналізу авторської творчості митця, метод опису, аналізу та інтерпретації образно-художнього оформлення театральних строїв, жанрово-стильовий метод, архівно-бібліографічний і джерелознавчий методи. Застосування методів аналізу та синтезу сприяло формуванню висновків до дисертації, надало змогу дослідити історію збірок музейних колекцій у Музеї театального, музичного та кіномистецтва України та інших музеїв, щоб розглянути матеріал до сценографії як цілісне культурне явище з урахуванням історичних, соціальних і естетичних міркувань.

Глибинне дослідження української сценографії кін. ХІХ – поч. ХХ ст. здійснено на базі матеріалів музейних зібрань України, київських театрів та бібліотек, а саме: музею М. Заньковецької (у Києві і селі Заньки), музею І. Карпенка-Карого, музею корифеїв у Бобринцях, музею М. Кропивницького у Кіровограді, Національного художнього музею України, Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України), Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, Національної опери України, Національного академічного театру імені Лесі Українки, Музею видатних діячів України та науковим джерелам Національної бібліотеки імені Вернадського, Книжкової палати України.

Основою дисертаційного дослідження стало вивчення пам'яток стенографічного мистецтва, що зберігаються в найбільшому за обсягом архіві Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (МТМКУ).

До наукового обігу вперше введено конституювання народних традицій в українській сценографії художників кін. XIX – поч. XX ст. через їхні творчі методи, досліджено індивідуальний мистецький пошук, що розкриває виникнення і розвиток творчих осередків (майстерні, школи, салони-студії), проаналізовано та згенеровано існуючі дослідження проблематики української сценографії, що дало підставу стверджувати недостатність і фрагментарність її висвітлення.

Грунтовно досліджено та проаналізовано відмінні риси образно-пластичної мови сценографів періоду реалізму та модернізму, що дозволило визначити стилістичні характеристики як окремих загальних напрямів, так й індивідуального творчого почерку персоналії художників. При цьому розкриваються взаємодоповнюючі аспекти їхніх проєктів в образно-пластичних та технологічних рішеннях. Проаналізовано сценографічні твори таких видатних українських художників: *Василя Кричевського, Івана Бурячка, Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Майї Симашкевич та її чоловіка Валентина Шкляєва, Олександри Екстер та Олександра Хвостенка-Хвостова*. Розкривається їхня пластична театральна мова, для чого застосовується метод порівняльного аналізу як окремих «театральних шкіл», так і індивідуального почерку митця. Зокрема, виявлено і конституювано прояви народних традиційних ознак в театральних постановках Києва і Харкова кін. XIX – поч. XX ст.

Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, десяти підрозділів, висновків до кожного розділу, загального висновку, списку джерел, а також із трьох додатків: *Додаток А*. Список ілюстрацій за темою дисертації та Ілюстрації за темою дисертації, *Додаток Б*. Список основних вистав, згаданих у дисертації, *Додаток В*. Список публікацій здобувача за темою дисертації.

Перший розділ теоретико-методологічних досліджень присвячено методології, визначенню джерельної бази та конституюванню наративів народних традицій в українській сценографії кін. XIX – поч. XX ст, відповідно історико-культурного становлення в Україні.

Проблематика театрального мистецтва розглянута як серед зарубіжних науковців, так і у вітчизняних наукових розробках, проте вони більшою мірою направлені на дослідження просторово-образної характеристики сцени та трансформації технічних засобів або ж акцентом роботи є історично-філософське становлення і розвиток театру, однак ґрунтовний аналіз історіографії проблематики розкрив обмежене висвітлення теми, а наратив народних традицій згадується в ній дуже побіжно та фрагментарно. Серед проаналізованих досліджень зазначеного періоду майже відсутні мистецтвознавчі розвідки, присвячені народним традиціям в українській сценографії театру, не розкрито проблематику через призму персоналій сценографів, їхніх творчих методів на основі виникнення художніх шкіл наслідування.

Окреслення історіографії та джерельної бази розкрило доцільність та необхідність проведення ґрунтовного, поглибленого дослідження української сценографії означених художників періоду кін. XIX – поч. XX ст.

У *другому розділі* здійснено аналіз образно-просторових рішень пластичної мови художників-сценографів *Василя Кричевського, Івана Бурячка*, досліджено типологічну модель вистав реалістичної доби, виокремлено її особливості і характеристики відповідно у наявленості в них народних традицій як формотворчого означення національної свідомості, означено основні творчі методи митців у побудові художньо-просторових сценографічних рішень. Відповідно, було виявлено типологічні, стилістичні прийоми та технології театральних проектів згаданих персоналій, окреслено становлення в їхній художньо-образній практиці «українського стилю», що тяжів до філософсько-культурних систем української доби романтизму, розкриваючи народний хронотип в її основі.

У *третьому* розділі викладено результати дослідження української сценографії поч. ХХ ст., а саме вистав театру Л. Курбаса та театру Г. Юри. Означено основні творчі методи в дослідженні наративів народних традицій в українській сценографії, на принципах співставлення і порівняння наведено основну відмінність в сценографії «нового часу» 1920–1940-х рр.

Щодо встановленої нами моделі досліджено комплексні ознаки творчих методів і прийомів таких художників-сценографів, як *Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Олександри Екстер, Олександра Хвостенка-Хвостова, Майї Симашкевич та Валентина Шкляєва.*

Спираючись на мистецтвознавчий аналіз як сучасної методології дослідження розкрито основні художньо-образні візії народних традицій в українській сценографії київських і харківських театрів кін. ХІХ – поч. ХХ ст. на прикладі постановок: «Тарас Бульба», «Вій» М. Гоголя, «Наталка Полтавка», «Енеїда» І. Котляревського, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Народний Малахій» і «Мина Мазайло» М. Куліша та ін.

Охарактеризовано основні художньо-пластичні творчі методи митців, означено типологічні стилістичні принципи для двох періодів кін. ХІХ ст. і поч. ХХ ст. Досліджено індивідуальність художньої мови митця-сценографа в композиційних та колористичних рішеннях; зроблено комплексний аналіз типології строїв акторів, окреслено їх відмінність та унікальність. Відповідно до новітніх технічних процесів досліджено застосування нової технологічної, матеріальної бази в рішеннях просторової сценічної побудови; за технічно-художніми образними рішеннями тощо. Через порівняння та співставлення вистав окреслено їхню стилістичну відмінність, а саме: «Тарас Бульба» в сценографії Ф. Кричевського режисури М. Садовського (реалістичної театральної школи) і аналіз постановки «Тараса Бульби» «нового театру» художника А. Петрицького до опери М. Лисенка. Наступною для порівняння є театральна постановка «Вій» художник І. Бурячка, у театрі М. Садовського та «Вій» за сценічно-пластичною мовою А. Петрицького в театрі режисури Г. Юри.

Доведено вагоме основоформуєuche місце наративу народних традицій у пластичній мові моделювання простору сцени; проаналізовано авторські прийоми композиції, живопису, графічної основи художника-сценографа, здійснені ним у драматичному творі, що кристалізували і пробуджували національну свідомість в кін. XIX – поч. XX ст. відповідно до стилістичних та індивідуальних вподобань кожного окремого митця-художника.

В останньому підрозділі дисертації зроблено комплексне аналітично-порівняльне дослідження сценографії вистав двох різуче відмінних періодів доби театру корифеїв та доби модернізму. На основі глибинного аналізу віднайденого матеріалу доведено відмінність у технології створення постановок, що визначає традиційні ознаки і зв'язки з історичною культурною театральною спадщиною, яка реалізована різними художньо-образними стилістичними мовами.

На основні мистецтвознавчих характеристик сценічного простору, а саме колориту, композиційної побудови, хроматичного забарвлення вистави, через поняття художнього змісту і форми охарактеризовано: об'єми, кольорові плями, композиції, прийоми освітлення сцени та ін., що несуть художній зміст у постановці, встановлюють її соціально-культурну суть, розкриваючи вертикаль взаємодії з великими світовими стилями. Зазначивши функціональні можливості театрального мистецтва в культурному становленні, розкриємо європейську суть української сценографії, проте, акцентуючи її унікальну (збережену) національну спадковість на порівняльному прикладі вітчизняних сценічних рішень і радикального у своїй основі європейського театрального мистецтва – як «Триадичний» театр Оскара Шлеммера та «Механічний театр» Жозефа Фернана Леже.

Практичне значення отриманого результату полягає в тому, що визначені й досліджені матеріали можуть допомогти у формуванні комплексних поглядів на українську сценографію кін. XIX – поч. XX ст. як на цілісний об'єкт дослідження історії і теорії мистецтв України. Заповнення бібліографічних, історичних і хронологічних лакун сприятиме подальшому дослідженню

традицій в українському театрі та визначення його почесного місця у світовому контексті мистецтва.

Здійснена наукова робота може бути корисною у формуванні науково-методичних посібників, навчальних програм закладів освіти, доповненні каталогів і екскурсійного матеріалу музеїв, може бути використана в наукових конференціях, семінарах, стати теоретичною базою для освітніх програм «Історії, теорії мистецтва театру доби корифеїв» та «Історії, теорії театру модернізму» тощо, може бути застосована для друкованих видань і методологічних посібників.

Ключові слова: традиція, колір, образ, обряд, драма, сюжет, художній експеримент, образотворче мистецтво, українське мистецтво, виконавець, театр, сценічне оформлення, режисер, українська народна художня культура, музичний театр.

SUMMARY

Rybchenko O. G. **“Folk Traditions in Ukrainian Scenography from the Late 19th to the Early 20th Century: Schools, Personalities, Creative Methods”**. – Qualification Scientific Work as Manuscript.

Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy in Specialty 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2022.

The dissertation is a comprehensive study dedicated to the formation of folk traditions in Ukrainian scenography from the late 19th to the early 20th century. The objective of this work is to explore the visual and artistic language of theatrical production in the late 19th to early 20th centuries, develop a systematic model of stylistic characteristics for performances of the realist era and the modernist era, identify formative elements in the preservation and enhancement of traditional cultural heritage in theatrical institutions, workshops, and schools, as well as classify and systematically analyze collected materials of both visual (photos, sketches, drawings, layout designs, stage settings) and textual nature (memoirs, correspondence, criticism, art historical articles, analysis, surveys, investigations). In the qualification work, materials have been discovered and researched that reveal the processes of the formation of Ukrainian scenography, connecting them with the development of artistic and staging possibilities, stage technology, and technology while simultaneously examining the visions of tradition and innovation. To characterize theatrical forms, stylistics, genre, set design, compositional schemes in a performance, and visual and artistic language, a comprehensive methodology is proposed, including both general fundamental methods and specialized methods aimed at the constitution of folk traditions in Ukrainian scenography. These methods include structural-functional analysis, analysis of the artist's creative work, description, analysis, and interpretation of the visual and artistic design of theatrical productions, genre-stylistic analysis, archival-bibliographic methods, and source studies. The application of analysis and synthesis methods ensured the formulation of conclusions and allowed for the

investigation of the history of collections in the museum holdings of the National Academy of Fine Arts and Architecture and theaters in Kyiv, as well as various libraries. The primary focus of the dissertation research was the study of scenographic artifacts, primarily those preserved in the extensive archives of the Museum of Theater, Music, and Cinema Arts of Ukraine (MTMCU). The scientific novelty of this research lies in the first-ever analysis of visions of folk traditions in Ukrainian scenography from the late 19th to the early 20th century, as well as in summarizing existing studies concerning the Ukrainian artistic-theatrical heritage. The study thoroughly examines and highlights distinctive features of the visual and artistic language of scenographers during the realist and modernist periods, allowing for the identification of stylistic characteristics of both general trends and individual artistic styles. It also reveals the mutually complementary aspects of their projects in terms of visual and artistic solutions and technology. The personalities of the mentioned artists, including Vasil Krychevsky, Ivan Buryachok, Anatoly Petrytsky, Vadym Meller, Maiya Simashkevich and her husband Valentin Shklyayev, Olexandra Exter, and Olexandr Khvostenko-Khvostov, have been thoroughly explored. The study employs a method of comparative analysis to examine the plastic theatrical language of these artists, both as representatives of individual theatrical "schools" and in a comparative context between sketches and their realizations. This approach confirms the validity of the research method in envisioning and constituting manifestations of folk traditions in the "Ukrainian style" theater.

The dissertation consists of an introduction, three chapters, ten subsections with conclusions for each, a general conclusion, a list of used sources, and five appendices: *Appendix A*. List of illustrations on the dissertation topic, Illustration album, *Appendix B*. Glossary of terms and names in theatrical art, *Appendix C*. List of publications on the dissertation topic and information about research validation.

The *first chapter*, dedicated to theoretical and methodological research, focuses on methodology, defining the source base, and constructing narratives of folk traditions in Ukrainian scenography from the late 19th to the early 20th century, in the context of Ukraine's historical and cultural development. A comprehensive analysis of

historiography reveals a limited coverage of the topic, with rare and fragmentary mentions of narratives about folk traditions. Among the studies of the mentioned period, art-historical research on the archetype of Ukrainian culture in theater scenography is almost entirely absent. The review of historiography and the source base underscores the necessity and appropriateness of conducting in-depth and comprehensive research on Ukrainian scenography by the mentioned artists.

In the *second chapter*, an analysis of the visual and spatial decisions in the artistic language of scenographers Vasil Krychevsky and Ivan Buryachok is carried out, and a typological model of productions during the realist era is examined. The specific characteristics and features of their representation of folk traditions are identified, contributing to the formulation of a formative definition of national consciousness. According to the research, typological stylistic techniques and technologies in the scenographic projects of these individuals were discovered, as well as the development of the “Ukrainian style” in their artistic practice, which drew from the philosophical and cultural systems of the Ukrainian Romantic era. The study delves into the manifestation of folk traditions, revealing the foundations of the stylistics in Ukrainian theater productions from the late 19th to the early 20th century, such as “Taras Bulba”, “Viy” by Mykola Gogol, “Natalka Poltavka”, “Eneida” by Ivan Kotliarevsky, “Sava Chaly” by Ivan Karpenko-Karyi, “Haidamaky” by Taras Shevchenko, “Narodnyi Malakhii” and “Mykhailo Mazailo” by Mykola Kulish. The analysis is based on the time of creation, which characterizes the stylistic principles, features of modernism and its directions, composition and coloration in the visual perception of actor costumes embodied by the actor-director duo, the use of technological-material base in the staging, technical and artistic visual solutions, and more. Through comparison and juxtaposition of productions, their stylistic distinctions are delineated. For example, a comparison between “Taras Bulba” in the scenography of F. Krychevsky, directed by M. Sadovsky, and “Viy” directed by H. Yurii, and the staging of “Viy” by Anatoly Petrytsky with the direction of H. Yurii is analyzed. It is demonstrated that the narrative of folk traditions plays a significant formative role in shaping the spatial language of stage design, and the study investigates the author's

techniques of composition, painting, and graphic foundations used by the scenographer. These techniques crystallized and awakened the national consciousness during the late 19th to early 20th century. In the final subsection of the dissertation, a comprehensive analytical and comparative study of scenography for productions from two strikingly different periods, the era of theater “Coryphaei” and the era of modernism, is conducted. Based on a deep analysis of preserved and discovered materials, the study identifies the differences in the context and technology of production, determines its traditional features, and explores its connections with the historical and cultural theatrical heritage. Using the key art characteristics of stage space, including color, compositional structure, chromatic coloration of the production, and the concept of artistic content and form, the research aims to identify the volumes, color spots, concept of artistic content and form, the research aims to identify the volumes, color spots, composition, and lighting techniques that convey artistic meaning in the production, thus revealing its socio-cultural essence and its interactions with major world styles. By comparing domestic stage solutions with the radical European “Triadic” (Oskar Schlemmer) theater at its core, this study uncovers the European-influenced essence of Ukrainian scenography.

The practical significance of this research lies in its potential to shape comprehensive views on Ukrainian scenography from the late 19th to the early 20th century as a significant object of study in the history and theory of Ukrainian arts. Filling in bibliographic, historical, and chronological gaps can contribute to further research into theatrical traditions in Ukrainian theater and elevate its status in a global context.

The results of this scientific work can be utilized by research institutions for the development of scientific and methodological guides, educational programs for educational institutions, the enhancement of museum catalogs and excursion materials, as well as for presentation at academic conferences and seminars. This research can serve as a theoretical foundation for educational programs such as “History and Theory of Theater Art in the Era of 'Coryphaei” and “History and Theory of Modern

Revolutionary Theater Bereziil”, among others. Furthermore, it can be applied in published works and methodological guides.

Key words: tradition, color, image, ritual, drama, plot, artistic experiment, art, Ukrainian art, performer, theater, scenic design, director, Ukrainian folk artistic culture, musical theater.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Рибченко О. Г. Художньо-образне та змістовне втілення народних традицій в українському театрі початку ХХ століття (за матеріалами журналу «Нове мистецтво»). *Art and design*. 2021. № 1 (13). С. 107–119. DOI:10.30857/2617-0272.2021.1.10.

2. Рибченко О. Г. Співдружність Куліш – Курбас – Меллер як приклад співпраці, що досягла вершин в українській сценографії. Науковий збірник *«Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка»*; збірник № 48. С. 43–48.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-2-7>

3. Рибченко О. Г. Символ і художній образ в творчості провідних митців в українській сценографії початку ХХ століття. Науковий збірник *«Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка»*; збірник № 49. С. 23–28.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-2-4>

4. Рибченко О. Г. Народні традиції через призму часу і простору в постановці Леся Курбаса п'єси Т. Шевченка «Гайдамаки». Науковий збірник *«Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка»*; збірник № 50. С. 128–134.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/50-19>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Рибченко О. Г. А. Петрицький, як реформатор української сценографії *Міжнародна науково-теоретична конференція, збірник тез наук. конференції Гуманітарні студії НАКККіМ. Київ, 2017. С. 226–228.*
6. Рибченко О. Г. Анатолій Петрицький – реформатор української сценографії. *П'яті Платонівські читання. Академіка Платона Білецького (1922-1998): зб. тез V міжнар. наук. конф. НАОМА, Київ, 2017. С. 94–95.*
7. Рибченко О. Г. Роль народних традицій в українській сценографії кінця ХІХ – першої половини ХХ століть. *Всеукраїнська наукова конференція. Шляхи розвитку українського мистецтвознавства та реставрації. До 55-річчя викладацької діяльності Л. С. Міляєвої. Наук. конф. НАОМА. Київ, 01-02 червня 2018.*
8. Рибченко О. Г. Особливості художнього методу раннього періоду творчості А. Г. Петрицького. *Міжнародна наукова конференція. Мистецтво України першої половини ХХ століття у світовому контексті. Наук. конф. ІПСМ, Київ, 11 квітня, 2018.*
9. Рибченко О. Г. Лесь Курбас: художник і освітянин. *Педагогічна спадщина: персоналії в історії освіти НАОМА, інновації в контексті європейської інтеграції України. Всеукраїнська науково-практична конференція. Мат. наук. конф. (Київ, 11–12 березня 2019). НАОМА.*
10. Рибченко О. Г. *Місце народних традицій у театральній концепції Леся Курбаса. Шості Платонівські читання. Академіка Платона Білецького (1922–1998): зб. тез VI міжнар. наук. конф. НАОМА, Київ, 2018. С. 131–132.*
11. Рибченко О. Г. Модернізація української сценографії 20 років ХХ століття в рамках Київських театрів. *Минуле і майбутнє: мистецтвознавчі науки і відкриття.: зб. тез міжнар. наук. конф. НАОМА, Київ, 12.06.2019. С. 115.*
12. Рибченко О. Г. Молодий театр, як перший осередок оновленого та збагаченого новітніми ідеями українського театру. *Восьмі Платонівські читання. Академіка Платона Білецького (1922–1998): зб. тез VIII міжнар. наук. конф. НАОМА, Київ, 2021. С. 142–143.*

13. Рибченко О. Г. Символіка і орнамент в творчості українських сценографів початку ХХ століття театру «Березіль». *Проблеми та перспективи розвитку науки, освіти та суспільства в ХХІ столітті*: зб. тез VIII міжнар. наук. конф. НАОМА, Київ, 28 квітня 2022 року. <http://www.economics.in.ua/2022/04/28-2022.html>
14. Рибченко О. Г. Слова «етнічний», «народний», «фольклорний» в характеристиці українського театру початку ХХ століття. *VIII Всеукраїнська мультидисциплінарна конференція Міжнародного гуманітарного університету*. Мат. VIII всеукр. мультидисц. конф. Чорноморські наукові студії. Одеса. 24 червня 2022. С. 360–362. www.sci-notes.mgu.od.ua.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ.....	19
ВСТУП	20
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	32
1.1. Історіографія дослідження	32
1.2. Джерельна база та методи дослідження	47
1.3. Еволюція сценографії українського театру від витоків до поч. ХХ ст., суть народних традицій через ціонально-творчу генезу	62
Висновки до розділу 1	71
РОЗДІЛ II. ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ СЦЕНОГРАФІЇ ТЕАТРУ М. САДОВСЬКОГО, ТРАНСФОРМАЦІЯ СЦЕНОГРАФІЧНИХ ТРАДИЦІЙ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ У СЦЕНОГРАФІЇ ХУДОЖНИКІВ, ЯКІ ПРАЦЮВАЛИ З М. САДОВСЬКИМ	73
2.1. Виникнення та становлення театру М. Садовського в контексті загальномистецьких українських традицій, персоналії сценографів	73
2.2. Становлення індивідуального, авторського стилю сценографії Федора Кричевського, основні принципи його пластично-візуальної мови ..	83
2.3. Аналіз стилістики найвиразніших вистав постановки Івана Бурячка через призму наративів народних традицій	90
Висновки до розділу 2	100
РОЗДІЛ III. РЕФОРМИ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. ПІД ВПЛИВОМ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ПОГЛЯДІВ. ТВОРЧІ МЕТОДИ ЗНАКОВИХ ХУДОЖНИКІВ-СЦЕНОГРАФІВ.....	102
3.1. Новації в сценографії початку ХХ століття, персоналії, методи, школи в контексті європейських тенденцій. Театр «Березіль» Л. Курбаса та Державний драматичний театр імені Івана Франка Г. Юри.....	102

3.2. Народні традиції в театральному мистецтві першої половини ХХ ст.: новий зміст та культурнознавчий аналіз сценографії знакових художників	113
3.3. Порівняльний аналіз художньо-образних засобів пластичного, художнього та образного формотворення народних в театрі двох періодів – кін. ХІХ ст. та поч. ХХ ст.	151
3.4. Загальноєвропейські тенденції в сценографії, нові радикальні прояви німецького театру, їхній вплив на художнє мислення українських сценографів	156
Висновки до розділу 3	162
ВИСНОВКИ	165
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	172
ДОДАТКИ	198
<i>Додаток А.</i> Список ілюстрацій та Ілюстрації за темою дисертації	198
<i>Додаток Б.</i> Список основних вистав, згаданих у дисертації	403
<i>Додаток В.</i> Список публікацій здобувача за темою дисертації	406

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ВУАН – Всеукраїнська академія наук

іл. – ілюстрація

ІА НБУВ – Інститут архівознавства Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, м. Київ, Україна

КДХІ – Київський Державний художній інститут, Київ

МТМКУ – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України

НАКККІМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ

НБУВ – Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського, Київ

НМЛУ – Національний музей літератури України, Київ

НМТШ – Національний музей Тараса Шевченка, Київ

НХМУ – Національний художній музей України, Київ

та управління України, м. Київ, Україна

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна

ХХМ – Харківський художній музей, м. Харків, Україна

ЦДАВО – України Центральний державний архів вищих органів влади та управління України

ЦДАВОВ – Центральний державний архів вищих органів влади

ЦДАМЛМ – України Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України

ЦДІАК – України Центральний державний історичний архів України

ВСТУП

Соціально-культурна складова дуже важлива для означення традиційної культурної спадщини кожного окремого народу, мистецькі процеси передачі глибинних знань проявляються в різних видах мистецтва. Для української культури важливим середовищем, де кристалізувалася національна ідентичність і традиція, став театр. Театральне мистецтво, а, зокрема, сценографія кін. ХІХ – поч. ХХ ст., стало значним культурним осередком для митців, де формувалася і ґрунтовно досліджувалася народна традиція, від творчих методів художника-сценографа залежало загальне враження від сценічно-драматичного твору. З філософських, естетичних, мистецтвознавчих, культурологічних трактувань театр уособлює і концентрує різні види мистецтв, тому, мабуть, його мистецький прояв такий масштабний. Можливість театру активно соціально проявлятися характеризує мистецтво через особливості семантики (через знак і символ), має естетично-соціальний вплив акустичної і візуальної складової, продукує пластично-образний і вербальний зв'язок із народною традицією.

Актуальність теми дослідження. Українська сценографія це не лише образно візуальне мистецтво ілюзорно-уявного простору, а й джерело вивчення української іконографії, символічних основ і народних традицій українців, що складає основу культурної національної спадщини. Серед інших видів мистецтва сценографію слід розглядати як складний комплекс образно-художнього задуму сценографа, застосування ним індивідуальних творчих методів у побудові просторових можливостей сцени відповідно до стилістичних характеристик доби.

Ясна річ, що дослідження сценографії в системі українського театру буде апелювати до граничних наукових питань: історичних, культурних, філософських, адже такий підхід дасть змогу створити комплексне мистецтвознавче дослідження проблематики українського театру кін. ХІХ – поч. ХХ ст. в контексті складних історично-культурних перепетій, проте основним наративом у нашому мистецтвознавчому аналізі є образно-творчі пошуки

художника-сценографа, виявлення його творчих методів та означення творчого наслідування в макетних-майстернях, студіях-школах, школах-салонах та ін.

Обсяг вивчення проблематики історії і теорії українського театру значно розширився як серед зарубіжних науковців, так і вітчизняних науковців, проте їхні роботи більшою мірою направлені на дослідження просторово-образної характеристики сцени та трансформації технічних засобів або ж акцентом роботи є історичне становлення і розвиток театру. Однак наукового аналізу проблематики дослідження творчих методів сценографів у контексті народних традицій немає та потребує ґрунтовного, системного мистецтвознавчого аналізу феномену народних традицій в українському театрі кін. XIX – поч. XX ст. через призму становлення персоналій художників, дослідження їхніх творчих індивідуальних методів, встановлення методів у школах наслідування та соціально-культурні рефлексії української сценографії на європейські тенденції театрального мистецтва.

У складних умовах імперської колонізації, пригнічення української національної культури кін. XIX – поч. XX ст. сценографічне мистецтво постає чи не єдиним важливим цілісним явищем театру, що несе комплекс процесів збереження, відродження ідейно-національних, культурно-естетичних і народних українських традицій, та через соціальний вплив вносить їх у вимір загальноєвропейської культури.

Однак окреслені процеси не мають достатнього, належного дослідження вирішення проблематики, аби розкрити повною мірою культурний феномен української сценографії театру, її соціально-культурних можливостей у популяризації народного архетипу, тож маємо на меті розкрити і дослідити дану проблематику.

З позиції системної методології українська сценографія як авторський образно-художній задум і творчий метод взаємодіє з просторовими можливостями сцени та визначається цілою низкою засобів: пластично-малювальних, графічних, архітектурних, світлових форм, складністю акторських строїв, геометрією та кольоровим рішенням декорацій, завіс, що в драматичному

напруженні поєднуються з сценічної майстерністю акторів, а відтак мистецтво сценографії як невід'ємний компонент театру розкриває народні візії і культурні наслідування, пропагуючи національне мистецтво, вводить його в соціально-культурний простір як в українській, так і в загальній культурній європейській сфері. На прикладі сценографії *Василя Кричевського, Івана Бурячка, Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Майї Симашкевич, Валентина Шкляєва, Олександри Екстер та Олександра Хвостенка-Хвостова* означено образно-стильові прояви народних традицій у нових театральних системах модернізму і авангарду, а на прикладі вистав *«Тарас Бульба», «Вій» М. Гоголя, «Наталка Полтавка», «Енеїда» І. Котляревського, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Народний Малахій» і «Мина Мазайло» М. Куліша та ін.* розкрито їх культуро-творчу основу.

Використовуючи порівняльний аналіз співставлення постановки різних періодів: *«Тарас Бульба»* в сценографії *Федора Кричевського* режисури М. Садовського та постановка *«Тарас Бульба»* в сценографії *Анатолія Петрицького* опери М. Лисенка, а також постановку *«Вій»* сценографії *Івана Бурячка* в театрі М. Садовського та *«Вій»* за сценічно-пластичною мовою *Анатолія Петрицького* режисера Г. Юри, при цьому доведено відмінну формуючу основу у творчих методах і побудові просторово-образного театального середовища, встановлено відмінність у пластичній мові моделювання простору сцени, виокремлено різні композиційні прийоми живопису, графіки та ін. у створенні ескізів, порівнявши реалістичну театральну школу сценографії кін. ХІХ – поч. ХХ ст.

Концепція наукової проблематики багаторівневих народних традицій української сценографії актуалізувала ряд дослідницько-мистецтвознавчих підходів, що у свою чергу дозволило поглибити висвітлення прояву національних традицій у художньо-образному оформленні спектаклів, створивши окремі моделі в наслідуванні художньо-естетичних ознак для кожного періоду окремо: доби реалістичного театру та театру періоду

модернізму, проаналізувавши їхні основні відмінності у творчих і технологічних методах та зазначивши спільну відлікову точку народної культури.

Отже, відповідно до сучасного погляду теорії і історії мистецтв виникає дослідження конституювання народних традицій в українській сценографії як одного з культуро-творчих феноменів, а також існує потреба розкрити персоналії знакових сценографів та проаналізувати основу їхніх творчих методів, у контексті школи наслідування визначити спільні і відмінні риси з європейською школою театральної декорації, встановити основні можливості впливу театру на національну свідомість у складний для України час російського та австро-угорського поневолення кін. XIX – поч. XX ст., що й зумовило тему дисертації: «Народні традиції в українській сценографії кінця XIX – початку XX століття: школи, персоналії, творчі методи».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі історії і теорії мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури НАОМА «Образотворче мистецтво у світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0121 U 111260 від 01.01.2021 р.).

Науковою проблемою представлено дослідження є глибинне осмислення та аналіз народних традицій в українській сценографії відповідно до історико-культурних процесів становлення персоналії художників, означення їхніх індивідуальних творчих методів у побудові образно-просторових сценічних систем як основи виникнення художньо-сценічної школи наслідування в макетних-майстернях (школах) київських і харківських театрів, відповідно, означити театральне середовище як феномен у збереженні національної свідомості і культури, окресливши впливи європейських тенденцій у театрі.

Метою дослідження є аналіз контексту художньо-стильових творчих методів художників-сценографів київських і харківських театрів кін. XIX – поч. XX ст., осмислення їхньої індивідуальності та започаткування ними певних концепцій наслідування в майстернях-школах, аби створити та узагальнити

основні аспекти мистецтвознавчих концепцій української сценографії, аналізу народних традицій в образно-пластичному, художньому рішенні театральних вистав у період кін. ХІХ – поч. ХХ ст. на прикладі зібраного матеріалу з Музею театральної, музичної та кіномистецтва України та інших історичних музеїв України, проаналізувати традиції українського театру двох основних періодів: реалізму та модернізму.

У досягненні поставленої мети необхідним буде вирішити наступні дослідницькі **завдання**:

- відповідно до проблематики проаналізувати стан дослідження теми в літературі; провести додатковий розширений аналіз вихідного поняття «народні традиції» як основної форми кристалізації ідентичності культурної пам'яті;

- використовуючи міждисциплінарний підхід, розбудувати методологію аналізу візуально-образної сценографії драматичних постановок театру кін. ХІХ – поч. ХХ ст. у виявленні індивідуальних творчих методів художників-сценографів;

- вивчити джерельну базу та зібрати фахову літературу в дослідженні української сценографії на основі аналізу архівів та періодичних видань кін. ХІХ – поч. ХХ ст., забезпечити мистецтвознавчий аналіз у розкритті основних аспектів української сценографії: школи, персоналії, творчі методи;

- систематизувати наукову дослідницьку літературу та джерела, розвідки вітчизняних і зарубіжних науковців, сформувавши нові художні завдання в дослідженні нашої проблематики;

- розробити системну модель образно-стилістичних характеристик для спектаклів реалістичної доби та доби модернізму;

- на основі порівняння розкрити основну відмінність двох образно-пластичних мов: консервативного «українського стилю» та «української сценографії авангарду»;

- класифікувати та системно поєднати візуальний матеріал (фото, ескізи, замальовки, розробки макетів, оформлення та просторові рішення мізансцен)

із текстовим матеріалом (спогади, листування, критика, мистецький аналіз, анкетування, статті та дослідження), що зберігаються в музейних зібраннях України, київських театрах та бібліотеках;

– встановити формотворчі ознаки театрального мистецтва на культурні, історичні, мистецькі події в контексті збереження та примноження традиційної культурної спадщини України;

– проявити соціокультурний дискурс та функції театрального мистецтва в розкритті ролі народних традицій української сценографії, позначивши їхню позицію до загальноєвропейських культурних процесів;

Об'єктом дослідження є художня творчість українських сценографів київських і харківських театрів кінця XIX – початку XX ст., унікальна особливість народних традицій їхньої сценографії.

Предметом дослідження є історико-культурні трансформації образно-пластичної мови художників, їхні творчі методи в рішенні просторових можливостей сценографії, школи наслідування унікальних методів через призму особливостей народних традицій у виставах київських і харківських театрів періоду кінця XIX – початку XX ст.

Глибинне дослідження української сценографії кін. XIX – поч. XX ст. здійснено на базі матеріалів музейних зібрань України, київських театрів та бібліотек, а саме: музею М. Заньковецької (у Києві і селі Заньки), музею І. Карпенка-Карого, музею корифеїв у Бобринцях, музею М. Кропивницького у Кіровограді, Національного художнього музею України, Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України), Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, Національної опери України, Національного академічного театру імені Лесі Українки, Музею видатних діячів України та науковим джерелам Національної бібліотеки імені Вернадського, Книжкової палати України. Основою дисертаційного дослідження стало вивчення пам'яток сценографічного мистецтва, що зберігаються в найбільшому за обсягом архіві Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (МТМКУ).

Географічні межі дослідження. У роботі досліджено вистави українських художників, що зосереджені здебільшого в театрах Києва та Харкова.

Хронологічні межі дослідження. Твори української сценографії, що були поставлені в період кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Алгоритм дослідження здійснено на основі мистецтвознавчого, контекстуального, типологічного та проблемно-системного підходів.

Методи дослідження. Методологічну основу дисертаційної роботи становить дослідження й аналіз окремих знакових вистав кін. ХІХ – поч. ХХ ст., було використано загальні фундаментальні методи наукового пізнання та спеціальні, направлені на конституювання народних традицій в українській сценографії, аналізі творчих методів провідних знакових сценографів та означення їхніх шкіл-майстерень наслідування. У роботі використано такі методи:

структурно-функціональний – для дослідження становлення української сценографії під впливом історико-культурних процесів, мистецьких стильових епох;

метод аналізу авторської творчості митця – для аналізу художніх принципів художників-сценографів, їхні основні естетичні ознаки образно-пластичної мови в побудові окремих вистав, визначення їхніх основних творчих методів через прояв наслідування народних традицій;

метод опису, аналізу та інтерпретації образно-художнього оформлення театральних строїв – вивчення специфіки театральних вистав та пояснення через семіотику образно-художніх артефактів у побудові просторових мізансцен до театральних постановок;

жанрово-стильовий метод – що формує національно-жанрову стильову характеристику драматичного театрального твору, виявляє культурно-стильові ознаки української сценографії;

архівно-бібліографічний та джерелознавчий методи – що визначають архівний матеріал, періодичні видання: часописи, журнали, газети.

Визначившись із методологією, для інтерпретації творчих методів сценографів запропоновано дві моделі дослідження: *костюм (ескіз) – сценографія – дія – текст твору*. Та друга для характеристики і уявлення національних традицій у сценографії запропоновано іконографічний метод, а оскільки він оперує контекстами філософії, психології та семіотики костюма (сценічного образу), то сценічне рішення костюму можна визначити як модель: *предмет – образ – знак*.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що дослідження аналізує творчі методи художників-сценографів, проявляючи народні традиції в українській сценографії, розкриваючи їхню багатогранну соціально-значиму культуро-творчу структуру.

Уперше:

- розроблено методику дослідження проблематики творчих методів і індивідуального художнього почерку сценографів через призму народних традицій в українській сценографії на прикладі знакових театральних вистав кін. XIX – поч. XX ст.;

- розроблено системну модель образно-стилістичних ознак для мистецтвознавчого аналізу ескізів до спектаклів реалістичної доби та доби модернізму, визначено їхні відмінні характеристики та спільну культуро-творчу основу;

- здійснено цілісний комплексний аналіз образно-пластичних художніх оформлень, авторського задуму художника-сценографа, пов'язаних із просторовими можливостями сцени, окреслено конституювання в них народних традицій відповідно до періоду кін. XIX – поч. XX ст.;

- відтворено реконструкцію часткової моделі реалістичного театру кін. XIX ст. на основі мистецтвознавчого аналізу із зібраного матеріалу до обраних знакових вистав (тогочасних періодичних видань, критичних статей, листів, архівів тощо);

- частково реконструйовано модель «українського сценічного авангарду», а саме через аналіз обраних спектаклів «нового» театру відповідно

до зібраного матеріалу, окреслено їхні творчі аспекти діяльності в художньо-естетичних шуканнях до народних традицій;

- до наукового переліку введено маловідомі раніше архівні матеріали, що розкривають націєтворчу наслідуваність традиції корифеїв у театральних трупях Миколи Садовського, Гната Юри та Леся Курбаса у співпраці з провідними художниками-сценографами Василем Кричевським, Іваном Бурячком, Майєю Симашкевич, Валентином Шкляєвим, Анатолієм Петрицьким, Вадимом Меллером, Олександром Екстер та Олександром Хвостенко-Хвостовим;

- розкрито візії народних традицій українського театру періоду кін. XIX – поч. XX ст.;

- досліджено теоретичні і практичні праці провідних художників української сценографії, пов'язано їхні мистецько-художні рішення з новітніми процесами в європейських театрах.

Набули подальшого дослідження:

- на основі розроблених методологічних систем театрознавців П. Руліна, О. Клековкіна, Д. Антоновича, І. Франка, О. Кисіль, Р. Пилипчука та ін. проаналізовано творчі методи і рішення художників-сценографів до знакових українських вистав кін. XIX – поч. XX ст., встановлено їхні формотворчі глибинні традиції;

- сценічно-образні форми пластичних рішень (ескізи, макети, акторські строї) художників-сценографів кін. XIX – поч. XX ст. в широкому соціально-культурному контексті відповідно до загальносвітових і європейських процесів;

- театральне сценічне мистецтво українських театрів через призму культурних, історичних і мистецьких традицій.

Уточнено і доповнено:

- до наукового обігу нову інформацію стосовно творчих методів, художніх сценографічних майстерень, що функціонували при театрах України в кін. XIX – поч. XX ст.;

- аналіз новітніх розробок зарубіжних і вітчизняних дослідників театрального мистецтва;
- становлення і формування театрального середовища України через призму культурних, історичних і мистецьких традицій.

Практичне значення одержаних результатів полягає в поглибленні діапазону мистецтвознавчого дослідження української сценографії українського театру як основоположного фундаментального феномену в проявленні народних традицій і кристалізації національної української свідомості. Повною мірою вивчені теоретичні і фактичні матеріали джерельної бази, достовірно відтворені спільні і відмінні риси реалістичного стилю і «українського сценічного авангарду».

Теоретичні надбання нашого дослідження допоможуть формуванню комплексної картини української сценографії кін. XIX – поч. XX ст. та більш широко розкривають феномен народних традицій, що надає всебічне розуміння зв'язків між сучасним театром та основами його глибинної культурної спадщини. Заповнення історіографічних, хронологічних, бібліографічних прогалин сприятиме подальшому дослідженню сценографії. Оскільки застосовані методи і тема є новими для театрознавства, то й одержані нами практичні результати можна віднести до нових розвідок. Виконана робота може бути використана в практиці науково-дослідними установами та внесена до вивчення в закладах вищої освіти щодо питань розвитку і становлення української сценографії.

Особистий внесок здобувача полягає у виконанні наукового дослідження в галузі мистецтвознавства, а саме контекстуальний аналіз творчих методів художників-сценографів через прояв народних традицій у їхній творчості в київських і харківських театрах поч. XIX кін. XX ст., що дозволило визначити художньо-стильові уподобання та концепції наслідування в майстернях-школах та було узагальнено основні аспекти образно-пластичної сценічної мови художників київських і харківських театрів періоду кінця XIX – початку XX ст.

Дисертація є самостійним науковим дослідженням української сценографії, де дана проблематика набуває розв'язання, а осмислення її через соціально-культурні аспекти набувають вагомих ознак для становлення народної культури України у світовий мистецький контекст. Усі публікації здобувача за темою дисертації в наукових фахових виданнях України та наукових періодичних виданнях є одноосібними.

Апробація результатів дослідження. Основні положення, результати та висновки дисертації оприлюднено дисертанткою одноосібно на одинадцяти наукових конференціях: Міжнародна науково-теоретична конференція «Гуманітарні студії» НАКККиМ – 2017 (23 листопада 2017 року, НАКККиМ); П'яті Платонівські читання, присвячені видатному мистецтвознавцю, лауреату Національної премії України ім. Т. Шевченка, академіку Платону Білецькому (25 листопада 2017 року, НАОМА; Всеукраїнська наукова конференція «Шляхи розвитку українського мистецтвознавства та реставрації. До 55-річчя викладацької діяльності Л. С. Міляєвої на кафедрі ТІМ НАОМА» (01–02 червня 2018 року, НАОМА); Міжнародна наукова конференція «Мистецтво України першої половини ХХ століття у світовому контексті» (11 квітня 2018 року, НАОМА); Всеукраїнська науково-практична конференція *«Педагогічна спадщина: персоналії в історії освіти НАОМА, інновації в контексті європейської інтеграції України»* (11–12 березня 2019 року, НАОМА); Шості Платонівські читання, присвячені пам'яті академіка Платона Білецького 2018; Конференція «Минуле і майбутнє: мистецтвознавчі науки і відкриття» (12.06.2019 року, НАОМА); Восьмі Платонівські читання, присвячені пам'яті академіка Платона Білецького 2021 (НАОМА); Міжнародна науково-практична конференція «Проблеми та перспективи розвитку науки, освіти та суспільства в ХХІ століття», яка відбудеться 28 квітня 2022 року; Міжнародна науково-практична конференція «Наука, освіта, технології та суспільство: тенденції, виклики, перспективи»; VIII Всеукраїнська мультидисциплінарна конференція Міжнародного гуманітарного університету «Чорноморські наукові студії».

Публікації. Основні положення дисертації викладено в одинадцяти одноосібних публікаціях, які належать до наукових фахових видань, визначених переліком МОН України, чотири публікації належать до переліку міжнародних фахових видань держав категорії «Б», затверджених МОН України, для спеціальності «Мистецтвознавство»; та семи – у збірниках матеріалів конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається із вступу, трьох розділів, з висновками до кожного, загального висновку, списку використаних джерел (313 позицій) та трьох додатків. *Додаток А.* Список ілюстрацій за темою дисертації та Ілюстрації за темою дисертації (178 сторінок та 250 ілюстрацій), *Додаток Б.* Список основних вистав, згаданих у дисертації, *Додаток В.* Список публікацій здобувача за темою дисертації. Загальний обсяг роботи – 409 сторінок, з них основного тексту – 160 сторінок.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія дослідження

Театральні традиції в сценографії – це непросте поняття, адже воно поєднує в собі різні аспекти наслідування: образно-пластичний, драматичний, сценічний, ігровий та текстовий, у яких проявляється театральне мистецтво через різні його характеристики та структурні форми. Дослідження театального мистецтва зазвичай характеризують із позиції комплексного аналізу співпраці режисер – драматург – актор, а от аналіз із позиції художника-сценографа на весь процес театру загалом стається дуже рідко та є завданням непростим. По-перше, тому, що сама професія художника-сценографа означилася не так давно, по суті, це Микола Садовський офіційно ввів таке означення «художник театру» до історії української сценографії у своєму театрі.

Однак важливість художника в постановці важко переоцінити, адже вона наскільки цінна і значима та у своїй основі несе культуро-творчі ознаки та наративи народних традицій, що часом через аналіз театального мистецтва можна визначити загальні культурні процеси для цілих історичних періодів. Зазначена проблематика дуже обмежена в науковій базі, тому актуальність теми обумовила це наукове дослідження. Нині відоме лише невелике коло наукових праць, статей і каталогів, що розглядають театральне мистецтво цілісно, більшість лише концентруються на певному окремому контексті цієї широкої теми, а щодо ролі народних традицій у театрі, то вони майже взагалі не розглядалася й на сьогодні потребують детального дослідження та вивчення в царині історії та теорії мистецтв.

Осмилення традиційності і народної ідентичності в мистецтві театального становлення турбувало таких науковців уже на поч. ХХ ст., як-от М. Біляшівський, В. Горленко, Д. Щербаківський, В. Кричевський, М. Петров, Г. Павлуцький, однак вони зверталися здебільшого до розгляду національної спадщини в історично-фольклорному контексті складової всього культурного

процесу, дослідженням первинних проявів народного театру займалися також І. Франко, О. Кисіль, Й. Федас та ін.

Обсяг вивчення проблематики історії і теорії українського театру значно розширився, а саме серед зарубіжних науковців: Ролан Барт (простір у театрі), Крістофер Бальме (проблематика знаку і символу), Патріс Паві (символічна знакова система в театрі) і Еріка Фішер-Ліхте (естетика перформативності), а також і серед вітчизняних науковців. *Становлення українського театру*: М. Біляшівський, В. Горленко, Д. Щербаківський, В. Кричевський, М. Петров, Г. Павлуцький, І. Франко, О. Кисіль, Й. Федас та ін. *Історія світового театру*: О. Клековкін, О. Когут, Г. Веселовська. *Теорія та методологія театрального мистецтва*: Ю. Величко, Н. Єрмакова, О. Бондарев, А. Пучков. *Драматургія*: О. Шлемко, М. Шматко, В. Шурапов та ін. *Сценографія, технічно-мистецьке оснащення сцени*: Г. Веселовська, Г. Юра, В. Зленко, О. Вергеліс, О. Вергеліс, М. Гринишина, Н. Чечель, Д. Баранник. *Зарубіжні театри*: В. Гайдабура, Є. Васильєв, Т. Вірченко, В. Зленко, О. Когут, М. Шаповал. *Персоналії, режисери, сценографи, актори, мистецькі театральні школи, мистецтвознавці*: В. Гайдабура, Н. Єрмакова, О. Казимиров, Р. Коломієць, А. Новиков, Б. Романицький, П. Рулін, М. Савченко, П. Саксаганський, Ю. Смолич, Д. Горбачов та ін. *Вплив європейської та світової традиції в театрі*: Н. Єрмакова, О. Горбачов, В. Заболотна, І. Білоус, О. Бодик, М. Рибаків, О. Антонова, К. Уїнслоу, Т. Шехтер, Е. Бульвер-Літтона, Т. Робертсона, А. Теннісона, Е. Свінбьюрна. *Окремою групою* виділимо науковців, що приділяли увагу сучасним загальним культурним питанням в українському театрі та присвятили їм низку вагомих видань і досліджень: Г. Веселовська, І. Вериківська, І. Волицька, М. Гринишина, О. Клековкін, Г. Коваленко, Р. Коломієць, Н. Корнієнко та ін.

Структурна практика і теорія ХХ ст. створили дієвий простір лексики театрального мистецтва. Уже в кінці ХХ ст. він набуває активності переосмислення «теоретичних мистецьких інтерпретації» і теорій дослідження проблеми традиції в театрі. Насамперед це пов'язано з розвитком семіотики

(науки знаків і знакових систем), що для проблеми традиції є майже основним. Семіотику в театрі досліджували в нещодавніх працях Ролан Барт, Патріс Паві, Юрій Лотман, Ганн Юберсфельд, Марк Поляков, Ежен Суріо. Вони досліджують театральну традицію як складну та багаторівневу символічну (знакову) систему, а це, на думку дисертанта, є важливим у розумінні проблематики народних традицій в українській сценографії.

Аби осмислити наукове розуміння традиційності в театрі різновекторно, необхідним стане художнє осмислення традицій як художнього архетипу в філософських теоріях Михайла Бахтіна, Павла Флоренського, Анрі Бергсона, Мартіна Гайдеггера, Освальда Шпенглера, Хосе Ортега Гасета. Щодо дослідницьких робіт у режисерській теорії та практиці, то яскраво вони виражені в Адольфа Аппія, Гордона Крега, Антонена Арто, Макса Рейнхардта, Всеволода Мейєрхольда та Леся Курбаса. Аби дослідити методологічну та теоретичну бази дисертації, було залучено дослідницькі роботи з філософії культури, історії, теорії та критики театру, образотворчого мистецтва та семіотики, як-от Михайла Грушевського, Івана Франка, Олександра Кисіля, Олександра Габричевського, Аркадія Драка, Вадима Скуратовського, Мирослава Поповича, Дмитра Горбачова, Неллі Корнієнко, Соломії Павличко, Світлани Шліпченко, Ірини Волицької, Віктора Проскуракова. Цінними для дослідження питання традиції стали теоретичні праці Леся Курбаса та «Молодого театру», опубліковані за редакцією Юрія Бобошко, Миколи Лабінського та Леся Танюка, реконструкціями та іконографічними дослідженнями колекцій Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва, а також Будинку-музею Миколи Лисенка.

Із зарубіжних досліджень цінними стали наукові праці Павла Флоренського, Михайла Бахтіна, Георгія Гачева, Алли Михайлової, Сергія Ісаєва, Людмили Бояджієвої, Людмили Софронової, Юрія Коваленка, Віктора Берьозкіна, Олександра Накова, Алли Бобилевої, Марка Полякова, Йохана Гейзінга, Мартіна Гайдеггера, Жана Бодрійяра, Ролана Барта, Патриса Паві, Етьєна Суріо. Серед практичних праць виразними будуть для нас

Гордона Крега, Адольфа Аппія, Всеволода Мейєрхольда, Антонена Арто, Габріеля Марселя, Еуженіо Барби, Єжі Гротовського. У роботі згадано дослідження слов'янської традиційності і ритуальності, зокрема праць з антропології таких науковців, як-от Яков Пропп, Клод Леві-Строс, Еуженіо Барба, Алла Бурман та ін.

Щоб розглянути питання народних традицій у сценографії кін. ХІХ – поч. ХХ ст., необхідно буде виокремити основні вектори.

Історія світового театру: О. Клековкін «Історіографія театру» (2003) [104], «Розщеплення театру» (2003) [106]; О. Когут «Архетипні сюжети і образи» (історія і сучасність) (1989) [113]; дослідження Г. Веселовської «Традиції і новаторство в театрі корифеїв» (2001) [37].

Історія українського театру: (І. Франко «До історії українського вертепу ХVІІІ ст.» (1986) [242], Г. Веселовська «Український театральний авангард» (1998) [38], Л. Ліхновська «Фольклорний театр: проблема термінології» (1982) [149], Р. Пилипчук «Марко Кропивницький п'єси» (1990) [178], Р. Пилипчук «Про засади створення «Історії українського драматичного театру» (1991) [180], багатьма науковими дослідженнями буде корисний В. Габелко і його роботи: «Сценограф Василь Кричевський» (2003) [59], «Іван Бурячок, Микола Бурячок» (1981) [55], «Національний авангард 1920–1930- х рр.» (1997) [56], «Сценограф Василь Кричевський» (2003) [59], «Образи Лесі України в сценографії» (1982) [58], «Образи Гоголя в українській сценографії» (1984) [57]; А. Драк «Українське театральне-декораційне мистецтво» (1994) [81], Н. Соколенко «Енергія супротиву, український театр корифеїв, як виразник національної ідеї» (2005) [215], Р. Коломоєць «Плодотворні традиції. Театр П. Садовського та І. Карпенка-Карого» (1973) [116] та «Традиції, канони і новації українського театру» [115].

Художнє і мистецьке оформлення спектаклю не є простим процесом, воно складається з багатьох аспектів підготовчих процесів, починаючи від творчих задумів і режисерського погляду, драматурга, художника сценографа і акторів.

У дослідженнях Р. Коломієць концентрує свою увагу на традиційних засадах театру доби корифеїв Кропивницького (іл. 1), Старицького, Садовського

«Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика» (2008) аналізує театральні дійства в Україні, які беруть початок від народних звичаїв та обрядовості, де головним є символ і ритуал як інтерпретація першого праобразу української культури [116, 115].

Традиції декоративного оформлення театру були сформовані на межі ХІХ–ХХ століть і на тлі сучасних стенографічних процесів вони потребують аналітичного осмислення і глибинного аналізу. Як відомо, значна кількість сучасних мистецтвознавців, театрознавців, сценографів досліджували і конкретизували свою роботу відповідно до загального процесу, відображаючи свої погляди у вагомих дослідженнях. Використання сценічного простору та композиція в ньому досліджена в наукових працях І. Вериківська «Художник і сцена» [32] (1971) та «Становлення української радянської сценографії» [31], зокрема, розглянуто технічні прийоми, вона порівняла консервативні підходи в сценографії з новітніми новаторськими, визначаючи відмінність і спорідненість прийомів і заходів. На сьогодні в українській теорії мистецтв є недостатньо розгорнутих досліджень, які б аналізували проблему традиції в театрі з культурних і філософських поглядів, проте знакові роботи і статті Неллі Корнієнко та Ганни Веселовської, що торкаються згаданих періодів, широко окреслили історично-культурні зв'язки українського театру. Розлогий і згенерований аналіз традицій в українському бароковому театрі знайдемо в працях Людмили Софронової «Старовинний український театр». Важливими для нашого дослідження є матеріали української стенографії знакових художників, доби корифеїв та доби модернізму, до цієї теми постійно апелює у своїх працях і статтях відомий науковець Дмитро Горбачов, а також досліджує так званий період «сценічного авангардного театру».

Теорія та методологія театрального мистецтва: Ю. Величко «Діалектика театрального синтезу культури Березоля» (1987) [28] та «Театральний синтез» (2003) [29], Н. Єрмакова «Березільська культура» (2012) [84], «Формування стильових напрямків в акторському мистецтві» [85], «Театр і глядач: конвенція діалогу» (2014) [86], «Формування першої режисерської

школи» [87] та «Формування стильових напрямків» (1986) [88], О. Бондарева «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання» (2006) [21]. З роботи А. Пучкова «Метод архітектурознавства та метод мистецтвознавства» (2004) [187] виокремимо методи для нашого дослідження.

Драматургія: О. Шлемко «Архаїчні народні традиції в інтерпретації гуцульського театру Гната Хоткевича» (2005), М. Шматко «Український театр від витоків до сучасності» (2018), В. Шурапов «Марко Кропивницький та його спадкоємці» (2010) [271].

Сценографія, технічно-мистецьке оснащення сцени: Г. Веселовська «Пошуки київських театрів 1918–1919 рр.» (1999) [34, 35, 36, 37, 38, 39, 40], Г. Юра «Шляхи театру» (1970) [277], стаття В. Зленко «Драматургія: класика і сучасність» (1998) [89], О. Вергеліс «Білет на вчорашній спектакль» (2012) [30], Ю. Величко «Діалектика театрального синтезу» (1987) [28] та «Театральний синтез» (2023) [29], М. Гринишина (2006) «Театр української драматургії. Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х рр.» [74], Н. Чечель (1993) «Українське театральне відродження: західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави» [267], Д. Баранник «Драматичний діалог. Питання умовної композиції» (1961).

Основні професійні театри України: І. Денисюк «Фольклористичні концепції» [80], Г. Веселовська «Пошуки київських театрів» (1998) [40], І. Волицька «Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця ХІХ – початку ХХ ст.» (1992) [48] та «Театральна юність Л. Курбаса» [49], Р. Коломієць «Традиції, канони і новації українського театру: початок ХІХ – початок ХХ ст.» (2008) [115] та «Театр Саксаганського і Карпенка-Карого» [116], Н. Корнієнко «Запрошення до хаосу» (2003) [117] та «Лесь Курбас» [118, 119, 120, 121], а також «Театр у переддень третього тисячоліття» [122, 123]. Визначивши окремі вагомні дослідження українського театру, зупинимось на розробках таких дослідниць, як Г. Веселовська та Н. Корнієнко, що глибоко і детально оцінюють театр ХІХ–ХХ ст. У працях української театрознавець

Г. Веселовської театральне мистецтво визначене в різні періоди, проте варто виділити «Модерновий та авангардний театр в Україні першої третини ХХ століття» (2006) [34], автор аналізує важливість цього періоду для української сценографії як однієї з кульмінаційних точок і трагічних водночас. Вона дослідила переродження народних обрядів у початки української драматургії, це велика кількість сімейних і циклічних обрядів, хоча вони не стали прямим праобразом сценографії професійного театру, та неабияк вплинули на фундаментальні його засади.

Центральним і головним поняттям нашого дослідження є народні традиції в українській сценографії, а саме їх еволюція в період кін. ХІХ – поч. ХХ ст., бо саме вони є актуальним і, без сумніву, вагомим чинником фундаментального творення української сценографії. У своїх напрацюваннях О. Кисіль «Український театр: популярний нарис історії українського театру» (1925) розглядає український театр під призмою символіки і наслідування традицій [100, 101]. Дослідник Я. Ісаєвич окреслив розвиток і становлення української культури в своїй праці «Україна давня і нова. Народ, релігія, культура» (1996), автор концентрує увагу на народних традиціях, що є основою філософських і культурних надбань України [93]. Н. Корнієнко аналізує український театр через персоналії і художні явища притаманні театру корифеїв (іл. 2) і більш пізньому авангардному театральному періоду в Україні: «Український театр у переддень третього тисячоліття» (2000) [122], «Рецепція майбутнього» (1998), «Курбас і духовні засади українського авангарду» (2007) та «Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика» (2008) [117]. Науковець О. Клековкін у праці «Teatrîca. Антитеатр. Ідеї. Винаходи. Форми: Хронолексикон» (2012) класифікує етапи творення театру, характеризує окремі періоди, виявляючи основну термінологію в театральному мистецтві [102], «Періодизація і методи» [105], «Розщеплення театру» [106], «Театр при столику» [107], «Марко Кропивницький. Режисерські лейтмотиви» [108], М. Возняк також приділяє увагу у своєму дослідженні «Стара українська драма і новіші досліди над нею» (1912) історичним глибинним витокам української драми з її вкоріненими

народними традиціями в театр доби корифеїв (іл. 3), обрядовістю і символікою [45, 45], «Початки української комедії» (1919) [47], до прадавньої драми апелює М. Вороний, підтвержуючи прадавнє історичне існування українського театру, що з плином часу перевтілюється в сценографічне мистецтво світового рівня, а робота «Театр і драма» (1989) підтверджує дане.

Зарубіжні театри: В. Гайдабура «Театр, розвіяний по світу» (2015) [61], Є. Васильєв «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» (2017) [24], Т. Вірченко «Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010 років: дискурс, еволюція, типологія: монографія (2012) та «Сучасна українська драматургія. Галерея портретів» (2018) [43], В. Зленко «Драматургія: класика і сучасність» (2009) [89], О. Когут «Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (2010) [113], А. Обертинська «Основи теорії драми та сценарної майстерності» (2002) [168], М. Шаповал «Інтертекст у світлі рампи: між текстові та між суб'єктні реляції української драми» (2009) [261].

Персоналії, режисери, сценографи, актори, мистецькі «театральні» школи, мистецтвознавці: В. Гайдабура «Театральні автографи часу» (2007) [61], Н. Єрмакова «Мистецьке об'єднання Березіль (МОБ) 1922-1926 рр.» (2007) [84], Н. Єрмакова «Молодий театр» (2012) [85], О. Казимиров «Аматорський театр Кропивницького і братів Тобілевичів у Бобринці та Єлизаветграді» (1965) [96], монографія Р. Коломієць «Театр Саксаганського і Карпенко-Карого» (1984) [116], І. Мар'яненко, «Минуле українського театру» (1953) [156], А. Новиков «Художній універсум Марка Кропивницького» (2006) [166], Б. Романицький «Український театр у минулому і тепер» (1950) [196], П. Рулін «На шляхах революційного театру» (1972) [205], М. Савченко «Голос Березолівця та його Відлуння» (2015) [207], П. Саксаганський «Думки про театр» (1955) [209], Ю. Смолич «Про театр» (1977) [212], «Театр Марка Кропивницького» праця В. П. Шурапова (2004) [271], С. Тобілевич «Трупа Карпенко-Карого та Саксаганського. Мої стежки і зустрічі» (1957) [228], В. Чагецький «Саксаганський. Життя і творчість» (1951) [251], М. Панченко «Олександра Екстер. Георгій Коваленко» (2021) [175], Д. Горбачов «Авангард. Українські

художники першої третини ХХ ст.» [64]. Згенерувавши дослідження Ірини Вериківської «Художник і сцена: основні тенденції» та інші її роботи, виокремимо певну історично-хронологічний характер дослідження творчості українських сценографів, описову характеристику сценічних художніх оформлень та типологію моделі дослідження компонентів вистави через образно-пластичну мову художньої мови сценографа.

Дослідженням художників театру займався і Аркадій Драк. У праці «Українське театральне-декораційне мистецтво» він здійснив опис технологічного процесу створення декорацій до вистави, виявив певний індивідуальний прояв стилів у галузі театральне-декораційного забезпечення. Дослідниця Валерія Фіалко займалася вивченням співпраці режисера – художника, у роботі «Режисура та сценографія» вона яскраво окреслює основні спроби теоретичного і практичного значення цієї системи над постановкою вистави.

Аспект традиції в сценографії. Якщо повернутися до традицій українського сценографічного мистецтва, то в пригоді будуть праці українського дослідника В. Шейка «Історія української культури» (2006), де розглянуто і вивчено художньо-культурні процеси і традиції, що склалися від найдавніших часів до початку ХХІ ст. в Україні, формування та еволюція української культури через призму національно-культурного відродження [264] та «Історія світової культури» (2006). Праця В. Швейка «Організація та методика науково-дослідницької діяльності» також буде корисною, бо надає доречні методи для нашого дослідження [263]. Щоб осягнути місце театру українського у світовому контексті театрального мистецтва орієтуємось на роботи М. Гринишиної «Естетико-художній дискурс українського театру 1920-х – першої половини 1930-х рр.» (2006) [73] та «Театр української драматургії: Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках» (2006). Ці дослідження визначають і розкривають проблематику розвитку українського і світового мистецтва, використання новітніх технологій у театральній царині [74]. Спільну лінію культурних процесів українського і Європейського мистецтва досліджує

професор Ю. Богуцький, а саме в роботі «Українська культура в європейському контексті» (2007) [19]. Українська культура розглядається в загальній системі мистецьких процесів, а духовні надбання мають спільні похідні у філософських поглядах європейців. Аналізуючи дану розвідку, варто наголосити на важливості наукових праць і досліджень, що розкривають основи і походження традицій. Археологічні розвідки трипільської культури описує В. Хвойка у своїй роботі «Древні мешканці Середнього Придністров'я і їх культура в доісторичні часи» (на рос.) (1913). Важливими для нашої роботи стали дослідження мистецтвознавця, історика, етнографа Д. Щербаківського «Символіка в українському мистецтві» (1921) [273] та його брата В. Щербаківського «Українське мистецтво» (1995), що сприяли поступкам у дослідженні своєї національної української ідентифікації. Вони створили низку наукових праць і досліджень народного та професійного мистецтва, сприяли створенню музеїв, формуванню цінних збірок, по суті вони піднімали не лише мистецькі питання, вони розв'язували питання національного характеру. З братами Щербаківськими товаришували й були однодумцями брати Кричевські, що також колекціонували українську народну творчість, захоплювались етнографією і неодноразово звертались до неї у своїй творчості. Історію українського професійного театру можливо прослідкувати в працях І. Франка, у «Матеріали до української етнології» (1909) він прагне означити поняття традицій у театральному мистецтві української сцени [241].

Дослідження і посилення на традицію і досвід в українській сценографії бачимо в розвідках і монографії А. Михайлової «Сценографія: теорія і досвід» Д. Щербаківського «Символіка в українському мистецтві», І. Франка «Дві школи в фольклористиці» та «До історії українського вертепу XVIII ст.». Й. Федас досліджував «Феномен українського вертепу. Етнічна історія народів Європити», «Фольклорний театр і обряд. Етнічна історія народів Європи», Л. Софронова дослідила традиції в «Старовинний український театр», О. Ставицький у «Драма з глибин народного буття» окреслює характерні традиційні ознаки театрального мистецтва, П. Рулін проводить паралелі

традиційності в театрах з «Античний театр», а В. Резанов у праці «До питання про генезу українського театру» в повному розумінні виражає практику наслідуваної традиції. У роботах В. Резанова «Драма українська: Старовинний театр український» (іл. 4) він торкається глибинних народних традицій і досліджує їхній прояв у постановках кін. XIX – поч. XX ст. Відповідно до концепцій Ю. Бойко-Блохин у дослідженні «Первісні зародки театрального дійства та старовинний театр на Україні» (1990) вивчає проблематику витоків театрального мистецтва в нерозривному поєднанні їх з духовними надбаннями народу [20]. Серед явищ української культури вагомим є народний вертеп, шляхи його розвитку вивчав Й. Федас у роботі «Український народний вертеп у дослідженнях XIX–XX ст.» (1987) [235]. Так само до народних традицій апелює у своїх працях І. Волицька «Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – початку XX ст.» (1992), співвідносячи ці поняття як нерозривні [48]. У своїх дослідженнях А. Баканурский «Український фольклорний театр: від витоків до народної драми» (на рос.) (1993) приділяє увагу аналізу народної драми як першооснови театру професійного [10]. Усвідомлення народних традицій у категорії театрального мистецтва займає вагоме місце у вивченні мистецьких процесів України. У філософських працях І. Козловський звертається до «таємниці символіки». У роботах Р. Пилипчука закладена сакральна традиційна основа вертепного дійства «До питання про початок українського вертепу», так само Р. Коломієць досліджує «Традиції, канони і новації українського театру: Початок XIX – початок XX ст.» О. Когут наводить «Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії», а О. Клековкін піднімає питання «Сакральний театр» до висоти наслідування і традиції, а в дослідженнях «Стратегеми античності» він віднаходить наслідування основ античного театрального дійства, Є. Гротовський аналізує сценографію через «Театр. Ритуал. Перформенс», наукові пошуки Ю. Бойко-Блохина розкривають «Первісні зародки театрального дійства та старовинний театр на Україні», а А. Баканурський дотикається до питань традиції через фольклор у народній драмі «Український фольклорний театр: від витоків до

народної драми», Н. Бараненкова також розкриває народні традиції, проте апелює вже до барокової спадщини через мистецтвознавчий аналіз виразних знакових вистав. «Традиції староукраїнського барокового театру в ранніх прозових творах Миколи Гоголя», «Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця ХІХ – початку ХХ ст.» досліджує І. Волицька у своїй монографії, розкриваючи традиції театру М. Кропивницького (іл. 4). Івашків В. продовжує ці дослідження в «Українська романтична драма 30–80-х рр. ХІХ ст.». Основні «Традиції і новаторство сценічних інтерпретацій у театрі Миколи Садовського» розглядає Г. Веселовська. Цікавим є дослідження традицій в українській культурі «Дві руські народності» (1861), у якій чітко розмежовано український та російські народи як зовнішньо, так і внутрішньо, різність життєвих позицій, домашні звичаї, обряди, орнамент та ін. [214, с. 33]. (В. Смолій «Костомаров. Дві руські народності» (2005). Інше джерело можливого походження театральної традиції можемо простежити з церковної культури. Церковно-обрядова культура України виражала певні історії з життя Христа і мала певні театральні дійства, хоча й це не можна вважати основою походження української драматургії, на відміну від православного європейського театру середньовіччя. «Сакральний театр» [103] – праця О. Клековкіна (2002), де досліджено питання сакральних проявів традиції в театрі М. Кропивницького, М. Садовського (іл. 5, 6) та опері М. Лисенка, тут глибинне походження професійного театру пояснюється якраз ритуальними театральними дійствами в семінаріях і братствах на території України.

Філософія мистецтва. Аби усвідомити місце української культури в європейських культурних началах, звернемося до філософських праць А. Ахуніна, а саме «Європа – форум світу» (на рос.) (2015), щоб зрозуміти основу європейської культури і її розвиток від початків етносу, мов, ментальності, культів і конфесій, їх сполучення, розколювання і трансформації в єдине поняття європейської культури нового часу [9]. До досліджень мистецтвознавчого і культурологічного напрямів, які ґрунтуються на філософських і історичних засадах, можна виокремити: Ж. Бодрійяра, Д. Гріффіна та В. Берделі [281],

Ж. Дерріда [282], Р. Рорті [287], Б. Тейлора [289] й М. Сарупа [288]. Коли ж повернути погляд на роль народних традицій у культурі, а саме в театральному мистецтві України, то звернемося до робіт Д. Чижевського «Нариси з історії філософії на Україні» (1931) [260] та «Філософія Сковороди» (1933). Автор А. Богуцький, професор філософських наук, у праці «Українська культура в європейському контексті» (2007) від давнини до сьогодні окреслює розвиток культури в Україні у процесі державотворення і становлення традицій [19]. Проте, як філософська методологічна проблема традиція постала в добу Нового часу, філософи Декарт, Бекон, Гоббс вивчали це питання. Проте лише Монтеск'є та пізніше Гегель чітко окреслили два важливих питання для філософського розуміння традиції про ставлення до минулого та про залежність людини від минулого. У сучасній філософії традиція окреслюється як проблема впливу соціокультурних, індивідуальних форм минулого на формування людського досвіду.

Теорії простору образних художніх рішень і досвіду в художній культурі досліджено Павлом Флоренським, зокрема, його праці «Зворотна перспектива» та «Аналіз просторовості і часу в образотворчому мистецтві» відкривають, що «вся культура може бути визначена як діяльність організації простору». У філософії Е. Гуссерля, де він досліджує народні традиції, а саме традицію він визначає «як буттєву єдність часу та здійснення майбутнього на основі постійного осучаснення минулого. В межах соціальної та екзистенціальної антропології розглядаються питання щодо ролі традиції в конституюванні соціокультурних та етнічних груп, впливу міфологізованих виявів минулого на розвиток сучасної культури, значення традиції у формуванні світоглядних цінностей та переконань» [77]. Аби зрозуміти глибину українських народних традицій, маємо «інтерпретовану під нас» європейську філософію Г. Сковороди, дослідженням робіт якого займався Л. Ушкалов. Приділивши велику кількість наукових праць Г. Сковороді, Л. Ушкалов розкриває глибинні джерельні коди українського народу, його ментальність і ідентичність у праці «Сковорода від А до Я» (2019) зчитується чуттєва рівновага, орієнтована на серце, кардіо-

філософія розкриває фундаментальну основу моралі і етики етносу барокової України, та глибинних засадах візантійської культури [244].

На сьогодні проблема дослідження традиції в театрі є досить складною і полінаправленою, проте традиційність у загальних мистецьких розуміннях досліджував з погляду філософії грузин М. Мамардашвілі. З його лекцій «Філософія мистецтва», які він читав в Вільнюсі (1981), зазначимо, що «критерії істини і традиції в мистецтві, стан радості митця, як єдиного можливого, існують лише в одній єдиній точці, де митець може мислити чесно, тобто творити відверто з іскрою Божою, це певний стан відчуження і поєднання з традицією, є певною солодкою тугою ясності <...>». Саме так він характеризує момент створення важливих творів у мистецтві [153], означаючи для нашого дослідження важливість і «чистоту» не штучних образів народного мистецтва, що є системою кодів і символів зчитування національно культурної глибини.

У своїй праці Л. Вільгенштейн «Логіко-філософський трактат. Філософські дослідження» (1918) також розбирає інтенцію культури і мистецтва, які впливи вона створює, щоб сягнути емоційних характеристик у сценічних образах акторів у їхніх традиційних характерних ознаках.

Вплив європейської та світової традиції в театрі. Складна історична спадщина української культури призвела до обмежених досліджень театру України в контексті світового розвитку, тому значну увагу в нашому дослідженні ми приділили аналізу можливих впливів європейських театрів. Аналіз мистецьких театральних напрацювань у Німеччині, Франції, Італії дозволив виявити певні зв'язки і наслідування. Не втрачаючи свого автентичного забарвлення і ідентичності, український театр створив свою власну історію мистецтва. Періодом, який відповідає нашому дослідженню в українській сценографії, а саме кін. ХІХ – поч. ХХ ст., займалися науковці: Н. Єрмакова [87], О. Горбачов [70], Л. Білецький [14], Ю. Богуцький [19], М. Рибаків [199] та ін.

Вплив світового мистецтва на український театр досліджували: О. Антонова, Т. Астаф'єва, О. Грау, М. Громов, Д. Ісмагілов, В. Лукасевич, А. Нікітіна, К. Уїнслоу, Т. Шехтер та ін. На прикладі англійської драматургії

50-60-х років XIX ст. в роботах Е. Бульвер-Літтона, Т. Робертсона, А. Теннісона, Е. Свінбьюрна бачимо, що побутова драма характеризується естетикою сценічного простору складних соціальних сюжетів, де й актор позбавлений рис неприродності і умовності, де формуються певні традиції наслідування в побудові простору драматургічного дійства. Більш простішими були моделі театральної вистави у Франції того періоду, ознаки реалізму проявлялися в опереті, водевілі, відомі режисери О. Дюм (син), В. Сарду, Е. Ожьє, Е. Скриба та Е. Легуве створили потужні знакові театральні роботи. Коли ж реалізм на рубежі XX ст. починає піддаватися театральним реформам, то психологічна вистава відживає свої можливості, під тиском реформаторів світової сцени Адольфа Аппія, Гордона Крега, Всеволода Мейєрхольда, Антонена Арто театр трансформує традиції в модерні та авангардні ознаки.

Окремою групою виділимо науковців, що приділяли увагу *сучасним загальним культурним питанням*, витоки і становлення театру досліджували: Д. Антонович, Н. Бараненкова, Ю. Богдасhevський, М. Вороний, Н. Гонтар, Н. Гринишина, Н. Єрмакова та ін.

Згадані науковці створили певну базу, що характеризує прямий аналіз проблематики питання, однак суб'єктивним баченням даного буде критичний погляд, оскільки саме в критичних відгуках, рецензіях і статтях найповніше відображається суб'єктивне сприйняття, а задіяний матеріал архівного характеру, друк у періодичних виданнях та електронних носіях на сьогодні складають найповнішу теоретичну базу нашого дослідження.

Отже, українська сценографія через призму народних традицій є однією з провідних тем сучасного мистецтвознавства, що підтверджено активною зацікавленістю науковців. Проте, зважаючи на новітній сучасний погляд мистецтвознавства, запропонована проблематика важливості ролі народних традицій в українській сценографії через призму творчих методів художників-сценографів потребує системного ґрунтовного переосмислення та досконалого вивчення і аналізу. Системне дослідження архівних матеріалів хронологічно відкриває театральне мистецтво, означаючи індивідуальні характерні

особливості художників-сценографів, а візуальні архівні матеріали дають основу для джерельної бази нашої дисертації, фонди Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва забезпечують потужним матеріалом фотографій, ілюстрацій, оригінальних листів, рукописів і листувань, спогадів, мемуарів, ескізів та ін. Цей візуальний матеріал уможливило розгорнуте дослідження української сценографії кінця XIX – початку XX ст.

Таким чином, українська історіографія відзначається неабиякою наявністю досліджень із загальних питань українського театрального мистецтва, проте, незважаючи на їх широкий перелік, наукові праці різновекторного напрямку та наукової ваги, мистецтвознавчі дослідження з традиційного наслідування в українській сценографії представлені зовсім у мізерній кількості. Ґрунтовний аналіз у дослідженні наукових робіт, показує, що не зважаючи на велику кількість наукових джерел, повноцінне дослідження творчих методів художників-сценографів, дослідження їхніх індивідуальних художніх ознак через призму народних традицій в українській сценографії потребує більш ґлибинного та ґрунтового осмислення. Тож, спираючись на зазначені джерела вітчизняних і зарубіжних науковців, маємо потребу більш широкого розглянути зазначену проблематику, виокремлюючи основну ідею – виявити народні традиції в українській сценографії кінця XIX – початку XX ст.

1.2. Джерельна база та методи дослідження

Дослідження української сценографії вимагає використання широкої джерельної бази, за їх характерними ознаками дослідження становить комплекс формотворчих структур і елементів, що створюють театральну виставу і підготовчий процес до неї, підпорядковуючись певним законам драматургії. Це і форма вистави, її емоційний і стильовий напрям, мистецький задум і фантазія режисера, творчі пошуки художника, спільна творча праця обох, поки не буде знайдено єдине рішення (а це велика кількість ескізів і замальовок сценографом, їх поправка і корекція режисером), потім загальний ескіз і макет, який передається в майстерні театру. З остаточною спільною творчістю знайомлять

акторів, обговорюють і записують найменші деталі. Величезна увага приділяється костюмам і гриму акторів, проте окремої уваги потребує музичний супровід, освітлення, а також наповнення атрибуцією сцени.

Аналіз усього вище переліченого в контексті використання народних традицій – це і є основне завдання цієї дисертації. Символіка, образність, обрядовість, орнамент і символ, поєднані народним колоритом музичної складової, дають чітку і зрозумілу уяву, чому такі нові творчі методи застосовували художники-сценографи відповідно до нових вимог часу, проте українські митці чітко усвідомлюють – лише вийшовши з першоджерел народної творчості, професійний твір має такий високий потенціал стати класичним світовим шедевром театрального і сценографічного мистецтва.

Перелік цих притаманних ознак народних традицій в Україні ми можемо прослідкувати в професійній сценографії з кінця XIX – початку XX ст. Виявляючи модифікації та зміни цих традицій у театрі залежно від історичного часу та від індивідуального творчого погляду митця, визначаючись у дослідженні джерельної бази кількох основних блоків, пов'язаних із сценографією, означимо загальні: культурологічні і мистецтвознавчі праці; естетичні і філософські; наукові праці в галузях образотворчого мистецтва, драматургії, режисури, акторської майстерності, хореографії та ін.; праці в суміжних галузях: історія, політологія, філологія; дисертації і монографії; статті, спогади, інтерв'ю; музейний архів альбомів, каталогів і фотофіксації в них тощо. Конкретизуючи на основному матеріалі дослідження української сценографії, основний зібраний матеріал можна умовно поділити на такі групи: записи, нотатки та творчі розробки художників, їхні ескізи, ілюстрації та макети до вистав, аналіз співпраці художників-сценографів із режисерською роботою, аналіз творчої роботи знакових персоналій театру, спогади, мемуари та роздуми сучасників і акторів відповідно до періоду, рецензії та зауваження мистецтвознавців та діячів театрального мистецтва тощо. Віднайдений об'єм інформації з музейних та приватних колекції, архівних документів застосовано для реконструкції театрального мистецького середовища кінця XIX – початку

XX ст. з метою достовірного відтворення культуро-творчих процесів та можливості дослідження нарративу народних традицій в українській сценографії.

Оскільки театральне сценічне мистецтво багатоскладове, то і дослідження народних традицій у ньому має бути складним і багатограним, вивчаючи театр під різним кутом зору використано такі джерела:

– *мемуари театральних діячів* (П. Саксаганський [209], М. Садовський [216], М. Старицький [225], Л. Старицька-Черняхівська [225], П. Самійленко [210], І. Мар'яненко [155, 156], Й. Гірняк [62], М. Грушевський [76], Ю. Габермас [60], Т. Вітченко [43], О. Вишня [41, 42], В. Василько [26], Я. Гордійчук [71], С. Григор'єв [72], О. Дей [79] та ін.).

– *історики дослідники сценографії* (І. Франко, О. Беляєв, Б. Варнеке, О. Веселовський, К. Гагеман, П. Морозов, В. Перетц, В. Резанов, М. Сперанський та ін.);

– *етнографи* (В. Гнатюк, М. Драгоманов, П. Житецький, О. Потебня, М. Сумцов, Дж. Фрезер, П. Чубинський, Х. Ящуржинський та ін.);

– *щоденники театральних діячів* – акторів, режисерів, критиків (І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький, М. Старицький, М. Садовський, Л. Курбас, Г. Юра та ін.);

– *бібліографічні видання* (Комаров М. «Збірка Українська драматургія» (1873); Т. Неудачіна «Бібліографічний показник української драматургії»);

– *вчені* О. Білецький, О. Кисіль, Я. Мамонтов, П. Рупін дослідили театр, створюючи підґрунтя наукового обігу, проте тема ця наскільки широка, що і в подальші роки до неї активно звертаються науковці, розкриваючи і доповнюючи прогалини;

– *сучасні науковці, які розглядали цю тему*: серед зарубіжних науковців: Ролан Барт (простір у театрі), Крістофер Бальме (проблематика знаку і символу), Патріс Паві (символічна знакова система в театрі) і Еріка Фішер-Ліхте (естетика перформативності), так і вітчизняних науковців: А. Баканурський, Г. Веселовська, І. Вериківська, Н. Владимірова, М. Гринишина, Н. Єрмакова,

О. Клековкін, Н. Корнієнко, С. Васильєв, В. Собіянського, Ю. Полякової, В. Ігнатієнко та ін., проте їхні роботи більшою мірою направлені на дослідження просторово-образної характеристики сцени та трансформації технічних засобів, іноді акцентом роботи є історія становлення і розвиток театру. Розлого досліджуючи у своїх статтях традиційні підходи театру корифеїв та новітні пошуки художників-експериментаторів новітніх театрів, Н. Корнієнко поєднує традиції із сучасністю в роботі «Театр як діагональна модель суспільства» [121] та Р. Коломійця, присвячену динаміці розвитку українського театру [115]. В огляді їхніх робіт звернемо увагу на традиції, канони і новації в театрі від доби корифеїв до проявів модернізму в сценографії;

– окремої уваги заслуговують театральні спогади-роздуми О. Чепалова [262, 263, 264, 265], Н. Чечель [267], Й. Фейдас [245, 246, 247, 248], П. Самійленко [218], яка у своїх споминах зібрана інформація про роботу театру, підготовку і творчий процес, про відносини у творчому колективі. Харківський період українського театру яскраво висвітлено якраз у спогадах актора, режисера, педагога О. Чепалова, він написав цілу низку статей на різноманітні театральні теми. Спогади про театр «Березіль», про свого вчителя та наставника Л. Курбаса [262–266]. Аналіз попередніх праць і комплексні дослідження мистецтва сценографії, її значення та особливостей функціонування в театральній галузі проводяться як в Україні, так і за її межами. Для вичерпного аналізу дослідження творчого процесу в часових рамках кінця ХІХ – початку ХХ ст. звернемо увагу на особливості формування соціального і культурного життя українців, коли зароджувалося театральне життя з його особливим впливом на свідомість глядача, адже театр України базується на багатому історичному досвіді та культурних традиціях. Історичне підґрунтя зародження українського театру досліджували у своїх наукових працях: І. Франка, В. Перетца, В. Резанова, Г. Лужинського, Д. Антоновича, І. Микитенка, І. Стешенка, М. Вороного, М. Возняка, О. Білецького та ін. Саме праці І. Франка вважаються основою, від якої розвивалося дослідження українського

театрознавства, він був істориком театру, етнологом, фольклористом та ін., тому його погляд на театр був, звісно, з наближенням до народної традиції.

Історичне підґрунтя зародження українського театру досліджував ще такі дослідники, як М. Нечитанюк [164], С. Тобілевич [227] писав спогади про театр корифеїв, Софія Тобілевич – українська акторка, дружина Івана Карпенка-Карого, у своїх спогадах яскраво показувала творчий шлях видатних діячів українського театру: М. Кропивницького, М. Садовського, М. Старицького, П. Саксаганського, М. Заньковецької, І. Тобілевича (іл. 8), М. Садовської-Барілотті, М. Лисенка. Науковець І. Мар'яненко [156] вивчав історію театру М. Садовського, розкриваючи процес створення спектаклів великого режисера. Беручи до уваги науковий збірник «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття», де розкрито основи української сценографії, звернемо особливу увагу на статті наступних авторів: Г. Веселовської, М. Гринишиної, Н. Єрмакової, Н. Заболотної, Г. Коваленко, Ю. Гаєвської, Ю. Станішевського, В. Шпаковської, стаття І. Вериківської особливо цікава, оскільки тут викладено основні принципи образно-пластичних рішень художників українського театрально-декораційного мистецтва періоду ХІХ–ХХ ст.

Періодом кінця ХІХ – початку ХХ ст. в театрі цікавився також Р. Леоненко, розглядаючи становлення та сценографії в контексті загального культурного процесу. Традиції театру корифеїв досліджували А. Новикова, Л. Сокирко, С. Тобілевич, І. Врона, А. Ніковський, Я. Стоколос, В. Бобрицький. Ці роботи пов'язані з дослідженням сценографії кін. ХІХ – поч. ХХ ст. через призму формування власних національних традицій, символів, орнаменту і впливу цього надбання на театральне майбутнє.

Особливим аспектом вивчення сценографії є те, що майже всі новини театру друкувалися на сторінках тогочасної преси, театральні видання Києва мають велику кількість фото, декорацій і костюмів, портрети артистів під час вистав, статті, рецензії, зауваження, різні події в театральному мистецькому житті, тому цей матеріал становить вагомий частину джерельної бази дослідження. На перетині ХІХ–ХХ ст. в Києві виходило близько дев'ятнадцять

театральних часописів: «Київська старовина» (1882–1906), журнал «Театральная жизнь» (1918), видання «Театр» (1919), видання «Спутник театрала» (1919), журнал «Театрал» (1919), видання «Театр» (1921–1923), видання «Театр – музика – кіно» (1925–1927), журнал про театр «Театральна декада» (1936–1950), «Театр и жизнь» (1918), журнал «Театральний поради́ник» (1920), журнал текатру «Березіль» – «Барикади театру» (1923–1924), журнал «Державний драматичний театр» (1936), видання «Театр» (1936–1941) та ін. Ретроспективний огляд мистецького процесу в українських часописах початку ХХ ст. з увагою до періодики, публікацій арт-критиків провела І. Прокопчук [186]. Досліджуючи щотижневик «Нова Генерація», виділимо низку статей арт-критиків, які яскраво характеризують наш означений період, та й художнє оформлення цієї періодики є важливим, адже відповідальними за оформлення «Нової Генерації» був художник В. Меллер, згодом А. Петрицький, отже, їхні творчі методи переходили від образних пластичних рішень із театру на сторінки журналів часописів «Нова генерація», «Шляхи мистецтва», «Червоний шлях», «Будівництво», «Авангард – Альманах», «Глобус», «Гарт», «Митуса», «Альманах лівого мистецтва»; газети «Література і мистецтво», «Культура, література і мистецтво» та ін., часопис «Українська хата» (1909–1914), що виходив у Києві, орієнтувався на народне мистецтво і його популяризацію в колі нових європейських художніх проявів.

Означивши становлення театру М. Садовського, Державного драматичного театру імені Івана Франка на чолі з головним режисером Г. Юрою та «Молодого театру», пізніше – театр «Березіль» під керівництвом Л. Курбаса, акцентуємо увагу на художниках даних театрів: *Василь Кричевський, Іван Бурячок, Анатоль Петрицький, Вадим Меллер, Майя Симашкевич та її чоловік Валентин Шкляїв, Олександра Екстер та Олександр Хвостенко-Хвостов*. Досліджуючи українську сценографію з позиції художника, ми зібрали матеріал, що розкриває проблематику народних традицій у театрі, через спогади і мемуари художників, режисерів, акторів, створено певну реконструкцію культурно-історичного процесу в Україні кін. ХІХ – поч. ХХ ст., а із зібраного

ілюстративного матеріалу досліджено театральні перехрестя двох мистецьких періодів «доби корифеїв» та наслідування народних традицій через нову, авангардну канву театрального життя.

До джерельної бази нашого дослідження увійшла архівна колекція [87], що почала формуватися ще в 1923 році як театральний музей при Мистецькому об'єднанні «Березіль» Л. Курбаса. Уже в 1927 р. був сформований архів за термінологією і теорією становлення (за П. Рупіним, директор музею) на такі чотири групи: шкільний театр (туди ж увійшов вертеп) (іл. 13); театр підготовчої доби; театр народницький; побутовий театр і між революційний. У музеї обширно представлено матеріали про театр М. Садового, «Молодий театр» (пізніше – «Березіль») та Державний драматичний театр, зберігаються артефакти (ескізи, макети, строї акторів, технологічні креслення мізансцен та ін.) сценографії художників-сценографів *Василя Кричевського, Івана Бурячка, Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Майї Симашикевич, Валентина Шкляєва, Олександри Екстер та Олександра Хвостенко-Хвостова*, що застосовані дисертанткою в повній мірі, для розкриття поставленої проблематики. Музей мав своє видання «Річник Українського театрального музею» (1929 р.), авторами і науковцями його були: М. Возняк, О. Кисіль, В. Рєзанов, П. Рупін, актори та режисери В. Василько, Ф. Левицький, С. Паньківський, В. Потапенко, В. Яременко, П. Долина, тож маємо можливість поступального мистецтвознавчого дослідження відповідно до історичного факту. У збірках музею «П. Саксаганський», «Вінок спогадів про М. Заньковецьку», також «М. Кропивницький» та «Українське театральне декоративне мистецтво» широко окреслено проблематику української сценографії, розкрито історично-культурний аспект становлення українського середовища театрального мистецтва. Дослідженням форм і періодів розвитку театру більш детально аналізує В. Василько в працях «Театру віддане життя» та «М. Садовський та його театр» [25, 26]. У його роботах до режисури, зокрема Л. Курбаса, він розкриває творче оточення, універсальні механізми новітнього українського театру.

Окремо в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва (МТМКУ) представлено інформацію по Л. Курбаса, що без перебільшенням був генієм і реформатором українсько-європейського театру поч. ХХ ст. У фондах МТМКУ зберігаються ескізи художників: *Василя Кричевського, Івана Бурячка, Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Майї Симашикевич, Валентина Шкляєва, Олександри Екстер та Олександра Хвостенко-Хвостова* та ін., усе перелічене вище є цінною джерельною базою для дослідницької роботи, щоб повною мірою розкрити і дослідити народні традиції в українській сценографії кін. ХІХ – поч. ХХ ст.

Суттєвим джерелом стали архіви і література Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського та Книжкової палати України, вони мають значну кількість літератури з цієї теми, музей М. Заньковецької (у Києві і селі Заньки) містить матеріали про дебют М. Заньковецької на сцені в ролі Наталки Полтавки в Єлисаветграді 27 жовтня 1962 року в трупі М. Кропивницького, містяться фотографії, документи діячів «Молодого театру», які були друзями М. Заньковецької. У Музеї І. Карпенка-Карого на хуторі «Надія» зібрана інформація про родину Тобілевичів. А. Тобілевич зазначав, що М. Кропивницький багато років працював саме тут, і пов'язує 20-річний період активного творчого життя культурно-освітньої резиденції, сюди приїздили творчі делегації і конференції, збиралися театральні діячі: М. Старицький, М. Кропивницький, М. Лисенко, М. Садовський, М. Заньковецька, П. Саксаганський та ін. Зі слів А. Тобілевича: «Я вже давно плекаю ідею відселення з того дому бібліотеки і після відповідної реставрації і дому і, подвір'я, створити в ньому музей. В такий спосіб ми гарантовано збережемо для нащадків в первісному вигляді дім Тобілевичів-корифеїв» [234]. Далі – музей корифеїв у Бобринцях (це місто, де Марко Кропивницький вперше вийшов на сцену і написав свою першу п'єсу), тут зберігаються художні твори, фотографії, документи, листи, запрошення, пов'язані із М. Кропивницьким та іншими діячами театру корифеїв. Музей М. Кропивницького в Кіровограді, експозиція музею складається з декількох розділів, що розповідають про сім'ю

драматурга й актора, зберігаються документи, світлини, меморіальні речі, театральні афіші, що розповідають про життя і творчість М. Кропивницького, аналізують процес становлення молодого режисерської школи наслідування, а саме М. Садовського. Це дає змогу зрозуміти постать режисера театру, актора, драматурга, композитора, співака, педагога у контексті традиційного наслідування і традицій режисера, і глибинних традицій народної культурної спадщини. Національний художній музей України має колекцією малюнків та ескізів В. Кричевського, І. Бурячка, А. Петрицького, О. Екстер, В. Меллера, О. Хвостенка-Хвостова та ін., що дає можливість ознайомитись із матеріалами та відтворити їхній творчий підхід і манеру, виявляючи особливу авторську образно-пластичну мову та прагнення до національної колористики, традиції. Державний архів вищих органів влади України (ЦДАВО України) зберігає документи, листи та фотоматеріали, що розкривають життя і творчий шлях художників сценографів В. Кричевського та його викладацьку діяльність у майстернях Академії мистецтв України в 1917–18 рр. та художника І. Бурячка (учня В. Кричевського).

Важливими базовими стали джерела Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України – це спогади та документальні підтвердження щодо режисерів, їхні творчих підходи, створення «творчих шкіл» наслідування в цехах-майстернях, про підготовку і проведення вистав, ілюстративний і фотоматеріал дають змогу зробити комплексний і вичерпний аналіз, розкрити наявність і значення традицій народного мистецтва української сценографії згаданого періоду в театрі. Проте окремі архівні колекції є при кожному театрі, зокрема, архів Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, архівний фонд Національної опери України, фонд Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки та ін., що були застосовані дисертанткою для більш широкого аналізу проблематики.

Для загальних означень було застосовано праці в *теорії та історії культури* – Ю. Богуцький [1960], Г. Гордійчук [71], Г. Карась [163], Я. Поліщук [188], Л. Савицька [211], Ю. Станішевський [224], П. Тернюк [232], В. Шейко

[273–276]; *історії українського театрального мистецтва* – Л. Ванюга, В. Гайдабура, М. Гарбузюк, А. Грицан, Б. Козак, С. Максименко, Р. Коломієць, М. Кочержук, Р. Михаць, О. Паламарчук, Л. Романюк, М. Черепанин, В. Древняк, П. Горбатовський; *становлення театрів України* – Л. Архимович, В. Бурдуланюк, Л. Дорогих, О. Ізваріна, О. Матола, А. Ольховський, І. Ян. У працях Ю. Блохіна [16] розкрито принципи драматургії «Молодого театру», акцентуючи увагу на роботі художників сценографів, на їхніх новітніх підходах до мистецької мови, науковці, як-от І. Галась, О. Казимиров [96], О. Кисіль [101], О. Кабула [95] та Н. Корнієнко, розглядають історію виникнення і розвиток режисерського генія Л. Курбаса, а також досліджують його творче життя і театральне оточення. Н. Павленко вивчає естетику, творчі принципи, що виникли в драматургії «Молодого театру», акцентуючи увагу на ранніх періодах. У монографії Г. Веселовської феномен українського театру розглянуто через призму взаємодій у культурному просторі, концентруючись на Київському театральному модернізмі.

Для окреслення проблематики *народних традицій* у театрі ми зверталися до поодиноких наукових робіт сучасників: М. Селівачов «Лексикон української орнаментики», також О. Хмельовський розбирає образ і символ у своїй праці «Теорія образотворення», проте ця тема потребує подальшого детального дослідження.

Щодо європейського становлення театрального мистецтва були залучені праці Л. Гітельмана та М. Громова, де проаналізовано новаторські пошуки художників-сценографів Європи різних періодів, а М. Громов поетапно простежив появу професії театрального художника, що по суті не виокремлювали до певного періоду окремо від режисури спектаклю і самостійно позначилася лише в театрі періоду М. Садовського, з цього моменту художник театру має більш проявлену фіксацію в історичних документах і т. д.

Окремим інформаційним джерелом стали електронні ресурси, це електронні каталоги бібліотек і музейні зібрання. Каталоги найбільших бібліотек та України каталог Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.

Методологія, використана в роботі, вибрана відповідно до складності і неоднозначності теми, адже народні традиції в українській сценографії вимагають необхідного рівня комплексного підходу, аби виявити природу театру в широкому спектрі філософських, естетичних, культурних, мистецтвознавчих і історичних галузей, що у свою чергу дасть можливість побудувати алгоритм дослідження в контексті проблематики народних традицій. Саме виявлення культурних взаємозв'язків та уявлення народної традиції в театральній драматургії пояснює мистецтво театру як культуру-творчу національну форму, визначаючи місце українського театру у світовому контексті.

Щоб досягти мети у вивченні теми театральних народних традицій кін. ХІХ – поч. ХХ ст., дисертаційний аналіз ґрунтується на філософських, естетичних, мистецтвознавчих, культурологічних положеннях. Отже, серед інших застосованих нами дискурсивний аналіз, аби проявити характерні особливості семантики (наука, що досліджує знак і систему знаків), театального тексту мізансцен вистави, її естетично-соціальний вплив, зв'язок із традицією. Також ми застосували проксеміку (метод співвідношення театральних елементів вистави між собою), аби виявити та розкрити суть просторової та тимчасово знакової систем театру. Це має на меті проаналізувати наративи народних традицій, що є в основі побудови вистави.

Для дослідження сценічної пластично-образної мови таких художників, як *Василь Кричевський, Іван Бурячок, Анатоль Петрицький, Вадим Меллер, Майя Симашкевич, Валентин Шкляїв, Олександра Екстер та Олександр Хвостенко-Хвостов*, окреслимо основу залучених **методологічних комплексів дослідження:**

аналітичний – для вибраних театральних вистав, їх оформлення та виокремлення в них народних традицій;

джерелознавчий – для вивчення архівних матеріалів;

біографічний – для дослідження життєвого шляху сценографів, режисерів та інших митців, їхньої творчої спадщини;

теоретичний – для узагальнення даних, основних процесів розвитку сценографії;

історичний – для розгляду процесу і становлення української сценографії в період кін. ХІХ – поч. ХХ ст.;

порівняльний – для аналізу української та європейської сценографії;

культурологічний – осмислення ролі сценографічного мистецтва в контексті української художньої культури загалом.

мистецтвознавчий аналіз та синтез дозволив зробити висновки та поєднати різні аспекти дослідження, а також розглянути українську сценографію через призму звернення до народних традицій. Застосовану систему наукових принципів, підходів і методів для вивчення спектаклів побудовано на принципі мистецтвознавчого підходу, їхньої стилістики, композиції та колористики; культурологічний підхід, філософію мистецтва, естетику та теорію комплексного аналізу художнього спектаклю. Щоб досягти поставлених задач і мети в нашому дослідженні, прийнято певну систему, що базується на принципі наукової достовірності та всесторонності;

мистецтвознавчий підхід обрано для аналізу стилістичних принципів у сценооформленні, композиційних і колористичних рішеннях, застосованих художниками та режисерами;

культурологічний підхід застосовано у зв'язку з культурною ситуацією, яка розгортається в період кін. ХІХ – поч. ХХ ст.;

філософський, естетичний та історичний підходи застосовано для визначення становлення світового театрального мистецтва, вивчення його хронології, послідовності виникнення розвитку та становлення професійного театру.

Провівши глибинне вивчення фондів зібрань, експозиції та науково-облікової документації в музеях відповідно до нашої проблематики, означено, що зібрана джерельна база має різні групи: фото вистав, ескізи художника, самі акторські строї, що збереглися в МТМКУ, та описовий матеріал до вистав, деякі артефакти до вистав взагалі не збереглися ні в яких джерелах і можуть

реалізуватися лише із загального образу вистави. Тож маємо таку модель дослідження відповідно до типу джерел:

- поєднання зображення і історичного опису;
- реконструкція з текстово-описових джерел;
- відтворення і аналіз відповідно до світлин із вистав;
- не збережений жодним чином, проте може бути реконструйований із загального аналізу постановки.

Сукупність методів та індивідуальне застосування їх для кожного окремого випадку (вистави) дозволяє розглянути зібраний матеріал у комплексі, розкривши його соціально-культурну значимість в аспекті традиції, допоможе визначити тенденції становлення професійного театрального мистецтва. *Теоретичні, емпіричні, наукові, історико-культурний методи*, які ми застосували для відтворення етапів формування та становлення професійного театру в Україні, допомогли відтворити факти, що сприяли аналізу образно-пластичних рішень і художньої мови театральних художників.

Вивчення історико-культурних процесів дає змогу зрозуміти, як відбувався світовий і вітчизняний театр, враховуючи різноманітність художніх течій і напрямів: від натуралізму ХІХ ст. до різноманіття модернізму ХХ ст. Застосовано *семіотичний метод*, який надає можливість вивчення знакової системи культурних сенсів, *історико-хронологічний метод*, оскільки окреслює художньо-образні особливості сюжетів театральних постановок.

Кроскультурний метод дає можливість зрозуміти суть театру, його важливу роль в мистецтві і культурі. Порівняльна характеристика також буде корисна для порівняльних характеристик постановок театрів різних періодів кін. ХІХ ст., періоду реалізму і революційних підходів у сценографії на поч. ХХ ст., виявити її відмінність.

Компаративний метод дає можливість дослідити національні риси театрального мистецтва, порівнявши українські театри з європейським, визначити творчі наслідування і новітні технології.

Типологічний і формально-стилістичний методи було використано для аналізу вистави по основним ознакам, функціям, стилістикою, технічними і художніми образними підходами та ін.

Художньо-композиційний метод виявляє художньо-образну символіку у виставі та пластичне моделювання простору сцени, проаналізовано прийоми композиції, живописну та графічну основу, закладену художником-сценографом для виразного здійснення поставленого драматичного твору, характеризуючи сценічно-колористичну пластику візуалізації простору, композиційної побудови, що покликані підкреслювати емоційне забарвлення драматичного твору (тексту), перетворюючись у перформативне дійство вистави, на прикладі постановок «Тарас Бульба», «Вій» М. Гоголя, «Наталка Полтавка», «Енеїда» І. Котляревського, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Народний Малахій» і «Мина Мазайло» М. Куліша, розкрито їхню культурно-творчу національну основу.

У процесі дослідження джерельної бази основним став принцип наукової *достовірності*, що дав змогу розкрити історичні процеси виникнення, розвитку театру, визначити його основні культуро-творчі можливості. На основі *порівняльного методу* проведено аналіз та співставлення постановок «Тараса Бульби» в сценографії Ф. Кричевського режисури М. Садовського і «Тараса Бульби» в сценографії А. Петрицького режисера Г. Юри, а також постановки «Вій» режисури І. Бурячка в театрі М. Садовського та «Вія» за сценічно-пластичною мовою А. Петрицького, що дало можливість окреслити різні стилістичні періоди театральних художньо-режисерських шкіл кін. ХІХ та поч. ХХ ст. Визначившись із методологією, для інтерпретації образно-просторових рішень означених вистав запропоновано дві моделі дослідження: *костюм – сценографія – дія – текст твору*.

Для характеристики і уявлення національних традицій у сценографії запропоновано *іконографічний* метод, а оскільки він оперує контекстами філософії, психології та семіотики костюма (сценічного образу), то сценічне рішення костюму можна визначити як модель: *предмет – образ – знак*.

Наразі ж виокремимо певні структурні форми, за якими ми можемо реалізувати творчі методи, застосовані художником-сценографом, театральний твір (кожну окрему виставу): художньо-образний зміст і структурно-композиційний зміст (її внутрішня форма) та матеріальні зображально-виражальні засоби у виставі (її зовнішня форма). На останніх зупинимося детальніше. Відповідно до її основних складових маємо такі основні характеристики мистецтвознавчого розбору вистави:

– *Мізансцена* (франц. *mise en scene* – розміщення на сцені) – це композиція акторів, що відповідно до ритмопластики і часу рухається на сцені впродовж спектаклю. Вона є найбільш важливим засобом образного виявлення змісту п'єси і смислового задуму режисера. Режисер прагне створити такі побудови мізансцен, що знаходять вираження не тільки певного стилю і жанру, а й особистих ідеологічних сенсів і переживань особистості митця як рупора свого часу. Складний процес відбору влучних мізансцен нерозривний із роботою художника театру, який з огляду на традиції української сценографії зосереджує увагу на колористичних, композиційних рішеннях сценічного простору кожної окремої постановки, образному вирішенні героїв, а вже потім через грим, костюм та ін. актор занурюється у свій образ і надає йому відповідного характеру і темпераменту. Пластичний і звуковий образ мізансцен має основні компоненти: слово і рух, додатковими ж виступають колір, світло, шуми і музика, здатність режисера мислити цими засобами надає виразності і значущості п'єси.

– *Композиція* (лат. *compositio* – складання, з'єднання) – у виставі під нею розуміють співвідношення складових частин художнього твору. Що ж до драматургічної композиції, то вона організовує драматичний твір (текст) відповідно до простору та часу на сцені.

– *Музика* – це важлива складова, від неї залежить і темпоритм, і атмосфера, і акторська дія та й в цілому весь зміст вистави. Музичний образ вистави у свою чергу залежить від таланту і величі композитора, а спільна співпраця над п'єсою збагачує театр знаковими постатями митців музики.

– *Світло*. Різні декораційні вимагають різних прийомів освітлення, що є природною потребою, аби посилити сприймання і формування ідейної думки п'єси. Починаючи від верхнього (софіти, прожектори) освітлення, горизонтального, бокового, переносні та специфічні (за ескізами художників).

– *Атмосфера* – це емоційне забарвлення, яке виникає від матеріального середовища сцени і взаємодії акторського образу.

– *Акторська майстерність*: дія актора в ролі визиває не тільки реакцію на його персонаж, а й швидкість цієї реакції, силу і стійкість.

– *Темпоритм* у виставі (наростання і прискорення, спад і сповільнення дій, епізодів і сцен, її наскрізної ідеї і підтексту).

Залучення всебічного матеріалу до нашого дослідження сприяло розширенню мистецького театрального явища, методи синтезу та аналізу допомогли в узагальненні висновків і забезпечило цілісне бачення такої широкої теми, як театр. Багаторазові розвідки і метод польових досліджень у музеї МТМКУ та ін. історичних музеях України забезпечили необхідним матеріалом, а консультації зі співробітниками допомогли виявити маловідомі факти й архівні світлини з історії українського театру.

1.3. Еволюція сценографії українського театру від витоків до поч. ХХ ст., суть народних традицій через ціонально-творчу генезу

Питання народних традицій у театральному просторі вимагає чітких рішень у визначенні його ознак і параметрів, відтак, за дефініцією О. Ставицького «сценічний простір сам задає пластико-ритмічні партитури мізансцен», а в його праці «Драма з глибин народного буття» досліджено традиційні наслідування в театрі означені основні складові, що розкривають можливості сценографії як виду мистецтва [216].

Попри це, театр як внутрішній простір створює свої характеристики: смисли, сенси, метафори та підтексти, це і є образно-пластична мова сценічної вистави, діалог, що виникає в уяві глядача веде через певні образно-пластичні традиційні коди-символи, трансформується в реальність вистави, у статус

сценічної перформативної реальності, а через певну знакову систему відтворюються зчитування народних ознак. Парадигму народних традицій досліджували у своїх статтях сучасні науковці Павельчук І.: «Дослідницька діяльність фольклористів виявилася тим культурогенним ґрунтом, на якому формувалися та дозрівали мистецькі уявлення про новий імідж української портретної репрезентації. Випереджаючи патріотично-суспільні запити ХХ ст., їхні портрети перетворилися на легенду, що надихає не одне покоління вітчизняних митців і розроблення узагальненого типу національного героя. Літературні образи ХІХ ст. магнетизували творчу уяву українських послідовників постімпресіонізму» [170, с. 35], – та М. Юр «увиразнення національного у живописі, охоплювало не лише інтерпретацію народних традицій, фольклору, а й здобутки митців, хто проваджував цю ідею у своїй творчості системно (насамперед художники Розстріляного Відродження) чи спорадично. Окрім цього, важливою була форма – нова, модерна, потужна за художнім виразом, що зумовлювало досягнення європейських стилів та напрямів» [291, с. 290].

Культура театру будує свої взаємодії з соціумом через візуальні, вербальні та пластичні засоби виразності, створюючи архетип моделі традицій праслов'янських та ранньослов'янських (дохристиянських) мистецьких культур, а це у свою чергу апелює до архаїчної культурної моделі, заснованої на вертикалі (земного) та горизонталі (небесного) світів – з робіт В. Наулко «Культура і побут населення України» (1991) [163], А. Новіков «Художній універсум М. Кропивницького» [166, 167] та Ю. Павленко з праці «Передісторія давніх русинів у світовому контексті» (1994) [176].

Що ж стосується поняття *театру і сценографії*, то «театр» у перекладі з давньогрецької – це видовище, актори грають театральну історію, розкриваючи суть драматургії перед глядачам, вибудовується потрійний взаємний зв'язок: п'єса – актор – глядач. Гармонійне їх поєднання створює базу мистецького простору – основи формули театру, де мистецтво сценографії в ньому наповнюється і синтезується з різних, об'єднаних мистецьких мовах: образів

акторів, уявного середовища, музики, пластики та світла, дизайн сцени створює модельні системи одягу і образу акторів, атрибутики, декорації тощо, проте об'єднуючим вектором для національного театру стає якраз прояв глибинних народних традицій. Що ж таке *традиція* в контексті сценографії, як зазначено у «Філософському енциклопедичному словнику» В. Шинкаруком: «традиція (від лат. *traditio* – переказ, звичай) – поняття, що визначає різноманітні форми впливу минулого на сучасне й майбутнє. Вирізняють, зокрема, соціокультурні форми традиції – звичай, стереотип, ритуал, обряд, які притаманні суспільним стосункам від часів виникнення суспільства» [240], отже, дослідження генези народної традиції створить цілісне уявлення сценографії України, що набирає глибинного смислового характеру і виводить мистецтво українського театру до світового рівня.

Театральні традиції поняття, що поєднує в собі різні аспекти: драматичний, сценічний, ігровий та текстовий простори, у яких проявляється театральне мистецтво через різні його характеристики та структурні форми, за якими ми можемо аналізувати театральний твір (виставу): художньо-образний зміст, структурно-композиційний зміст (внутрішня форма) та матеріальні зображально-виражальні засоби у виставі (зовнішня форма). Оскільки вербальна і дидактична функції сценографії мають для нас вторинне значення, виявлення візуальної сценічної функції стало основою – «ігрову» суть і природу якого досліджував Йохана Гейзінг, який стверджував, що «серед формальних ознак гри (вистави) першочергове місце займає просторове відторгнення ігрової діяльності від буденного життя. Замкнений простір, або матеріально, або уможлядно, відділяється, виокремлюється, відмежовується від повсякденного оточення. Виокремлення освяченого місця, святилища, є також найпершою ознакою сакрального акту. Ця вимога ізоляції, відособленості в культурі, включаючи магію та правову практику, утримує в собі не тільки просторовий та часовий смисл... Таїнство та містерія передбачають наявність святилища» [284].

Отож, маємо такі основні характеристики мистецтвознавчого розбору вистави: через аналіз мізансцени (франц. *mise en scene* – розміщення на сцені) –

це композиційна побудова груп акторів у кожний певний період спектаклю; композиції (лат. *compositio* – складання, з'єднання) – у виставі під нею розуміють співвідношення складових частин художнього твору. Що ж до драматургічної композиції, то вона організовує драматичний твір (текст), відповідно до простору та часу на сцені; музичний супровід – це також важлива складова, від неї залежить і темпоритм, і атмосфера, і акторська дія, та й загалом весь зміст вистави; світло, різні декораційні вимагають різних прийомів освітлення, що є природною потребою, аби посилити сприймання і формування ідейної думки п'єси. Починаючи від верхнього (софіти, прожектори) освітлення, горизонтального, бокового, переносні та специфічні (за ескізами художників); загальна атмосфера емоційного забарвлення, яке виникає від матеріального середовища сцени і взаємодії акторського образу, акторської майстерності, дія актора в ролі визиває не тільки реакцію на його персонаж, а й швидкість цієї реакції, силу і стійкість; темпоритм у виставі (наростання і прискорення, спад і уповільнення дій, епізодів і сцен, її наскрізної ідеї і підтексту, усі згадані засоби направлені підсилити основу нашого дослідження – образно-художнє рішення (строї акторів і простір сцени).

Щоб стисло окреслити становлення українського театру та проаналізувати в ньому традицію наслідуваності, звернемося до установленної періодизації (за П. Рупіним). Він зазначає такі основні етапи у вивченні історії театрального мистецтва: давній український театр XVII–XVIII ст.; театр XIX ст. з розрізненням народного і професійного та «театр професійний з 1881 року, коли дозволено було вистави українською мовою». Проте періодизація, встановлена театрознавцем О. Клековкіним, є більш універсальною для нашої теорії – його «історіографія українського театру виокремлює кілька різних типів періодизацій, серед інших публіцистичний (канонічний), орієнтований на створення канону української культури та культурно-історичний» [105], О. Клековкін пропонує «театр до Котляревського», «театр до Кропивницького» та ін., де головна увага приділяється досягненням і справжнім сценічним шедеврам, він «акцентує особливості інкультурації театру і визначення статусу театрального мистецтва у

національній культурі» [105]. Така періодизація забезпечує чітке поетапне розуміння театру і допоможе виявити проблематику традицій відповідно до становлення театрального мистецтва в Україні.

Мистецтво давнього театру належить ще Стародавній Греції, де ритуальне закликання бога Діоніса породило “пісню Діоніса” (*трагос одє*) – трагедію, ще задовго до нашої ери драматурги давньої Еллади – Есхіл, Софокл, Еврипід заклали основи світового театру, прояв традицій наслідування якого ми можемо досліджувати в театрі й сьогодні, звісно, історичний час створює свої засоби стилістичної виразності. Серед праць, дотичних до нашої теми, виділимо працю Я. Ісаєвич «Братства та їхня роль у розвитку української культури XVI–XVIII ст.» (1969), оскільки вона розкриває систему творення культурних традицій [93]. Пізніший період розкриває згадки про перших професійних акторів у Київській Русі – це скоморохи, уперше про них ідеться ще з 1068 року (зображення на фресці в Софії Київській) (іл. 1–4). Є припущення, що скоморохи, привезені з Візантії Княгинею Ольгою. Аж до XVII ст. скоморохи були дуже поширеним явищем у Київській Русі, поки скоморох було офіційно заборонено 1648 році царським указом. Древнім праобразом українського театру є вертеп, дослідженням проблематики якого займався Й. Федак [235, 236, 238]. Перша згадка про традиції народного обряду вертепного дійства в його працях датується 1591 роком. Також цим займався польський фольклорист і етнограф Еразм Ізопольський, який у своїй праці «*Aethnascutum: Думи, пісні, казки народу українського*» описує найстарішу вертепну драму, а скриня-хата Сокиринського вертепу XVI ст. (іл. 5), яка в гарному стані зберігається в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України, є підтвердженням цього [92]. На відміну від Європи, де вперше був лише в церковних традиційних дійствах, для східнослов'янських народів Вертеп – це театральнo-видовищна культура для народу. В історичному напрямі вертеп досліджували: І. Франко [251, 252, 254], О. Вергеліс [30], Й. Федас [245, 246, 247, 248, 249]; у мистецтвознавстві: О. Білецький [30], М. Гордійчук [7130], Н. Корнієнко [117, 121] і т. д.

Михайло Драгоманов – філософ, фольклорист, історичний діяч за походженням з відомого українського роду – досліджував питання походження і витоки українського театру, українську і окремо галицьку літературу. Його праці: «Листи на Наддніпрянську Україну» (1893) та «Малоросія в ее словесности» (1870). Походженням українського вертепу довгий час займався Іван Франко «Маємо певну відомість, що львівські бернардини вже коло 1470 р. виставляли в своїм костелі яселка з домішкою живих сцен, отже, досить відмінно від українських кларисок» [241]. Проаналізувавши значну кількість архівних та історичних свідчень, він дійшов висновку, що вертеп – явище церковно-народне, що зародилося в Україні (Русі).

Тексти та ноти Сокиринського (Галаганівського) вертепу XVIII століття (іл. 6), що зберігається в Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, та Вертепна скриня 18 ст., що зберігається в експозиції, підтверджують філософське тлумачення: протистояння двох світів – земного і божественного, текст Сокиринського вертепу характеризується динамічністю діалогів, яскравістю барокової мови та своєрідністю народного гумору, що буде яскраво проявлятися в наступних етапах формування театру як певна народна традиційна ознака.

Вертепні сюжети в адаптованому, зміненому вигляді плавно перейшли в народну драму XVIII ст., яку досліджувала науковець В. Хоменко. Народна драма – це така собі форма фольклору, яка зверталася до різноманітних звичаїв і вірувань, переважно це звичаї пов'язані із землеробськими та родинно-побутовими циклами. Прадавніми можна вважати календарні пісні-ігри і по суті язичницькі обрядові ігри, що перейшли в християнські, ставши підґрунтям святкової церемонії і традиції – основою народної драми з її обрядовістю, символами і змістом. Пізніше в Україні з'являється так званий шкільний бароковий театр Г. Веселовська [37], шкільна драма мала велике значення для духовного і музичного виховання студентів та учнів духовних академій і семінарій на біблійні сюжети – це були канти, коляди, псалми різного змісту. Їх створювали самі семінаристи, включаючи елементи народної пісні та

європейську професійну музику, з якою вихованці таких навчальних закладів були добре знайомі. Таким чином, відбулося зближення і взаємовплив народної та церковної культури. За часів шкільного театру починають з'являтися перші трагікомедії із суворими і вивченими правилами й вимогами укладання драматичних творів. Центром розвитку шкільного театру в XVII–XVIII ст. була Києво-Могилянська академія, театральне дійство не було для загалу, воно було лише для обраних. Перший драматичний твір шкільного театру 1591 року «Просфоніма» (іл. 7) (Похвала) студенти львівської школи поставили на честь київського митрополита Михайла Рогози. Написаний цей твір від імені молодших і старших учнів Львівської братської школи. Пізніше в 1622 р. студенти створили драматичне дійство на похороні Петра Коношевича-Сагайдачного, можна вважати, що саме тоді театр переходить до статусу загального. На той час вимоги до театральних дійств і постанов уже окреслюються в чіткі правила і технічні вимоги, у місті Ніжині зберігаються праці релігійних діячів Масена, Ланка і теоретика літератури Сарбевського, у яких описано як саме повинна виглядати сцена – це по суті технічна характеристика спорядження сцени, де великої уваги приділяється символіці і алегорії, тут чітко визначаються місця акторів, планувалося встановлення механізмів на сцені, що слугувало для рухомих частин сценічного образу, також з'являється особливе відношення до освітлення на сцені, свого роду театр тіней, театральні твори обов'язково подавалась у вигляді римованого вірша, це було дійство для вибраних – викладачі, меценати, заможні люди, аби хто не міг потрапити на виставу. Таким чином, театр доби козацької України був театром обраних для обраних. У 1728 році, коли до Києва приїздить Богдан Хмельницький і в Києво-Могилянській академії (іл. 8, 9) ставлять виставу «Мелесь Божа» на його честь. Далі з'являються інтермедії з повсякденною тематикою – це невеличкі сатиричні п'єси в 1619 р. Уперше були написані українські інтермедії священником західної України Якобом Гавитовичем, де яскраво проявляється народне і фольклорне життя, далі Митрофан Довгалецький та Георгій Кониський дали початок українській

професійній драматургії. Інтермедії засвідчили тісні зв'язки літератури і фольклору, по суті це був потужний фундамент в розвиток українського театру, який почав своє зародження від витоків народних традицій і обрядовості. Філософський зміст вистав XVIII ст. перевтілюється в комедію з мораллю XIX ст. – письменники І. Котляревський і В. Гоголь створили основну діагональ української народної драматургії з своїм власним колоритом та гумором, де зібрані народні традиції і обряди. Барокова культура в сценографії стає вже більш значною і в другій половині XIX століття – початку XX ст., коли на теренах України вже налічується 37 самодіяльних театрів, вони не мали постійних приміщень, проте працювали активно і мандрували з виставами від міста до міста. Їхня творча праця тісно була пов'язана з народними традиціями, обрядовістю, символікою, це вистави з українською знаковістю, що міцним корінням входять в історію і культуру України. Це явище вивчала у своїх працях Л. Старицька-Черняківська [218] через наслідування традицій барокової драми як алегорії українського театру. Також означено наслідування народних традицій і в театрі на перетині XIX і XX ст., певні перевтілення образно-пластичних просторових композицій сцени мають у своїй основі культурні матриці наслідування.

Драматургія XX ст. по суті ввібрала в себе чуттєвість і образність барокової культури в 80-х рр. XIX ст. В аматорських гуртках формувалась основа українського театру – драматурги і режисери М. Старицький, М. Кропивницький, родина Тобілевичів – це І. Карпенко-Карий, М. Садовський і П. Саксаганський (іл. 10–21), М. Садовська-Барілотті, Ф. Левицький, брати Тобілевичі та ін., а трупа нараховувала більше ста професійних акторів. У спогадах І. Карпенка-Карого (Тобілевич) описано життя і листування митців «Корифеї українського театру», де І. Волошина [50] розкриває життя і творчість цілої плеяди українських митців, що були засновниками театру корифеїв і створили першу професійну основу для сценографії в Україні, та досліджує творчість І. Котляревського, його драматургію – основу перших театральних постановок театру корифеїв (іл. 22–26).

Оскільки сценографія в театрі кінця XIX ст. виконувалась у більшій мірі режисером, а такої професії як художник театру ще не сформувалося, то можемо аналізувати сценографію театру корифеїв у переважній більшості з фото вистав чи малюнків, прикладом є малюнок (іл. 27) М. Кропивницького 1885 р. (фонд музею імені М. Заньковецької), відтворена атмосфера села реалістичними пейзажами, масштабність передано з урахуванням лінійної і повітряної перспективи, усі компоненти тяжіють до натуралізму, проте композиція побудована з певним задумом: група хатинок, що зібрані в одну композиційну масу, на противагу їм у правому куті першого плану виходить частина хатини, це створює динамічний стрімкий рух дороги, яка в'ється межи села, така композиція могла би слугувати за театральні декорації та створювати в глядача відчуття театрального дійства.

Традиція національної культурної спадщини театру корифеїв перейшла частково до театру М. Садовського (1907–1919), постановки сценографії він запрошує художників В. Кричевського та І. Бурячка, де вони відтворюють ряд знакових вистав (іл. 28, 29).

Традиція корифеїв притаманна театрам і на поч. XX ст. в Новому драматичному театрі імені Івана Франка (1920–1961), головним режисером якого був Г. Юра, режисура і сценографія в постановках були направлені на відтворення колоритного національного театру, збудованого на народних традиціях, майже сорокарічний період плідної праці театру Г. Юри вивчав і досліджував науковець В. Гайдабура [61].

Мистецькі пошуки «Молодого театру» (1917–1919), пізніше – це революційний і визнааний у світі театр «Березіль» Л. Курбаса (1922–1934) – дають благодатне підґрунтя для активного зрощування національних ідей у сценографії художників театру: *Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Майї Симашкевич та її чоловіка Валентина Шкляєва, Олександри Екстер та Олександра Хвостенка-Хвостова.*

Влучне визначення українському театру дає В. Дудко ще в 1861 року на сторінках «Основа», один з перших часописів про українське мистецтво:

український театр – це «не тільки п'єси на українській мові і з українського побуту, але й те, щоб грали їх артисти, виплекані на укр[аїнському] ґрунті, знайомі з мовою і звичаями народу, а може, навіть вийшовши з-поміж того народу <...> Такий театр був би найкращою підмогою для української літератури і вельми благотворною школою для народу» [82], згадано в статті журналу «Вісник».

Поза тим як український театр набирав своєї культурної ваги в 20–40 рр. ХХ ст., означивши місце українським народним традиціям, театр зазнавав потужного культурного впливу з боку мистецьких театральних осередків Німеччині, Франції, Італії, Іспанії та ін., що на разі дозволяє виявити певні стилістичні зв'язки, проте, не втрачаючи свого автентичного забарвлення і ідентичності, український театр створив свою власну історію мистецтв, а провідні художники-сценографи створили базу оновлених творчих методів та принципів у побудові художнього простору сцени, що надалі підтримувалась учнями в наслідуванні принципів і засад у макетних майстернях, салонах-студіях та школах, що продовжило становлення і розвиток театального українського мистецтва.

Висновки до розділу 1

Дослідження джерельної бази в проблематиці народних традицій в українській сценографії розкрило в собі культурно-естетичні характеристики становлення та розвитку театру як об'єкта культуротворення.

Зазначена джерельна база нашої дисертації, а саме матеріали музейних зібрань України, київських театрів та бібліотек: музею М. Заньковецької (у Києві і селі Заньки), музею І. Карпенка-Карого, музею корифеїв у Бобринцях, музею М. Кропивницького у Кіровограді, Національного художнього музею України, Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, Національної опери України, Національного академічного театру імені Лесі Українки, Музею видатних діячів України та науковим джерелам Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського, Книжкової палати України.

Основою дисертаційного дослідження стало вивчення пам'яток стенографічного мистецтва, що зберігаються в найбільшому за обсягом архіві Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (МТМКУ), мають об'ємний матеріал для нашого дослідження та забезпечують можливість розкриття проблематики теми: *«Народні традиції в українській сценографії поч. XIX – кін. XX ст.: школи, персоналії, творчі методи»*.

Питання традиції розглянуто в нашому дослідженні з різних аспектів: з розвитку театру як виду мистецтва, як частини художньо-мистецького процесу, як основи творчих методів художників-сценографів та як суми стенографічного, історичного, культурологічного процесів в Україні.

Для ґрунтовного мистецтвознавчого аналізу означено комплекс методологічних засад, що в повній мірі розкривають проблематику народних традицій, виявляючи історично-культурний контекст доби, надають характеристику театральному костюму через контекст філософії, семіотики і психології, пов'язуючи його з народними ознаками, рисами і традиціями в українському театрі.

Оскільки театр – це цілісне і надскладне явище в поєднанні різних мистецтв, він є величезним культурним важелем для будь якої держави, тому було розглянуто історичне становлення сценографічного мистецтва від перших згадок і «первообразів театру» до театру поч. XX ст., аби дозволили об'єднати та узагальнити дані для формування історіографії і джерельної бази, а також через певні просторові «матриці» відзначити глибинні культурні зв'язки народних традицій сценографії XX ст. з українськими архетипами слов'янських, християнських культур, пам'ять нашої Трипільської культури, звернення до традиції іконопису, барокової спадщини, культурного надбання Київської Русі, глибинних форм театрального вертепного дійства та основ народної драми.

Питання історичного формування українського театру досліджено багатьма науковцями, проте народні традиції в сценографії, їхня символіка, орнаментика, звернення до народної музики і танцю тощо потребує ще подальшого, глибокого та вагомого дослідження.

РОЗДІЛ II. ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ СЦЕНОГРАФІЇ ТЕАТРУ М. САДОВСЬКОГО, ТРАНСФОРМАЦІЯ СЦЕНОГРАФІЧНИХ ТРАДИЦІЙ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ У СЦЕНОГРАФІЇ ХУДОЖНИКІВ, ЯКІ ПРАЦЮВАЛИ З М. САДОВСЬКИМ

2.1. Виникнення та становлення театру М. Садовського в контексті загальномистецьких українських традицій, персоналії сценографів

Важливим політичним важелем для театру була відміна заборон на українську виставу. Революція 1905 року спровокувала циркуляр, де зазначалося: «<...> за розпорядженням міністра внутрішніх справ, обмежувальні правила для малоруських спектаклів цілком скасовані, і спектаклі, ці насамперед повинні дозволятися на загальних підставах» [219, с. 230] з Центральних державних історичних архівів України.

Насправді невеликі поступки щодо української мови стали свіжим ковтком повітря в мистецькому середовищі, на сторінках однієї з перших опублікованої історії України історик Орест Субтельний зазначав: «<...> в душі багатьох українців іскра національної гордості й самосвідомості часто спалахувала саме під час перегляду п'єси, що талановито виконувалась рідною мовою» [226, с. 231]. В. Мазепа пише про основну зміну в мистецтві: «<...> на місце народу, як єдиного й нерозділеного носія національного естетичного ідеалу та адресата, до якого звертаються митці, постає (людська одиниця) (І. Франко), самодостатня й самодіяльна індивідуальність, спільнота яка утворює культурну еліту українства» [152, с. 83].

У таких історично-культурних процесах становився і розвивався театр М. Садовського, що унаслідував традиції в постановках і сценографії від «театру корифеїв», збудований на єдності і узгодженості історично-правдивих декорацій і емоційно-психологічній акторській грі, М. Садовський ретельно підбирав склад художників-сценографів до своїх постановок.

Рясною на шедеври української сценографії стала співпраця з художниками *Василем Кричевським* (1872–1952) (іл. 30) та *Іваном Бурячком*

(іл. 30) (справжнє прізвище Боряк) (1877–1936), а саме в їхній сценографії до постановок: «Богдан Хмельницький», «Тарас Бульба» та ін. (Кричевський) та «Сава Чалий», «Наталка Полтавка», «Вій» та ін. (Бурячок). Їхні постановки були взірцями національного українського мистецтва: образна пластична художня мова сценографів посилювалась продуманою системою звукових і світлових технічних ефектів, художники вдавалися до методів просторової побудови, відштовхуючись від традиції театру корифеїв – достовірність історичного відтворення, проте технічні можливості театру ставали дедалі прогресивніші. Глибинні знання В. Кричевського основ архітектури спонукали його застосовувати принципи лінійної перспективи в побудові глибини сценічного простору. Графічна наукова база І. Бурячка давала можливість художнику апелювати виразними графічним інструментарієм – його вцілілі ескізи вказують на контрастне сприйняття простору. Глибину І. Бурячок вибудовує на співставленні композиційних плям контрастного тонового рішення, це задає гучності та виразності його творів.

Ясною річчю стає наполеглива співпраця художника з режисером у побудові драматичного твору на театральну мистецьку мову. В. Ревуцький згадує про режисуру М. Садовського: «Свої вистави він будував на акторові. Після розподілу ролей та характеристики їх акторові давалася повна воля творити образ на кону. Увесь процес готування п'єси відбувався тільки на кону, шляхом показування під час проб. Інтенації й рухів М. Садовський не нав'язував акторам... Але як режисер М. Садовський плану п'єси не мав, і на його праці позначався талант актора (нутра). Деякі сцени він, запалившись, обробляв особливо глибоко, а поруч лишав сцени необроблені, на волю актора. Тому, що М. Садовський не мав раніше продуманого плану т. зв. мізансцен, вони теж утворювалися й розроблялися виключно під час проб» [191, с. 36].

Театральні-образні підходи в театрі корифеїв кін. ХІХ ст., що їх наслідував М. Садовський, мали певні спільні риси, їх об'єднують пишно вбрані, декоративно оздоблені задники сцени, часто це багаторівневі площини, що знову ж таки наслідують основи композиції вертепу, здебільшого традиційне

реалістичне оформлення переважає в театрі М. Садовського, збагачені образними та умовними рішеннями декорації переповненні народними традиційними ознаками: символікою намальованою чи створеною з тканини, іноді це паперові конструкції чи занавіс з орнаментом та ілюстративним зображенням, художньо-технічні, колористичні та композиційні рішення вистави направлені передати велич і розмах української культури через яскраві образи. Початок ХХ ст. стає благодатним для розвитку театрів центральної України, серед інших театр М. Садовського він створив професійний український театр такого рівня, що мав своєїрідну характерну пізнаваність, національний колорит та мав глибинні традиції української культури. Й. Федас у своїх роботах «Персонажі вертепу» (2004) та «Феномен українського вертепу» (2002), «Фольклорний театр і обряд» (2011) досліджує етнічні характеристики мистецтв, вивчає основи українського вертепу як початкового праобразу українського театру [248].

Діяльність художників В. Кричевського та І. Бурячка в театрі М. Садовського значно закріпила позицію самоідентифікації, аби зберегти мову, культуру та народні традиції в середовищі театру, а зосередження на реалістичному стилі допомогло створити їм достовірність і уважне дослідження дійсності, часу та виміру народного колориту українського етносу.

У своїх виставах вони створили традицію глибинних проявів українських архетипів: слов'янських, християнських культур, символи Трипільської культури, звернення до традиції іконопису, барокової спадщини, культурного надбання Київської Русі, глибинних форм театрального вертепного дійства та основ народної драми.

Василь Кричевський мав таланти в різних мистецьких напрямках, проте, крім інших здобутків, Василя Кричевського вирізняє і його геній театрального художника-декоратора, співпрацюючи з Миколою Садовським, він створив вистави національного українського репертуару «*Богдан Хмельницький*», «*Тарас Бульба*» та ін. Ставши головним художником української сцени, В. Кричевський привносить в об'ємно-технологічну побудову сцени свої знання і вміння в

побудові архітектурної конструкції, що створило певний визначений характер його сценографії. Із спогадів М. Садовського про роботу з художником В. Кричевським: «Почались репетиції і т. ін. Малювати декорації був запрошений такий знавець стилю, як В. Кричевський, і діло закипіло <...> Скоро з'явився анонс на афіші, чеська колонія закупила всі квитки на цю виставу; отже на першій виставі, хто на неї потрапив, почував себе ніби й не на Україні, а десь у Празі. Мову в театрі чути було чеську, за винятком сцени, звідки линули мотиви чеські, а слова українські. Вистава відбулася з великим успіхом, і я мав величезну сатисфакцію. Крім овацій від чеської публіки, що була в театрі, я відібрав того ж вечора телеграму від чеської колонії міста Житомира, що кінчалась словами: Нздар [польською] Садовський!» [216, с. 38].

Співпраця Миколи Садовського з художником та *Іваном Бурячком* дала низку відомих постановок, серед інших вистава «Сава Чалий» мала авторський упізнаваний характер масштабної трагедійної сценографії, макет до вистави зберігся та знаходиться в архівах МТКМУ. Важливими в співпраці художника і режисера стали постановки «Вій» із спогадів М. Садовського: «Трупа, як бачить читач, набувала все більше репертуару і не меншої симпатії з боку публіки. Всі ці п'єси були добре обставлені до найдрібніших деталей, починаючи із стильних декорацій і кінчаючи бутафорією. Вони мали успіх, ішли по кілька разів в місяць, але такого успіху, як мали такі п'єси, як “Вій” та “Чарівниця” (сценографія І. Бурячок), що йшли без кінця й збирали величезну аудиторію, вони не мали» [216, с. 45].

Ще одна зі знакових вистав «Наталка Полтавка» (І. Котляревського) сценографії І. Бурячка в режисурі М. Садовського, у якій вони віддалилися від натуралістичних вподобань, усе більше зупиняючись на національному колориті, де М. Садовський більш глибоко працював з акторами над емоційністю характерів персонажів. Театр Миколи Садовського, де опановувалися нові європейські тенденції сценографії, мав у своїй основі романтично-реалістичні тенденції театру, і хоча вони набувають нових характеристик – філософських, соціальних, психологічних, все ж таки основа будувалась на традиції театру

корифеїв, театру психологічної національної драми Марка Кропивницького, де переважали питання психологічних переживань і внутрішнього світу людського життя. До прикладу зі статті Ю. Лаврівського [145] про українську мову, про театр: «Коли хочемо, щоб наша мова процвітала на полі поступневого розвитку, ми повинні дбати, щоб вона щораз більше входила в публічний ужиток <...> театр учить історії минулих, ясних віків, учить любити прадідну землю, збудить замилювання до поезії й мистецтва» Ю. Лаврівський [145].

Від М. Кропивницький (батька) українського театру, наслідування його режисерської школи яскраво проявилось в театрі Миколи Садовського, де були поставлені низка народних постановок «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Бондарівна», «Ой не ходи, Грицю», «Вій» та ін. Як бачимо, тематика в його режисурі переважала народна, колоритна, побудована на традиціях і обрядах, така любов до народної спадщини передавалась у театральному мистецтві й зберігала народну автентичну первинну красу.

Із досліджень Д. Чижевського, українського культуролога, де він надає таких основних характеристик українському мистецтву: «емоційність, індивідуалізм, рухливість, ідеал внутрішньої та зовнішньої гармонії (миру)» [270]. У вільному університеті Мюнхена в своїх «Нарисах з історії філософії на Україні» (1930) [270] він зазначав, що особливості і основні риси українського національного характеру є: сентиментальність, чуйність, ліризм та релігійність, що найкраще виявляються в естетизмі народного життя і обрядовості. Також яскравими є стремління до свободи, неспокій і рухливість, це виявляє одну з головних рис – небажання коритись насильству. В українській сутності і філософії відсутня схильність до абстрактних схем мислення, натомість основою є морально-етичні настанови, фокус на внутрішній світ особистості, її душу, серце, розум, так характеризував українську ментальність Д. Чижевський.

Бачимо такі означені філософсько-культурні наслідування і в театрі М. Садовського, у його художньо-пластичних ідеях і задумах художника, що ведуть до втілення архетипічних образів на сцені, що посилюються музичним, пластичним, акторським мистецтвом та ін., сценографія поєднує все в декоративне

оформлення і образність, символіку, колорит, традицію, досліджуючи які маємо розширений погляд на проблематику дослідження сценографічного костюму.

Попередніми передумовами виникнення явища театру є складний і довготривалий історичний процес. Досліджуючи театр, М. Возняк пов'язує його насамперед із традиціями народу: «Взагалі театр можна пов'язувати з естетичною функцією обрядового дійства, з драматичною грою, тими елементами обряду, видами ігор, у яких є наявне образно-художнє відтворення діяльності людини» М. Возняк [46]. Аби всебічно зрозуміти основи проявлення народних традицій та охопити сценографію масштабніше, необхідно зрозуміти його з позиції художника, дослідивши образно-пластичну мову, художні рішення в оформленні та зрозуміти як через дослідження сценічного образу (театрального костюма) відображається історія і теорія загального мистецького процесу.

Дослідженнями в царині театру і сценографії займалися різні науковці, а саме М. Возняк, О. Кисіль, І. Волошин, Г. Лужницький, О. Курочкін, Ю. Бойко-Блохін, І. Волицька та ін., розкриваючи певні аспекти процесу театру: становлення, історичний розвиток, філософські культурні зв'язки, проте народні традиції мистецтва сцени майже не розкриті і зустрічаються поодинокими розвідками, в більшій мірі з культурологічних міркувань. Проте сценографія театру має потужний потенціал для дослідження саме народної традиції, адже сакрально-міфологічне підґрунтя театру об'єднують в собі «ідеологічні стереотипи різних епох – архаїчні уявлення, вірування, пережитки магічних церемоній з циклу календарної, шлюбної та ініціальної звичаєвості» [142, с. 32] (з досліджень О. Курочкіна, де означено основні наративи народних традицій в українській культурі). Роль народних традицій у мистецтві розкриває у своїх працях І. Павельчук «Для фундаторів українського модерного мистецтва, серед яких був А. Маневич, відіграє помітну роль, живопис був не лише професійним покликанням, а й доленосним для громадської місії, яка розкрила їхній блискучий громадянський потенціал і почуття національної пристрасі. Інтроективне бачення модернізму інтегрувалося в українську мистецьку практику першої чверті ХХ століття через творчі здобутки видатних колористів

– фундаторів вітчизняної школи колористики» (пер. з англ.) [171, с. 299] та С. Садовенко. «З'ясовано, що нейролінгвістичні технології, незалежно від конкретної мети чи змісту, безпосередньо спрямовані на творчу взаємодію режисера й актора, становлять гармонічну цілісність та завжди можуть бути використані задля встановлення творчого тандему під час постановки вистави. Показано, що використання нейролінгвістичних технологій у процесі комунікації сприятиме кращому взаєморозумінню між суб'єктами творчого процесу й протегуватиме чіткий взаємозв'язок між режисером та актором під час роботи над постановкою вистави» [213, с. 234].

Народні традиції українського театру проявляють саму суть сценографії, її ідеологічні характеристики (за Д. Антоновичем), історія театру періоду 1619–1919 рр. виокремлює 300 років українського театру, де досліджені релігійні, моральні, культурні, етнічні та ін. ознаки сценографії театру, розділивши його на певні періоди: шкільний театр (1619–1819), світський театр (1819–1881), побутовий театр (1881–1917) та революцію в театрі (1917–1919). Він зазначив: «починати огляд розвитку українського театру від перших зародків, які в очевидно суть так само старі, як наш народ, бо ті зародки в Українців, як і в інших народах, зложено ще в дохристиянських обрядових діях; В Українців передовсім в весільному обрядові, а також у веснянках, колядках, купальській справі і т. д. Далі з заведенням християнства духовна драма розвивалась із літургії і богослужінь перед великодніх, – так звані пасії, та передріздвяних. Нарешті комічні дії мають свої зародки в народних розвагах скоморохів та співаків» [5, с. 8]. Отже, українська сценографія театру має глибинні історичні культурно-філософські зв'язки, що певним чином проявлялися і в сценографічних рішеннях театру М. Садовського.

Серед знакових художників театру був *Іван Бурячок*. У парі з режисером М. Садовським вони поставили опери М. Лисенка «Наталка Полтавка» (1912), «Різдвяна ніч» (1913), «Утоплена» (1913), «Вій» (1914), «Камінний господар» Л. Українки (1914), до 1922 року в трупі М. Садовського художник оформив ряд інших вистав: «Сватання на Гончарівці» (Г. Квітки-Основ'яненка), «Катерина»

(Т. Шевченка), «Сорочинський ярмарок» (М. Гоголя) та «Запорожець за Дунаєм» (С. Гулака-Артемовського) та ін.

Знаковими в співпраці режисер-художник *Василя Кричевського* і М. Садовського були вистави: «Тарас Бульба», «Ревізор», «Богдан Хмельницький» та ін. Зрозуміти сценографію В. Кричевського можна більш глибоко з українських перших фільмів, адже з 1925 року на Одеській та Київській кіностудіях В. Кричевський оформляє сценографію до фільмів, а саме: «Тарас Шевченко», «Назар Стодоля», «Звенигора», «Сорочинський ярмарок» та ін. Отже, його сценографія театру, відповідаючи вимогам часу, переходить в інші виміри, а митцю стає (мало місця) для творчих задумів у просторі театральної сцени і він надалі займається кінематографом.

Важливою для сценічного середовища згаданих вистав була певна натуралізація або реалістична театральність. У постановках велика увага надавалась точності автентичних аксесуарів і елементів як у декораціях, так і в образах акторів. Для М. Садовського найважливішим було створення вірних, реалістичних «історичних» декорацій, правдивого існування актора на сцені, так звана «натуралізація» сценічного простору притаманна діяльності «театру корифеїв» із рукописних спогадів П. Саксаганського (Фонди ДМТМК) [294].

Драматургія М. Садовського: «Наталка Полтавка», «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Вій», «Камінний господар», «Тарас Бульба», «Ревізор», «Богдан Хмельницький» та ін. – була направлена розкрити народне життя селян, показати трагічність історії українського народу, а найголовніше – зберегти народну традицію, у мистецтві театральному зокрема. Ці тенденції театру у своїй праці «Українська драматургія і театр» досліджував А. Новиков [166].

Про цей театр вчені Білецький і Мамонтов згадують: «Це був театр синкретичний, театр, де елементи драматичного дійства переплітались з елементами вокально-музичними та хореографічними» [15], дослідники слушно додавали, що система «романтично-побутового театру мала в своїй основі не так реальний побут, не життєподібність, як яскраву театральність, що фарбувалася та оздоблювалася <...> етнографією» [15] М. Садовський не передає реалістичну

етнографію, він іде від театру побутово-етнографічності до театру глибокої поетичної і психологічної і правди. Тісні рамки побутового народного театру, не тільки не обмежили голос українського слова на сцені, а й внесли потужний заряд традиційних символів, художні можливості спектаклів були обмежені, тому основним пріоритетом стала народна стилістика, за театральні декорації слугували намальовані українські пейзажі відомих художників В. Кричевським та І. Бурячком, атрибути били взяті із звичайного життя – вишитий одяг, предмети побуту, зброя. У 1907 р. М. Садовський відкрив у Києві постійно діючий Український театр, де репертуаром стали знакові українські драматургічні твори, у 1819 році вперше били поставлені п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник», пізніше – «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка. Незрівнянною вийшла драматична постановка «На перші гулі», про неї режисер Василь Степанович Василько (1893–1972) (справжнє прізвище Миляєв) згадує: «Поетичні, глибоко народні, а не вульгарно-побутові прийоми використав режисер для відтворення картини гуляння молоді літньої ночі. Тут були і гумористичні алегоричні перегукування парубків: “передай канат через двадцять хат” – своєрідний селянський “телеграф”, і троїста музика, і хорові пісні, і дуети, і щебетання соловейка, і стукачка сторожа – ціла симфонія звуків, симфонія життя українського села чудової ночі» [26, с. 34], так у своїх спогадах зазначає В. Василько.

М. Садовський вів театр по-справжньому народний, репертуар був взірцем українського сценічного мистецтва – бо в ньому концентрувалася національна ідентичність народу, виносячи національні традиції в систему високої професійної сценографії, театр працював сім років, аж до початку Першої світової війни. Далі царською владою було заборонено театри, усі українські газети, журнали, книгарні. М. Садовський через усе своє життя так і не покинув мрію про постановку «Тараса Бульби», хоча знав – його невеликим колектив не може здійснити цю монументальну героїчну оперу.

Тільки на поч. ХХ ст. київський театр М. Садовського береться інсценізувати «Енеїду» І. Котляревського, у 1910–1911 рр. вона була

представлена у супроводі музики М. Лисенка, яку він спеціально створив на замовлення Садовського, тут був застосований маловідомий жанр (*opera buffa* – італійська комічна опера), що відсилає до побудови комічної італійської опери.

В. Василько згадує у своїх споминах про театральне життя: «Пригадую, на репетиціях опери М. Лисенка і М. Садовського “Енеїда” (1910) Микола Карпович добивався у акторів органічного переходу від прози до співу, домагався, щоб душевний стан дійової особи набрав такого інтенсивного емоційного сплеску, який би природно виливався в арію, у пісню» [25].

Образ «Зевса громовержця – вайлуватий, незграбний дід із сивою бородою та вусами, з величезною, кучерявою, немов у старого лева, гривною, одягнений у біле, розшите українським орнаментом убрання, сидів на своєму дерев'яному троні пихатий, задоволений собою, тільки старі й слабкі ноги безпорадно звисали з царського крісла» [26, с. 26] з фондів ДМТМКУ. Інша вистава «Утоплена» (1913) стала ще одним визначальним твором М. Лисенка і М. Садовського. Пізніше театральний рецензент Чаговець згадував в періодиці «Киевская мысль» (1913): «Гарні декорації. Взагалі пензель І. Бурячка, як талановитого й колоритного декоратора-художника, завжди звертає на себе увагу» із спогадів В. Чаговець [251].

У партитурі «Утопленої» М. Лисенко ввів специфіку українського фольклору, йшовши від широкого звучання поліфонії народних пісень, музика, танець, спів та слово, образ актора, оформлення сцени – все це лише засоби художньої театральної мови. М. Садовський створив свій власний режисерський світ, виплекавши покоління талановитих художників-сценографів, акторів та молодих режисерів, своїх учнів, створивши міцний фундамент для української культури.

Виявлено, що театр М. Садовського став основним вектором у становленні української сценографії, а його побудований образно-художній світ несе в основі традиції народного фольклору і стародавньої української культури.

2.2. Становлення індивідуального, авторського стилю сценографії Федора Кричевського, основні принципи його пластично-візуальної мови

На середину XIX ст. театр повністю залежав від бачення режисера, художник-сценограф майже не мав важелів впливу, режисер давав вказівки декоратору, бутафору, освітлювачу, акторам і повністю komponував і створював образ вистави, тому в оформленні багатьох тогочасних вистав сценографа не зазначали, і лише по окремим артефактам ми дізнаємось хто із художників створив ту чи іншу постановку.

Лише на початку XX ст. професія сценографа виходить на більш значущу роль, фактичні рішення композиційних постановок в оформленні сцени вже створює сам художник, проявляючи своє мистецьке авторське бачення. Ю. Станішевський охарактеризував це явище так: «На горизонті з'явилися справжні живописці, які поступово почали витіснити колишніх декораторів, що являли собою подобу простих малярів» [224]. Пізніше українські режисери часто використовували для своїх вистав офорти Т. Шевченка, пейзажі і малюнки С. Васильківського та М. Самокиша, українські краєвиди І. Рєпіна, В. Кричевського, М. Бойчука, І. Бурячка, М. Пимоненка, І. Їжакевича та ін. Звертаючись до українських сюжетів, режисери прагнули передати красу рідного краю на театральній сцені.

На афіші театру М. Садовського 1910 року до постановки драми «Тарас Бульба» (М. Гоголя) зазначалося сценографія *Василя Кричевського* (іл. 31), його образно-сценічна мова була віддзеркаленням історичної епохи, яка прагнула зберегти народні ідентичність і традицію, а разом із тим роботи В. Кричевського вирізнялися певною архітектурністю, оскільки митець був різнонаправленою людиною, усі свої знання він застосував і в театрі.

Василь Кричевський у 1907–1910 роках оформляв сценографію в театрі Садовського. Це були знакові вистави: «Тарас Бульба», «Ревізор», «Богдан Хмельницький» та ін. Якщо ж розглянути окремо кожну з вистав, стане зрозуміла художня мова митця і його художній смак. Створюючи сценографію, Кричевський використовує прийоми, що підкреслюють його захоплення

фольклором і колекціонування етнографічних артефактів, отже, народні традиції і рефлексії до українського етносу входили в його сценічні пошуки. Хоча мало матеріалу збереглися до вистав, проте є велика добірка його графіки та значна кількість замальовок народних орнаментів (зберігаються в Державній науковій архітектурно-будівельній бібліотеці ім. В. Заболотного), з 1925 р. В. Кричевський оформляє сценографію до фільмів на Одеській та Київській кіностудіях, це близько 20 стрічок, серед яких: «Тарас Шевченко», «Назар Стодоля», «Звенигора» Довженка, «Сорочинський ярмарок» режисера Екка та ін. Тож маємо значну джерельну базу, аби частково осягнути вершин генія В. Кричевського в одному з його виразних амплуа – художник-сценограф.

В. Кричевський став першим сценографом у театрі М. Садовського. Період з 1907–1910-ті рр. став творчо насиченим для художника, він не тільки створив основи національної української сценографії, але й передав основи своїх творчі методи своїм учням.

Сценографія до історичної вистави «Тарас Бульба» М. Гоголя визначалася виразністю і пишністю ескізів, здається, що це довершені станкові роботи, наскільки вони були прописані автором. Серед ескізів, що збереглися (фонд МТМКУ), маємо акторські строї Андрія (іл. 32) і Кошового (іл. 33), виконані художником Ф. Кричевським, розроблюючи сценографію до опери М. Лисенка, художник ретельно підбирає орнамент на елементах вбрання, пояс Андрія має рослинний орнамент, що натякає на барокове оздоблення. Суцільний червоний площинно збирає весь образ – жупан, шаровари, чоботи, тут художник має за мету підкреслити непростий характер та емоційну напругу головного героя, що буде поступово розкриватися відповідно драматургії твору «Тарас Бульба» (М. Гоголя), а в розв'язці історії Андрій (напевно) стає акцентом самого насиченого, відкритого червоного, на тлі більш стриманих акторських строї (на прикладі Кошового) лише невеликі акценти підтримують загальну композицію.

З перших років роботи (1907) театру М. Садовського в Києві – це будівля Троїцького народного дому (нині – театр оперети), сценографію до вистав розробляє відомий художник, архітектор, графік В. Кричевський (іл. 34). Трупа

М. Садовського формувалася під впливом основних канонів народних традицій, що тісно сплітались у сценічні постановки, ця тенденція була стилістично направлена до українських архетипів слов'янських, християнських культур, пам'яті Трипільської культури, звернення до традиції іконопису, барокової спадщини, культурного надбання Київської Русі, глибинних форм театрального вертепного дійства та основ народної драми, так відчував театр і художник.

До проблематики культурної спадщини звертаються у своїх статтях Трошкіна О. «Перший поділ на жанри, що здійснив Аристотель стосувався літературних жанрів, з них потім вийшли театральні та кіножанри» [240, с. 136–152] та М. Юр «Інший ракурс вияву “національного” в мистецтві притаманний творчості М. Бойчука, фундатора школи монументалісту, який розширив хронологічні межі осягнення української культури минулих віків, що включали мистецтво Давньої Русі та Візантії (фрески, мозаїки, іконопис). Їх вивчення Таре інтерпретація вплинули на еволюцію форми у живописі, позначену узагальненням, локальним колоритом, статичністю» [290, с. 101].

Ю. Станішевський говорив про український театр: «Власне, український театр як самотутнє естетичне явище – синтетичне сценічне дійство “великого” стилю, де органічно взаємодіють й активно взаємозбагачуються різні просторово-часові мистецтва, серед яких домінують слово, музика, танець, спів, оздоблені яскравою театральністю й етнографічно-фольклорними барвами, що не заступають, а в найбільш художньо вартісних зразках підсилюють емоційну їй наснагу і глибокий психологізм, мальовничу багато вимірність і цілісність вистави, що утвердився на зламі ХІХ–ХХ ст.» [217, с. 11].

На початку ХХ ст. в Україні працювало приблизно 74 професійних театрів та численні самодіяльні групи, дослідник М. Рахімов у «Технології вистави» [189] зазначав: «Український дожовтневий театр був мандрівним, в умовах переслідувань і утисків української прогресивної культури корифеї українського театру – режисери М. Кропивницький, М. Старицький, П. Саксаганський, постійному театрі М. Садовського в Києві постановочна частина працювала в тісній співдружності з художниками – оформлювачами вистав – Ф. Кричевським

та І. Бурячком» [193]. Про співпрацю режисера і художника у своїх дослідженнях, а саме в роботі «Технологія вистави», описує М. Рахімов: «Режисер, склавши постановочний план, виносивши рішення зовнішнього образу вистави, і звертається до художника, хист і творча фантазія якого повинні підхопити і втілити його задум у конкретні художні форми. Його фантазія в кінцевому результаті створить таке оформлення, яке підкреслюватиме ідею, закладену автором, допомагатиме акторові у створенні образу. Це завдання може бути вирішене лише за тієї умови, коли і режисер, і художник розмовляють одною творчою мовою, доповнюючи, а не нав'язуючи один одному свого рішення. Тільки в спільній роботі, у дружній обстановці режисер (господар вистави) і художник (автор оформлення) можуть здійснити повноцінний твір мистецтва» [193]. Звідси випливає, що сценографія театру як вид мистецтва є невід'ємною складовою духовної свідомості нації, бо візуальне театральне мистецтво відображає надбання національного досвіду, узагальнюючи спільні національні риси і традиції народу, втілення його моральних якостей і духовних ідеалів.

Пізніше до репертуару М. Садовського було запрошено Миколу Лисенка, його музична народна мова тільки оживила і наповнила українським колоритом сценографію художників В. Кричевський та І. Бурячка, що працювали над мізансценою, декораціями і строями акторів. Основним репертуаром, звісно, була класика, твори Т. Шевченка, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, І. Котляревського, М. Старицького, П. Мирного, І. Франка.

М. Садовський ставив з особливою любов'ю п'єси Лесі Українки: «Камінний господар», В. Винниченка «Молода кров» та «Брехня», Л. Старицької-Черняхівської «Крила», С. Черкасенка «Земля» та ін. Усі вони передавали український дух, культуру і народні традиції, що гармонійно вплітались в сценографії і режисуру, наповнювалися народною музикою в оновлених ритмах М. Лисенка.

Сценічне мистецтво В. Кричевського (1872–1952) – це не лише театр, це своєрідний синтез, пов'язаний ще з архітектурою, образотворчим мистецтвом,

скульптурою, музикою, піснею, танцем, образом актора, організацією сценічного простору та ін. Перелічені ознаки народного мистецтва В. Кричевський широко використовував у своїй творчості, а як же інакше, адже він сам був носієм цих традицій, він вийшов з інтелігентної української родини, де традиція передавалися від покоління до покоління. В. Кричевський збирав етнографічні збірки вишитих рушників (іл. 35), одягу та орнаментів. Тому ця любов до народного етносу так гармонійно і професійно перевтілювалась у його сценічну образну мистецьку мову, поєднуючись у сценографії з режисерами, драматургами, акторами, оживали його персонажі Гетьмана (іл. 36) та Полковниці (іл. 37) до «Богдана Хмельницького» (1920). Бачимо вишукані стилістичні рішення строїв акторів, їх геометричні орнаменти намальовані звивистою модерною лінією, що в'ється межи ритмічних чітких форм, ніби відсилають нас до прадавньої української орнаментики чи нагадують нам орнаменти Великоднього писанкарства (іл. 38–42) як основи народної традиції українського етносу.

Звісно, пошуки етнографічних орнаментів і вишивок надавали роботам В. Кричевського вишуканого смаку і впізнаваного почерку, його ескіз Козака до опери «Тараса Бульби» має характерні ознаки, що притаманні художнику, такий же відкритий червоний, що заповнює весь образ персонажу цілком, лише пояс щедро оздоблено рослинним орнаментом, а смарагдово-зелені вкраплення надають червоному максимального симультанного звучання всім кольорам композиції.

Ескіз 1930 р. характерний для В. Кричевського і в техніці виконання, складні бархатисті, матові тони гуаші посилює більш яскрава та глянцева акварель, що вохристо-золотою вишивкою мерехтить на поясі. Образ Козака (іл. 43) радше зібраний, загальний, не має таких емоційних ознак і характеристик, як, приміром, ескіз Андрія, що ми раніше аналізували, є припущення що це другорядний герой гоголівського твору. Проте можна означити наскільки достовірно відтворює художник технологічну побудову костюма, на рукавах жупану є спеціальні прорізи, аби їх вміло прорисувати, художнику необхідно

було б вивчити козацький стій досконально наживо. Цей ескіз знаходиться в приватній колекції Ольги Гершуні, що отримала рисунки від вдови Н. П. Кричевської).

Серйозний підхід у художній побудові найменшого рисунку навіть книжної графіки – бачимо відтворений ескіз (іл. 44) В. Кричевського, у книжковому дизайні Д. Щербаківського до книги-каталогу «Український портрет XVII–XX ст.» 1925 р., де художник перевтілює живописний шедевр «Портрет Отамана Д. Єфремова» (XVIII ст.) у графічне її вираження, дотримуючись композиції в деталізації.

Вивчення художньої спадщини В. Кричевським збагатило його композиції в сценічних образах до вистав, художник як завжди звертається до рослинного орнаменту та густо оздоблює їм художні строї акторів, де звивисті лінії орнаменту створюють динаміку і контраст із бароковими рослинними віночками. Каталог до виставки портретів 1925 р. знаходиться у фонді історичного музею ім. Т. Шевченка [274].

Каталог присвячувався першій в Україні виставці українського портрету, що проходила тоді у Всеукраїнському історичному музеї імені Т. Шевченка (1925 р.), вона як нариси Д. Щербаківського «Український портрет до кінця XVIII ст.» та Ф. Ернста «Український портрет від кінця XVIII століття до наших днів». Отож, із досліджень ескізів художника В. Кричевського бачимо, з якими творчими задумами стикався митець, знавець і колекціонер народної старовинної орнаментики, він перевтілював ці знання, надаючи народному звучати оновлено, створюючи своє мистецтво, сценографічне в тому числі, він встановлював народну ідентичність, кристалізував національну свідомість, не дарма в мистецтві В. Кричевського вважають творцем «українського стилю».

Українське малярство і народні традиції в ньому розглядають у своїх статтях М. Юр. «Експериментальне мистецтво окреслило свій простір, оперуючи перспективним досвідом митця та породжуючи постійну зміну художнього контексту. Попит на нове, оригінальне – це імпульс, який веде до революційної трансформації художнього вираження, пошуку нових методів активізації

експерименту, розширення емпіричного досвіду. Це у свою чергу сприяє розвитку мистецтва, новітні практики якого стають основою філософських, естетичних теорій і теорій мистецтвознавства. Активізація художнього експерименту була важливою наприкінці ХІХ ст., через кризу двох світоглядів академічного (конвенційного) та імпресіоністського (нового авторського мислення та світосприйняття [290, с. 218]. С. Садовенко: «Фольклорна культура являє собою компендіум накопиченого поколіннями соціального досвіду. Відтак однією з константних властивостей фольклорної культури є її динамічність та тяжіння до постійного розвитку» [214, с. 41] – та І. Павельчук: «Абсорбція досвіду ар нуво у практиці А. Ерделі, зокрема опанування засад сезаннізму, підтверджує органічну приналежність сучасного українського мистецтва до європейської культури» [172, с. 87].

Отже, кінець ХІХ ст. визначив становлення професійного національного театрального мистецтва, а М. Садовський на поч. ХХ ст. продовжив традицію українського театру, що розвинулась на глибинних основах «українського стилю», створюючи постановки на національному родючому ґрунті, він співпрацював із вагомими художниками високого народного стилю – таким був і Василь Григорович Кричевський.

Кінець ХІХ століття був складним періодом для української культури і театрального мистецтва, у тому числі заборона мови як основи будь-якої держави мала б зламати і викорінити українську культуру, попри це, театр став основним осередком збереження українського колориту і традиції. Корифеї українського театру створили український професійний театр без московського ярма, з власним українським мистецьким обличчям, громадські діячі розуміли, що вони виборюють місце не тільки для мистецтва, а й шукають шлях для існування самої держави Україна в політичному середовищі. У часи принижень всього українського, саме театр взяв на себе місію зберегти народні традиції та культуру, закарбувавши українське слово, пісню, танець, традицію в царину театрального мистецтва, щоб дати змогу прорости на родючому ґрунті. Приміром, у театрі М. Садовського, де всі компоненти сценічного дійства були

направлені на кристалізацію національної свідомості сценографія та творчі сценічні пошуки В. Кричевського проявляли народну традицію та символіку.

2.3. Аналіз стилістики найвиразніших вистав постановки Івана Бурячка через призму наративів народних традицій

Водночас із художником В. Кричевським в театрі М. Садовського оформляв деякі вистави відомий тоді за малюнками в щотижневику (журналі) «Шершень» Іван Бурячок (учень В. Кричевського). У 1907 році його запросив сам М. Садовський для створення декорації до історичної трагедії «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого.

Коли стаціонарний театр М. Садовського почав свою творчу роботу (1907 рік) над постановкою «Сави Чалого», режисер в усьому дотримувався чіткого історичного реалізму, це вимагав він і від сценографії І. Бурячка. Із досліджень В. Василька – «у постановці “Сави Чалого” (іл. 45) М. Садовський у всьому дотримувався історизму, на сцені була відтворена історично-конкретна, реалістична картина соціальної боротьби українського народу» [25, с. 30], – тут було розкрите протистояння селян і панів, не вдаючись до сентиментів – «зовсім не було романтичного серпанку, який часом помічався в інших роботах Садовського» [25, с. 30], – згадує В. Василько про М. Садовського.

Третя дія мізансцени «Табір гайдамаків» з «Сави Чалого» набирає найвищу точку образно-пластичної кульмінації, поступово темпоритм переходить від спокійного гайдамацького спокою в швидку зміну епізодів розмови від Сави (М. Садовський) до Шмигельського (С. Паньківський), а далі до Гната Голого (І. Мар'яненко) наростає кульмінація і посилюється емоційна напруга, Сава і Гнат створювати протистояння на контрастах сценічних образів персонажів, Сава (М. Садовський) був непохитним у своїх рішеннях, на противагу йому Голий (І. Мар'яненко), що шаленів від люті, аби «різати пана» і так помститися за своїх побратимів. Задум режисера М. Садовського і сценографія І. Бурячка були направлені показати протиставлення в групах акторів, створюючи певну кульмінаційну напругу між поверженим Савою і звеличеним Голим, козацькі

маси розтікалися по сцені, створюючи вихор кульмінаційної напруги – так відтворювалась ідея народного повстання гайдамаків на сцені. «<...> вигуки за Голого і за Саву. Нарешті вони зовсім стихали. Перемагав Гнат. Усе рухалось, кричало, шапки злітали догори. Гайдамаки оточили Гната, що стояв на пеньку. Сава намагався доводити, переконувати, та його одіпхнули: розлючений, він одходив у бік <...> » [25, с. 33], – зазначає Василько В. у своїх спогадах про М. Садовського. Макет до вистави «Сави Чалого» зберігся в архівах МТМКУ, у пошуках до оформлення художник І. Бурячок застосував принцип трьохстінної інтер'єрної побудови сценічного простору, лаконічні стримані форми декорацій підтримані спокійними строями акторів, проте в них чітко зчитується національна формотворча основа народного костюму.

Образ Гната Голого (актор І. Мар'яненко) передано стриманими прямими лініями м'яких тканин (іл. 45), на противагу їм ідуть зброя і пояс, відтворені з історичною реалістичністю, деякі елементи зброї були справжніми. Художнім рішенням І. Бурячка (1907 р.) було розділити всі групи гайдамаків на окремі кольорово-насичені групи акторських строїв, відповідно селян він зробив майже монохромними, проте вони були озброєні «вилами, косами, сокирами», як бачимо з фото вистави, актор у ролі Козака Голого має характерне реалістичне вбрання козака: жупан, шаровари, на голові шапка-кучма, а вибудована композиція фото відповідає всім вимогам портретного живопису. Отже, реалістичність, історична правдивість і серйозне ставлення до композиції були основою у створенні сценографічних образів І. Бурячка.

Аби вистава не розглядалася лише як певний художній твір мистецтва, зазначимо дещо глибше, збільшивши масштаб погляд у дослідження, адже спектакль – це певне перформативне дійство, що існує тут і зараз. А суть сценічного мистецтва набагато глибша і починається вона, звісно, з літературної форми сюжету. Уже драматург і літератор вкладають первинний контекст до свого твору, розкриваючи соціальні, політичні та ін. проблеми, вони створюють концентровані актуальні питання народу, народної культурної традиції. Вже потім через режисерський погляд і смаки сценографа та акторське вміння,

створюються художнє сценографічне рішення – відповідні декорації і костюми, добирається вірний музичний супровід і необхідна хореографія, лише комплексна система згаданого забезпечить характерні ознаки постановці.

На відміну від драматургічного рішення І. Карпенка-Карого, театральне рішення М. Садовського і художнє бачення І. Бурячка були направлені винести вирок Саві, аби принести осудженню його ганебний вчинок – зраду свого народу, ця тема суміжна українським історичним подіям, тому історична драма «Сава Чалий» 1907 року мала визнання і успіх.

У 1913 році опера «Різдвяна ніч» (М. Лисенка) (іл. 46) була поставлена М. Садовським, прекрасна сценографія була виконана *Іваном Мартиновичем Бурячком* (1877–1936), як бачимо, з ескізу художник вибудував реалістичний зимовий пейзаж, композиційно розділивши маси правої і лівої частин, побудувавши рівновагу композиційних світлих плям, художник утворює ритм (вхід) в простір, темними звивистими лініями паркану, які ритмічно біжать у центр композиційної – зав'язки, художник вводить глядача до сільського пейзажу, де густе темне небо лише доповнює свіжість снігових кучугур, в небі палахкотять зорі, разом із темними маленькими плямами очей-вікон вони створюють такий танок – темпоритм у сценографічній постановці. У цьому маленькому ескізі відчувається велика любов художника до українського села, до народної традиції, адже дитинство художника пройшло в селі Лозувата (Полтавщина), тож і не дивно, що він так хвилююче відчув сценографію до «Різдвяної ночі» М. Лисенка. «Враження було велике <...> Думка линула в те, здавалося, неможливе будуче, коли в цьому театрі буде лунаати правдива українська опера <...> Акт з колядками – це було щось потрясаюче» [124].

Пізніше він зробив сценографію для «Камінного господаря» Лесі Українки та «Сави Чалого» Карпенка-Карого. У свої споминах О. Кошиць, відомий диригент, згадував: «Чудовий оркестр, широка сцена, прекрасні декорації, гарний український реквізит, першорядні оперові сили, чудовий ансамбль – це все робило відповідну рамку для цього твору» [124].

Отже, сценографія художника *Івана Бурячка* вирізняла його поміж інших, побудовані ним сценографії на оперу М. Лисенка «Наталка Полтавка» 1912, «Різдвяна ніч» 1913, «Утоплена» 1913, «Вій» 1914, «Камінний господар» Л. Українки 1914 (постановки М. Садовського), також художник оформив ряд вистав: «Катерина» (Т. Шевченка), «Сорочинський ярмарок» і «Ревізор» (М. Гоголя), «Сватання на Гончарівці» (Г. Квітки-Основ'яненка) та «Запорожець за Дунаєм» (С. Гулака-Артемівського) теж у театрі М. Садовського та ін. стали творами, у яких закарбувався народний культурний код, народна українська традиція. Однак художник сценограф *І. Бурячок* працював у постановках інших театрів, ним були поставлені «Вій», «Різдвяна ніч», у театрі М. Кропивницького художник створив сценографію до «Гайдамаків» за Т. Шевченком (режисура Л. Курбаса), «Чорна рада» за П. Кулішем (режисура О. Корольчука), «Розбійники» Ф. Шіллера (режисура П. Саксаганського), «Остання ніч» М. Старицького (режисура О. Корольчука) та ін.

Сценографія *Івана Бурячка* посідає важливе значення в становленні українського театру, посеред художників доби національного відродження, навчаючись в академії М. Мурашка (закінчив 1903 р.) *І. Бурячок*, був учнем В. Кричевського, тож можемо стверджувати про певне творче наслідування однієї художньої сценографічної школи (в тому числі). *І. Бурячок* бере активну участь у соціально-культурному середовищі української інтелігенції, наприкінці 1905 року він друкує свої малюнки в журналі «Шершень» (іл. 46) (матеріал зберігається в бібліотеці імені В. І. Вернадського), уже в цих зарисовках видно його широке сценічно-художнє бачення, передача глибини простору, за рахунок масштабу побудованого переднього і заднього планів, це вміння художник надалі буде застосовувати в театральному сценічному мистецтві для побудови складних багатофігурних композицій.

Сценографія *І. Бурячка* має своєрідні творчі методи в побудові сценографічного простору сцени, що беруть початок в графіці, складну побудова театального простору, з використанням законів і принципів лінійної перспективи, відповідно до малюнка *І. Бурячка* (іл. 47) до видання «Українська

муза» 1908 р. (бібліотека ім. В. І. Вернадського) із спогадів В. Василька, схожу І. Бурячок створює в оформленні театральної сцени, В. Василько, який був очевидцем, згадує: «<...> на новій завісі був намальований український краєвид. Вдалині – аж до обрію – зоране поле, праворуч – з-за пагорбів сходить сонце. На першому плані ліворуч – кілька молодих берізок, серед них дівчина-українка; стоячи у профіль до глядачів і приклавши козирком руку до очей, вона дивиться як сходить сонце. Цей художній образ – символ відродження України. Пейзаж облямовував рушник з орнаментом XVIII століття, низ завіси прикрашав старовинний рослинний орнамент. Починаючи з цього сезону, капельдинери та гардеробники були одягнені в українські темно-червоні жупани, такі ж шаровари, чорні чоботи і підперезані зеленими поясами» [25, с. 39].

У 1912 року І. Бурячок стає головним сценографом у театрі Садовського, а в 1911 року Леся Українка (вони разом працювали в журналі «Шершень») знайомить І. Бурячка зі своєю «Лісовою піснею», так була створена серія сценографічних образів (листівок) до Лесиної драми (іл. 48), де вона власноруч зробила надписи з описами і назвами (зберігаються в МТМКУ), малюнки напрочуд емоційні і зворушливі, особливо образ Мавки І. Бурячок відчув її норавливий характер (по драматургії), завітчав образ Мавки, створивши колоритний образ дівчини у вишитій довгій сорочці, що підперезана поясом, цей ескіз олівцем передає святість і чистоту образу, проте рис людських їй не надає, аби визначити що персонаж не зі світу людей, відповідно до п'єси Мавка поступово набирала (перетворювалась) людських ознак, ставала земною, це відчувається і в ескізі І. Бурячка. Образ Лісового (іл. 49) діда переданий у тій же легкій манері швидкого рисунку (начерку), у ньому бачимо психологічний образ, що сконцентровано саме на емоційному стані персонажа, проте він теж рясно вбраний листям і завітчаний, так І. Бурячок передає любов Л. Українки до природи рідного краю на Волині, де пройшло її дитинство: часто Леся згадувала ліси з свого дитинства, про що часто писала в листах до матері О. Пчілки, про свою п'єсу «Лісову пісню» саме так і зазначала Л. Українка. Створюючи ескіз художник, можливо, вхопив певні риси навіть самої Л. України, адже вони

товаришували ще з редакції журналу «Шершень», тож з особливим підходом він створив образи до «Лісової Пісні», яку на той час так і не поставлять у театрі М. Садовського, проте драматургія Лесі набере своєї популярності пізніше та стане взірцем національної театральної сцени. Зазначимо, що образи лише цих героїв (Куць (іл. 50), Лісовик та Мавка) у виконанні І. Бурячка створює думку, що міг би відбутися потужний мистецький театральний дует І. Бурячок і Л. Українка.

Театр М. Садовського важливого значення надавав і «оновлений» драматургії, Д. Антонович напише у своїх роботах: «Ні Леся Українка, ні Винниченко, ні Олесь безпосередньої участі в конкретному театральному підприємстві ніколи не брали. Це тільки діячі на ниві літератури, їхні п'єси писано не для конкретного театру і не для конкретних акторів; навіть більше того, ті п'єси писано для театру, якого ще не було, але який мусив бути, і ці автори творчою інтуїцією відчували появлення такого нового театру <...>» [5, с. 197], – так він зазначає у своєму дослідженні «Триста років українському театру».

Співпраця М. Садовського з М. Лисенком у музичних рішеннях до опери «Наталка Полтавка» (1912) мали відповідне синхронне гармонійне відображення і в сценографії, і творчих пошуках І. Бурячка, адже вони мали з М. Лисенком родинні міцні зв'язки і І. Бурячок тонко відчував музику товариша, тому «Наталка Полтавка» (іл. 51) вийшла напрочуд вдалою у режисерському, музичному і художньому проявах, а український колорит вразив проникливістю і чутливістю свого глядача. Опера «Наталка Полтавка», її атмосфера і емоційний стан були переповнені народним колоритом і традиціями. Досліджуючи рукописи М. Садовського в фондах МТКМУ, ми бачимо, з якою увагою і любов'ю він розбирає образи своїх персонажів, от, наприклад, образ Наталки: «Одягнута просто, але чисто, з тим естетичним смаком, якого вимагає сцена. Корсетка обов'язково, бо за ті часи дівчина не виходила на вулицю без корсетки. Голова пов'язана легеньким платком по полтавські. Серезки і разок намиста. Грим – гарної дівчини. Наталка – ідеал української дівчини: статична,

працьовита, покірна, поважає матір, шанує старших, до всіх привітна і разом з тим тримається достойно, розумна, уміє мовчати і уміє одказати до речі. Старосвітського добірного виховання: так глибоко розуміє свій обов'язок до матері, що навіть має силу примусити себе зректися свого щастя, коли того вимагає спокій матері. В почуттях своїх глибока, незрадлива. Жодна спокуса матеріальна не може похитнути в її душі ідеального кохання до Петра. Говорить просто, спокійно, щиро, в рухах своїх виявляє добре, тогочасне народне виховання» [294, с. 38]. З рукопису М. Садовського постає архетип народної традиції – молода дівчина, чистий і непорочний образ, що уособлює сакральний зміст. Ескіз художника І. Бурячка, що зберігся його родиною, відкриває нам образи Наталки і Петра, їхні народні колоритні характери вже зчитуються у малому рисунку тушшю (іл. 51), статичний і стриманий Петро в козацькому строї, складки жупану вибудовані з певною геометрією, що притаманна складкам у сакральних образах святих, проте все інше в одязі тяжіє до реалістичного відображення, динаміка і рухливий образ Наталки створені художником в народному «українському стилі», що підкреслює його навчання у В. Кричевського, прямокутні, густі ритми спідниці в контраст з жвавими лініями створюють загальне враження народної пісні і танцю, якими композитор М. Лисенко наповнив свою оперу. Отож, означимо, що поєднання художнього рівня, смаку і любові до народного в митцях – художника І. Бурячка, режисера М. Садовського та композитора М. Лисенка – могла створити подібний національний шедевр.

«Наталка Полтавка» – це взірць національного мистецького твору, що на довгі роки став знаковим, до нього звертаються різні режисери, щоб знову і знову підняти вічну тему для українського глядача. Микола Лисенко робив багато варіантів музичної організації п'єси, уже в 1889 році вийшов перший друкований клавір, зауважимо, що однойменна опера М. Лисенка стала світовим шедевром оперного мистецтва.

На київській сцені оперного театру «Наталка Полтавка» відбулася вже в 1936 р., ця опера завдяки своїй фольклорній основі стала зразком українських

пісень, адже тут налічувалось їх аж 22, серед них «Всякому городу – нрав і права», драматургічний твір «Сонце низенько», постановка «Віють вітри, віють буйні», постановка «У сусіда хата біла» та ін. Драматург І. Карпенко-Карий в «Наталці Полтавці» прагнув передати справжнє українське село з його колоритними традиціями, а сценографія І. Бурячка лише посилила задум: «Її герої вийшли ніби з глибин народного життя. Це люди, прості, працьовиті, високої людської гідності й чеснот, зі відкритою поетичною душею, з глибоким ліризмом. Та їм судилося пережити глибокі моральні драми, психологічні конфлікти, що були викликані соціальною нерівністю і породженим нею зіткненням протилежних інтересів», – з цитати Р. Іванченка [90, 137 – 140].

До народних традицій у постановці «Наталка Полтавка» (1908 р.) звертається І. Бурячок, вибудовуючи оформлення мізансцен, він створює справжній колорит і відчуття національного пейзажу, надаючи йому масштабність сакрального значення: «<...>Замість старих декорацій українського села “взагалі” Бурячок зробив нові, що за змістом і колоритом точно відповідали текстові й музиці опери. Це було не тільки українське село, а саме село початку ХХ століття, село над річкою Ворсклою, недалеко від міста Полтави. На задній збірці, яка складалася з двох частин, було намальовано річку, хати, городи. На задньому плані – поле, могили, вітряки, повз які лежав шлях на Полтаву, а далеко на обрії виднівся полтавський монастир» [25].

Сценографія до опери «Утоплена» М. Лисенка (1913) тонко поєднується в музиці і створює складні колористичні композиції, у мізансцені «Палацу сотника» неперевершеним було рішення сценографії Місяця, що віддзеркалювало в складних архітектурних будовах сцени, у 1914 році І. Бурячок береться до Лесиного «Камінного господаря». Особливе дружнє ставлення і відповідальність вимагали від художника нових образно-стилістичних рішень до емоційно наповнених Лесиних персонажів: «Головною її силою є лірика і малюнки сцен і ситуацій, що впливають з ліричного настрою. Тут кожне її слово має силу і пластику <...>» (І. Франко) [243, с. 302].

Гоголівські п'єси посідають особливе місце в сценографії І. Бурячка «Вій» (1914). Перша мізансцена відкривається зображення брами Братського монастиря, де архітектура створює особливий сценічний простір, підпорядковуючись складним освітлювальним рішенням.

Складний історичний час частина трупи М. Садовського проводила у Вінниці, де були поставлені сценографії І. Бурячка на «Катерину» (Т. Шевченка), «Сватання на Гончарівці» (Г. Квітки-Основ'яненка), «Сорочинський ярмарок» (М. Гоголя) (іл. 52), «Сава Чалий» (іл. 53), «Запорожець за Дунаєм» (С. Гулака-Артемовського), «Наталка Полтавка» (іл. 54) та ін., наповнені українським колоритом вистави, що підносили національну ідею і дух народу.

Щоб сучасним поглядом дивитися на сценографію поч. ХХ ст., необхідним буде оглянути нові вимоги та можливості мистецького аналізу сценографії, означити нові методологічні розробки, а, вивчивши сучасні наукові праці в царині світового театру, можливим буде залучити ці методи у свої наукові дослідження нашої проблематики. Прикладом стануть праці сучасного англійського науковця Ніколаса Арнольда [286, с. 6], професора польського університету імені А. Міцкевича в 2006 р. Він досліджує питання – яких ознак набуває сучасна театральна критика, які в неї технічні можливості, які її завдання і цілі, він означає оновлений дослідницький апарат і інструментарій, необхідний для застосування сьогодні, щоб зрозуміти традиційні контексти театального мистецтва в минулому, а саме кін. ХІХ – поч. ХХ ст. в Україні з сучасним рівнем критичних досліджень історії і теорії мистецтв. Звісно, щоб повністю зрозуміти механізм вистави, її ядро, потрібно йти від драматургії твору, а далі досліджувати втілення його на сцені різної режисури, художнього погляду і акторської майстерності, і відповідно до історичної трансформації, робити дослідження і аналіз. За твердженням Ніколаса, театр має два основних наративи: перший – суто мистецький, як складна, компліментарна форма відкриває історичний зріз і розкриває мистецтво певного періоду; а другий – це соціальна значимість театру, вистави як рефлексії соціуму та через семантичне розуміння знакової системи символів (традиції), аналізуючи сценографію І. Бурячка, завдяки збереженим

артефактам його творчої праці, ми розкриваємо український театральний контекст, а з його художніх робіт розуміємо важливість національної ідеї в період кристалізації народного духу.

Ніколас Арнольд зазначає, що, досліджуючи театр, не слід концентруватися саме на півторагодинному дійстві (матеріал, що зберігся) та не лише на фізичному описі твору, слід виходити за межі виконання і оформлення твору, адже вистава цінна саме її не матеріальністю та змогою продовжувати свій вплив і захоплення виходячи за рамки сцени, сполучаючи мистецький твір (виставу) зі світовим океаном мистецтва, як зазначає англійський науковець (2006) [286, с. 7].

Саме в цьому і криється актуальність питання, адже довгий час мистецтвознавство, як і інші наукові галузі України «писало про себе і для себе» (Вольдемар Делуга, польський науковець), і, досліджуючи сценографію через канву культурних світових традицій, необхідним буде розглядати проблематику саме в сучасному українському товарознавстві, з сучасним поглядом на історію мистецтва України і її місцем у світових процесах мистецтва.

Про оформлення перших українських вистав збереглися дуже мало відомостей, малюнки ескізів художників не збереглися, як це відбулося в пізнішому періоді поч. ХХ ст., фото з вистав теж зустрічається досить рідко, проте поодинокі світлини та начерки до сценографі, описовий матеріал свідків дійства, акторів, розкриває нам задум як режисера, так і художника, а в їхній спільній творчій праці відчувається велике тяжіння і любов до народних традицій, основ вертепного дійства та народної української драми. Однак ще театром корифеїв було започатковано літературно-художній журнал українського альманаху «Рада» (1906–1914), про який І. Франко згадував: «<...> мов перший весняний грім по довгих місяцях морозу, сльоти і занепаду» [241], – на сторінках якого розкривається драматургічна театральна творчість театрів кін. ХІХ – поч. ХХ ст. (деякі видання збереглися в бібліотеці імені В. І. Вернадського).

Висновки до розділу 2

Передумови виникнення явища театру М. Садовського було розглянуто крізь історико-культурні процеси та вплив на них традицій театру корифеїв. У результаті дослідження творчих методів художників-сценографів В. Кричевського та І. Бурячка було розширено масштаб дослідження народних традицій в українській сценографії, розглянуто творчий спадок співпраці режисера М. Садовського з такими художниками сценографії.

На прикладі вистав 1907–1910 рр.: «Тарас Бульба», «Ревізор», «Богдан Хмельницький» (В. Кричевський) та ін. – було розкрито сценографію В. Кричевського, досліджено основні культуро-творчі ознаки в образах його сценічних оформлень, розкрито просторові сценічні рішення в побудові мізансцен до спектаклів у театрі М. Садовського, розкрито основні творчі методи, які митець використовував у побудові просторово-образного середовища сцени.

Розкрито сценографію художника І. Бурячка, де основним наративом його постановок «Наталка Полтавка», «Різдвяна ніч», «Вій» та ін. виступає глибинна народна традиція, проаналізовано основи його індивідуального творчого характеру в розробці методів і засобів до побудови простору сцени. Роль народних традицій в українській сценографії, а також творчі методи провідних художників-сценографів були розглянуті дисертанткою в статті «Народні традиції через призму часу і простору» [197].

Провівши дослідження сценічних оформлень *Василя Кричевського та Івана Бурячка*, бачимо традицію наслідування реалістичної школи сценографії театру корифеїв (загальне враження від постановки), адже професія художника театру ще не була виокремлена та сформувалася значно пізніше в театрі М. Садовського, по суті В. Кричевський і І. Бурячок були одними з перших художників-сценографів, що створили шедеври української сценографії, а театр як першооснова культуро-творчого процесу забезпечує збереження мистецьких «артефактів».

Проаналізувавши процес становлення і розвиток театру М. Садовського в загальному контексті, розкрито основні аспекти в сценографічній творчості В. Кричевського та І. Бурячка, викрито і проаналізовано спектр актуальних тем, що піднімають питання національної ідентичності, автентичності та народних традицій і духовного осмислення в мистецтві сценографії від реалістичного періоду і подальшого її перевтілення. Дослідження акторського строю в українській сценографії було проведено дисертанткою в її статті «Символ і художній образ у творчості провідних митців української сценографії кін XIX – поч. XX ст.» [196].

Доведено, що театр як явище синтетичне і здатне до збереження традицій і культурних моделей стає чи не основним носієм збереження історичної культурної пам'яті, персоналії художника-сценографа по-новому розкривають проблему театрального мистецтва в Україні періоду кін. XIX–XX ст., дають нам уявлення про театральне мистецьке життя як основи передачі народних традицій, кодів знаковості, символічності, естетичності і важливих культурних процесів в Україні та зазначають їх подальший вплив на розвиток сценічного мистецтва України початку XX ст.

РОЗДІЛ III. РЕФОРМИ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ. ПІД ВПЛИВОМ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ПОГЛЯДІВ. ТВОРЧІ МЕТОДИ ЗНАКОВИХ ХУДОЖНИКІВ-СЦЕНОГРАФІВ

3.1. Новації в сценографії початку XX століття, персоналії, методи, школи в контексті європейських тенденцій. Театр «Березіль» Л. Курбаса та Державний драматичний театр імені Івана Франка Г. Юри

Завдання сценографії – це не просто різноманіття тематики і сюжетів, адже шукання авторських форм вираження, зміна композиційних засобів, звернення до абстрактних рішень та емоційних відтінків, узагальнюють трактування форми і простору театрального-декораційного мистецтва, художник перевтілює мову сцени на емоційні потоки свого авторського (індивідуального) художнього почерку, надає акторам неповторну характеристику емоційних образів, створюючи напругу і фактурність кожного персонажу і побудови художнього простору сцени загалом.

Застосовані технічні прийоми в оформленні вистави в кін. XIX ст. здебільшого були доступними і зрозумілими глядачу, оскільки сценографія була побудована на традиціях школи реалістичного театру, нові потреби часу на поч. XX ст. вимагали застосування не тільки іншої стилістики й художніх прийомів, а інших технічних та технологічних засобів і матеріалів. Професія сценографа набирала нових ознак в формах, кольорі і ритмі та ставала такою ж важливою в створенні спектаклю, як і праця режисера та актора.

На період 20–30 рр. XX ст. відбувається активне становлення «нових» театрів, серед інших вирізнявся «Молодий театр» (іл. 55) (1916–1919). Створений в Києві Лесем Курбасом він став «творчим домом» для багатьох художників, головним сценографом став Анатоль Петрицький (1895–1964), пізніше цей театр було переформатовано в «Березіль» (іл. 56) (1922), головним художником театру став Вадим Меллер (1884–1962).

Театр пропонував філософське трактування «театру для мислячих», відмовляючись від етнографічного-історичного театру, проте неможливо так

зазначити, що всі попередні досягнення в сценографії відкидалися новою школою Леся Курбаса, Анатолія Петрицького (іл. 57) і Вадима Меллера (іл. 58), адже лише традиційний підхід, збагачений новаторством, створює для мистецтва нові можливості. Швидка зміна в житті людей, стрімкий розвиток науки і техніки сприяв переформатуванню мистецтва театру, значних змін у художньому оформленні набувала і сценографія, театральні строї, акторський костюм поч. ХХ ст. набували геометричних ознак і ясності у відкритих кольорових композиціях. У статті Л. Курбаса, де він писав про роботу в «Молодому театрі», пояснюється принцип його «нового» театру як відкритого експерименту: «Експеримент є вигострення сокири, поліпшення інструменту, і без експерименту обійтися не можна театру, який думає йти вперед» [135, с. 93].

У більшості саме з театром «Березіль» можна зв'язати творчий шлях і становлення унікального художнього (авторського) стилю таких митців, як-от Анатоль Петрицький, Вадим Меллер, подружжя Валентин Шкляїв та Майя Симашкевич. Творчий доробок зазначених митців означив новий етап українського театру – «український сценічний авангард» поч. ХХ ст.

Важливими творчими методами для української сценографії стали творчі пошуки художників Олександра Екстер (іл. 59, 60) (1882–1949) та її учня Олександра Хвостенко-Хвостова (іл. 61) (1895–1968). Вони вирізнялися своїм нереалістичним модерним баченням в оформленні сценографії, тяжіння до герметичності форми і відкритості спектральних кольорів – це, звісно, європейський вплив, проте в основі міцний фундамент народних традицій.

Олександра Екстер була знайома з Пабло Пікассо, відвідувала школу Фернана Леже у Франції та тяжіла до європейських «нових» стилів, водночас вона організувала творчу групу з Наталією Давидовою і Євгенією Прибильською, де вони відновлювали актуальність народного мистецтва українських традицій: українське килимарство і вишивка в їх роботах були піднесені до статусу високого професійного мистецтва, такі перевтілення сучасного і традицій створювали нову образну пластичну мову сценографії, що означила на поч. ХХ ст. статус «українського сценічного авангарду» у світовому

мистецтві, як влучно підмічає у свої наукових працях Д. Горбачов – «народна і професійна культури щеплять одна одну» [63, с. 7].

Художник Вадим Меллер у своєму мистецтві є також транслятором новітніх європейських тенденцій, перебуваючи в Німеччині (1908–1912), де він знайомиться з Паулем Клеєм, товаришує з художниками німецького експресіонізму групи «Синій вершник», у 1912–1914 рр. він перебуває в Парижі, де працює у «вільних майстернях», отож, повернувшись у Київ, він стає головним художником у «Березиль» (1922) і ясно, що європейський вплив відбувся в його індивідуальному, авторському осмисленні художніх рішень, у творчих методах побудови сценографії, які він разом зі своїми студентами (помічниками) втілював у театральних макетних майстернях «Березолу». Основні процеси театрального мистецтва у своїх статтях досліджують Трошкіна О. та Гнатюк Л. «Ритуал здебільшого розглядається в площині таких наук як антропологія, культурологія, етнографія, соціологія, психологія. Отже, майже усі публікації та дослідження, що стосуються ритуалу належать вченим із цих галузей знань. Це і дослідження конкретних ритуалів та обрядів, пов'язаних із найважливішими подіями життя людини – родини, весілля, похорони і т. ін., в різних регіонах; і вивчення окремих народних свят та пов'язаних із ними обрядів; і дослідження народного фольклору, в якому оспівуються (розповідається) про прийняті споконвіку традиції народу. Існує значний пласт семіотичних досліджень ритуалів та обрядів присвячених символічним значенням різних видів ремісництва, серед яких і будівництво, а також деяким видам робіт в межах однієї професії» [238, с. 98]. Юдова-Романова К. розкривала суть сценічного простору у своїх наукових статтях: «Сценічний простір як місце, де розвивається сценічне дійство, бере витоки з перших прадавніх театралізованих обрядів, що відображали світоглядні уявлення архаїчних народів. У давніх театралізованих обрядових формах відбувалося перетворення дійсності, що давало можливість уявного просторового розширення. Відтак, головним призначенням сценічного простору є утримувати в певних межах творчий акт, художнє перетворення дійсності, ілюзію. Водночас воно підкорено законам фізичної реальності. Отже,

сценічний простір завжди має фізичні кордони, які можуть бути найрізноманітнішими: природним ландшафтом, сценічною рампою, архітектурними формами, водоймами тощо» [289, с. 118]. С. Садовенко, досліджуючи основні традиції балету М. Садовського, зазначала «Унікальність балету “За двома зайцями” полягає в тому, що за всю історію існування однойменного твору Михайла Старицького за його мотивами вперше було створено і поставлено виставу балетну. Постановка витримана в класичному стилі і, разом із тим, тяжіє до мистецтва супрематизму – нового шляху розвитку й модерного розуміння та бачення мистецтва. У живописі цей напрям характеризується використанням абстрактних геометричних форм і простих колірних поєднань для створення художнього образу» [213, с. 230].

Таке ставлення театру і сценографії до народних традицій із невичерпним духом зміни і оновлення надавало родюче підґрунтя для певних творчих шкіл, майстерень при театрах – наприклад, майстерня В. Меллера, творчі осередки – майстерня О. Естер, творчі угруповання «Нова генерація» входили літератори та художники А. Петрицький, В. Меллер, редакційні угруповання періодичних видань, у які входили художники-сценографи, все було направлене на художній розвиток і взаємне наслідування, зокрема і в сценографії українського театрального середовища. Важливими в передачі творчих методів були згадані макетні майстерні чи художні школа-майстерня А. Петрицького, В. Меллера, О. Естер та ін., де в тісній гармонічній співпраці головного художника створювались декорації і строї для акторів, потім відбувалася кристалізується єдиного образу художник – режисер – актор, і їх спільна робота оживала. Праця над фактурністю, простором, світлом, конструкціями вистави відбулася в постійному пошуку, В. Меллер створив таке творче середовище, де учні мали досягати майстерності і висоти вчителя, а написана ним теоретична праця «Макетна майстерня Березіль» (іл. 62) (1925) спонукала молодих художників дбайливого навчання та наслідуванню традицій ремесла. До макетної майстерні В. Меллера (іл. 115–119) увійшли М. Симашкевич, В. Шкляїв, Д. Власюк, Є. Товбін, М. Панадіяді, М. Ашкеназі, А. Проценко та ін., цікаво, що

39 березільських вистав будуть поставлені саме учнями майстерні В. Меллера, виразна історична драма «Сава Чалий» була поставлена якраз подружжям Симашкевич-Шкляїв. Не тільки художники переймалися підготовкою молодих кадрів, режисерською школою наслідування переймався і Л. Курбас, а в 1924 році він створює режисерську лабораторію (іл. 120, 121), де не обмежувались вільні творчі думки учнів, Л. Курбас казав, це був: «режштаб не є якоюсь керівною установою при “Березолі”, а є наполовину лабораторією, наполовину школою, наполовину допоміжним органом при правлінні» [136, с. 113]. За спогадами написаними В. Васильком, існувало чотири набори учнів-режисерів Л. Курбаса (іл. 63): «До складу першого набору студентів увійшли: С. Бондарчук, В. Василько, П. Долина, Г. Затворницький, Г. Ігнатович, Ф. Лопатинський і Й. Шевченко; до складу другого – Я. Бортник, Г. Воловик, П. Кудрицький, З. Пігулович, Б. Тягно, Х. Шмаїн; третього – К. Діхтяренко, О. Магат, В. Онацька, В. Чистякова; четвертого – Б. Балабан, В. Воронов, Л. Дубовик, В. Скляренко, М. Верхацький» [26], – про що Василько В. згадує у своїй праці «Народний артист» 1969 року та розкриває наскільки потужною була організована режисерська школа Курбаса. Учні, які наслідували свого майстра, дотримувались і певної стилістичної мови театру «Березіль».

Зі щоденників В. Василько дізнаємось про основні принципи в роботі березільського театру: «Теорія музики, матеріальне оформлення вистави (малювання), сценознавство, система (педагогічний метод), композиція вистави (драматургія), хореографія, театральна машинерія, електротехніка» [26], – з фондів В. Василька. В акторській школі «Березіль» (іл. 64), до речі, був продуманий окремий підхід – В. Гаккебуш у журналі, присвяченому театральному мистецтву, писав: «Ідучи на зустріч цій до краю назрілій потребі майстерень “Березоля”, я, запроханий Л. Курбасом, в липні біжучого року прочитав в “Березолі” ряд лекцій про психотехніку і раціоналізацію праці на потреби театру. Тоді склалася комісія, в яку увійшли, крім Л. Курбаса й мене, режисери і деякі артисти з майстерень “Березоля”. Упродовж літа й осені комісія виробила схему картотеки професії актора. Тепер має відбутися перевірка її,

спроба примінити її в майстернях до учнів і всіх працівників «Березоля»» [12]. В. Гаккебуш у своїй праці «Психотехніка в театрі» з журналу «Барикади» (1923). До складу трупи «Березиль» входили відомі актори: А. Бучма, М. Крушельницький, Й. Гірняк, Л. Сердюк, Д. Мілютенко, С. Шагайда, В. Чистякова, Л. Гаккебуш, Н. Ужвій, Н. Титаренко, П. Нятко, О. Доценко, С. Федорцева та багато інших видатних майстрів сцени.

Важливо, що при театрі «Березиль» виходило періодичне видання «Барикади», на сторінках якого зазначалося про становлення українського сценографічного мистецтва, на той час періодичних видань, які висвітлювали новини театру було вдосталь: «Нова генерація», «Театральний вісник», видання «Театральні барикади» і журнал «Нове мистецтво», пізніше виокремилась нова низка спеціалізованих періодичних видань: «Театральне Мистецтво» (1922–1924), видання «Аматорський Театр» (1925–1927), журнал «Масовий Театр» (1930–1932), періодика «Жива Сцена» (1930), журнал «Вертеп» (1930), журнал «Червоний шлях» (1925) (іл. 127–129), «Селянський Театр» (1934–1935), а також журнал «Театр» (1935), віднайдені нами архівні номери уцілілих видань (зберігаються в бібліотеці ім. Вернадського), згенерувавши зібраний матеріал ми реконструювали соціально-культурне середовище поч. ХХ ст., виявили маловідомі фото з вистав та фото акторів у сценічних образах.

Перевтілення «Молодий театру» в київський «Березиль» і переїзд в 1926 р. «Березолю» до Харкова привносили зміни в життя і творчість художників театру. Лесь Курбас перевозить і об'єднує свою трупу з театром ім. І. Франка, головним режисером якого був Гнат Юра (послідовник реалістичного, традиційного театру «Руська Бесіда» і «театру корифеїв», оскільки митці мали різні погляди на сценічне мистецтво, мали різний темперамент, той помириться їм на одній сцені було складно, скоро їх шляхи розійшлися, що означило певну відмінність сценографії двох театрів: Г. Юри Театр ім. І. Франка – на підмостках якого блискуче поєднується українські принципи народної традиції, та «Березиль» Л. Курбаса – як вплив європейських новітніх тенденцій. У Державному драматичному театрі ім. І. Франка робили ставку на реалістично-психологічну

школу театру корифеїв, продовжуючи ставити традиційні вистави: «Наталка Полтавка» та «Енеїда» І. Котляревського, «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Украдене щастя» І. Франка, «Ревізор» та «Вій» М. Гоголя та ін. На відміну, театр Л. Курбаса спонукав і відстоював авангардні погляди, зробивши свою сцену суцільним експериментальним майданчиком, «Березіль» відстоював позиції модерну, виховуючи своїх власних драматургів на прикладі геніального Миколи Куліша з його творами «Народний Малахій», «Мина Мазайло», Володимира Винниченка «Базар», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» та ін., Л. Курбас звільняє свій новий театр від всього реалістичного і стверджує, що саме це надає акторові експресивного символічного, нічим необмеженого образу.

Отже, натхненна праця «Березолю» відбувалася не тільки в єдності творчих задумів художника з напрацюваннями режисера, актора, вона створювала неповторний «Курбасівський європейський театр», де оригінальне режисерське бачення і любов до глибинних народних традиції української культури надають певних особливостей його сценографії, адже театр поч. ХХ ст. уже був готовим до експериментів до модерного та авангардного погляду, до нової реальності на сцені та й у власному житті. Такий далекоглядний підхід театру перевтілюється в систему і утворює масштабний сценічний простір, його реконструкція розкриває культурне середовище України в 20–40 рр. ХХ ст., докорінно змінено підхід у технічно-технологічних рішеннях сценографії переформатовав мислення режисера, а художники: Анатоль Петрицький, Вадим Меллер, Майя Симашкевич, Валентин Шкляїв, Олександра Екстер та Олександр Хвостенко-Хвостов стали «лакмусом папірцем» певної історичної фіксації, разючих змін в основах мистецтва сценографії. Про творчість згаданих художників пише Д. Горбачова: «Образотворче мистецтво: течії, види, жанри в історичному контексті» (2011) [65]. Проте під кутом зору станкового абстрактного живопису нас же цікавить їх мистецтво сценографії і співпраця з театром. Постійний невгамовний експеримент Л. Курбаса групував навколо себе українських митців-новаторів, вони були створені зовсім іншою генерацією,

прагнули пізнати істину, модифікуючи кардинальну відмінність прекрасного і потворного, вони по-новому зверталися до національних традицій. Серед художників реформаторів були: *Анатоль Петрицький, Вадим Меллер, Олександра Екстер, Олександр Хвостенко-Хвостов, Майя Симашикевич, Валентин Шкляїв*. Знаковими виставами поч. ХХ ст. в режисурі згаданих художників були: «Наталка Полтавка» та «Енеїда» І. Котляревського, «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Украдене щастя» І. Франка, «Вій» М. Гоголя, «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «97» Миколи Куліша, «Диктатура» І. Микитенка, «Лісова пісня», «Камінний господар» Л. Українки та ін. Оновлена, авангардна сценографічна мова перший час викликала певне нерозуміння глядача, проте міцне культурне підґрунтя та наполегливість художника і режисера робили свою справу, авангардне сміливе слово «вирощувало» свого глядача з його соціальними переживаннями та мистецькими потребами часу. Курбас вважав, що розвиток і оновлення театру неможливе без розвитку публіки, глядач повинен паралельно «перероджуватись» і бути спроможним відчувати нові тектонічні рухи сценографії і режисури. Виводячи театр на реформаторські процеси, Л. Курбас завбачливо обирає для своїх експериментальних шукань класичні твори «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Вій» М. Гоголя, «Маклена Граса» М. Куліш (іл. 50), «Різдвяний вертеп», його постійний пошук нової авангардної мови піднімає суспільно-політичні, релігійні питання і, звісно, питання ідентичності і національної культури народу. Яскравим прикладом є вистава 1919 р. «Різдвяний вертеп» Л. Курбас, де він використовує основи вертепу – двоповерхової моделі, верхні яруси якої відповідали сакральному змісту, божественному, а нижні є земними. Ця ідея митця поставити сакральний різдвяний твір створила певне нерозуміння в трупі «Молодого театру», звертаючись до фундаментального і сакрального архетипу українського театру, він створив можливим новітній експериментальний театр, формування новітньої сценічної культури А. Петрицького як головного художника, що прагнув показати через розуміння образу ляльки, радше співставлення образу живої людини (актора) і актора в образі неживої ляльки. Режисер і художник вимагали

від акторів імітування ляльки, їх рухи були подібні до механічних рухів ляльки, сценічні строї, розроблені А. Петрицьким, теж були відповідно направлені показати імітації вертепного дійства, навіть простір сцени був поділений відповідно дерев'яного сакрального будиночка з двома поверхами, а чудернацькі, зроблені з кольорових аплікацій розфарбованої марлі, були основою костюмів акторів. Відношення до ляльки в українському театрі є глибинно наповнене, адже його натхненним джерелом є Різдвяний вертеп, і сакральність ляльки, дозволяє українському театру забезпечити дві основні мистецькі можливості: перша – культурне проявлення своєї народної самоідентифікації – та друга – можливості постійного пошуку та експерименту, інтегруючись у світовий процес театрального мистецтва.

У зазначених виставах розкривається основа твору через композиційні рішення взяті з народних традицій, де порівнюються праобрази сакрального величчя раю та занепаду, як вічної теми релігійних сюжетів, до яких звертаються художники і режисери новітнього часу поч. ХХ ст., чітко і влучно реконструюють глибинність біблійних сюжетів, і створюють певний сакральний підтекст на сцені, апелюючи до народних традицій в новій мові сценографії. На сторінках видання «Нове мистецтво» (1926) зазначалося про основні завдання, поставлені в театральному мистецтві: «<...> творячи нову оперу, ми її розуміємо, як урівноважений комплекс з усіх сценічних чинників і музика, і фарби в сценічному оформленні, і танок, і фізкультура, і актор» [212, с. 2], – з цього стає зрозумілим розуміння театру на поч. ХХ ст. як складної системи, у якій важливим означенням була сценографія і художник.

Як зазначає у своїх дослідженнях театрального мистецтва І. Мелешкіна: «Театр, найвища мистецька форма, має синтезувати в собі всі інші види мистецтва: живопис, скульптуру, музику, хореографію, кінематограф, пантоміму тощо. Після нього сценографія стала настільки важливою, що художник перебрав на себе одну з визначальних ролей у виставі. І сценограф, без перебільшення, досі сприймається як спів постановник спектаклю» [158, с. 38].

Отже, театр поч. ХХ ст. став справжнім майданчиком для експериментів, він перетворював українські традиції, образність і обрядовість народного мистецтва на стенографічні шедеври, підносячи культуру України до світового рівня. Саме завдяки таланту режисера та неабияким організаційним вмінням Л. Курбаса, він поєднав вміння і режисера, і актора, і драматурга, і навіть перекладача. Здобувши світову славу українським театральним творам, він створив впізнавану українську сценографію та виплекав поряд із собою у творчому тандемі драматургів і сценографів художників європейського рівня: *Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Майї Симашикевич, Валентина Шкляєва, Олександри Екстер та Олександра Хвостенко-Хвостова.*

При театрі існували школи: художня, режисерська, хореографічна, на зібраннях студентів влаштовувались відкриті лекції, на одній із таких Л. Курбас декламував свій (метод перетворення), його суть, значення художньої мови сценографії: «Художники мають навчитись бачити за побутовою поверхнею соціальну сутність життя. Метод перетворення тому і називається перетворенням, що не створює ілюзію дійсності, а так відтворює сценічну дію, в такому вигляді, такому обличчі, в такому перетворенні, яке викликає найбільшу кількість асоціативних процесів і тим самим активізує розуміння вистави. Перетворення це образна алегорія, – іноді метафора, це образне вираження суті поняття, дії засобами театального мистецтва» [144, с. 243]. Отже, від художніх рішень і пластично-образної мови сценографа формується первинний образ загального дійства, художник на рівні з режисером стає автором, і ні в якій мірі не менше. Тож серед художників, що працювали в театрі «Березіль» з театром ім. І. Франка Г. Юри, виявлено ряд ознак і характеристик, що відрізняють ці два театри, а отже, і сценографію в них: радикальна і революційна образно-стилістична мова першого та поступальна, побудована на досвіді традицій «старого» театру – друга.

Як зазначав О. Острозький: «театр – це явище, що визначає повноліття нації» (О. Острозький), – тож маємо зазначити, що на поч. ХХ ст. театри

«Березіль» і театр ім. І. Франка мали великий вплив на становлення української культури, зазначаючи її місце у світовому мистецькому процесі.

Незважаючи на складність і неоднорідність становлення українського мистецтва театру, «попри утвердження на руїнах українського культурного простору інших, чужих культур» [252] (І. Франко), все ж таки можемо стверджувати, що українська сценографія має глибинне коріння і несе в собі основу сакрального осмислення української символіки, синтезу поєднання народної пісні, танцю несе надважливу естетичну функцію.

З вищесказаного бачимо, яке сильне культуротворче значення має художня сценічна мова, як вона здатна підкреслити та посилити задуми режисера, наповнити їх емоційними смисловими переживаннями.

Тож сценічні творчі пошуки художників: *Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Майї Симашкевич, Валентина Шкляєва, Олександрів Екстер та Олександра Хвостенко-Хвостова* – наповнили театри модерної доби «Березіль» (Л. Курбас) і театр ім. І. Франка (Г. Юра) своїми авторськими баченнями, створили нові сценографічні методи в оформленні і технологічних підходах, об'єднали навколо себе молодих митців, що забезпечило створення певних характерних ознак кожній майстерні і школи наслідування. На поч. ХХ ст. в театрі «Березіль» і театрі ім. І. Франка був такий репертуар: «Сава Чалий» (І. Карпенка-Карого, «Березіль», Харків, 1927 р.), «Сорочинський ярмарок» (Державна Українська Опера, м. Київ, 1925 р.), «Наталка Полтавка» (І. Котляревського), «Пролог» (Л. Курбаса і С. Бондарчука), «Енеїда» (І. Котляревського), «Вій» (М. Гоголя), «Гайдамаки» (Т. Шевченка), «Народний Малахій» та «Мина Мазайло», «Комуна в степах», «97» (М. Куліша), «Хазяїн» І. Карпенко-Карий а також «Диктатура» (І. Микитенка), «Пошились у дурні» М. Кропивницького та ін.

Політична доля України 20–40 рр. ХХ ст. була занадто негативною, проте українська сценографія як основна барикада театру уможливила зростання цілої плеяди митців, які сміло утворили своє суспільство, приносячи в українську культуру через фольклорні і етнографічні традиційні знання, високе європейське

(українське) мистецтво. Відомий знавець театральної семіотики Еріка Фішер-Ліхтер зазначала: «Ми повинні визнати, що театр не лише засіб трансляції п'єси та її теми. Театр виражає суспільство, у якому існує, через усі наявні культурні системи: живопис, музику, костюм, пластику, жестикуляцію, мову, архітектуру, коментарі і таке інше. Всі ці системи утворюють інтегральну частину культури в цілому, стають внеском до її норм і правил, виражають її знаки і значення. У широкому розумінні, театр залежить від особливостей функціонування і розвитку культурних систем, які він використовує» [283, с. 83].

Для виявлення саме національних рис театру потрібно сконцентрувати ознаки і особливості, що притаманні лише певній території та відрізняють її від інших сусідніх народів, український автентичний колорит формувалася на підґрунті багатой культурної спадщини, він виділяється і є впізнаваний завдяки наскрізь пронизаному народною поезією, народними прикметами та обрядами, символікою кераміки, вишивки, орнаменту все це використовували в театральному мистецтві художники поч. ХХ ст., проте їхня просторово-пластична мова змінювалася відповідно до вимог часу, трансформуючись у нові технологічні процеси та прийоми.

3.2. Народні традиції в театральному мистецтві першої половини ХХ ст.: новий зміст та культурнознавчий аналіз сценографії знакових художників

Окресливши основні тенденції театрального-декоративного мистецтва початку ХХ ст., а саме театр «Березіль» Л. Курбаса та театру ім. І. Франка Г. Юри, визначимо основні персоналії художників, що з ними співпрацювали: *Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Майї Симашкевич, Валентина Шкляйва, Олександри Екстер та Олександра Хвостенка-Хвостова*, – на основі аналізу їх індивідуальної художньо-образної мови театального костюму означимо їх творчі і технічні методи. Зазначивши характерні ознаки в образах (костюмах), виконаних художниками, акцентуємо яким чином у них проявляються зв'язки з народними традиціями (орнамент, символ, знак тощо),

зупинимось на окремих творчих постатях сценографів, що працювали в театрах в 20–40 рр. ХХ ст. у театрах Києва та Харкова. Театральне мистецтво цього періоду досліджують у своїх статтях сучасні науковці Юдова-Романова К., Панасюк В., а саме в їх спільній статті «Питання про театр як особливий тип соціокультурної комунікації, як свідчить історія гуманітарної науки, з різною мірою глибини розглядали в системі координат численних теоретичних концепцій» [287, с. 38] йдеться про основні системні можливості театрального мистецтва та його засоби. Інша стаття науковця Юдова-Романова К., присвячена театральному середовищу, його технічним можливостям [288, с. 39–54], театральне середовище і його архітектурні композиції дослідила у своїх статтях сучасна науковець Трошкіна О., яка розглядає композиційну побудову мистецького твору: «Композиція – це поділ твору на частини, їх зіставлення між собою і з'єднання з метою найкращої передачі авторського задуму» [239, с. 137], – розкриваючи основні аспекти, що характеризують не лише сценічний простір, а й образно-пластичну мову деяких знакових художників даного періоду.

Виокремимо основні творчі методи знакових художників у сценографії поч. ХХ ст., проаналізуємо пластичнообразну мову, зазначимо творчу роботу в майстернях, зупинившись на окремих ескізах, проаналізуємо їх стилістику сценографії через призму народних традицій, розкриємо основи образно-пластичної мови таких художників: Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Майї Симашкевич, Валентина Шкляєва, Олександри Екстер та Олександра Хвостенка-Хвостова, на основі мистецтвознавчого аналізу їх сценографії, окреслимо конституювання народних традицій у строях акторів, у декораціях до мізансцен та й у загальному рішенні сценічного простору. Відповідно до методології побудуємо певну реконструкцію театру зазначених художників, сконцентрувавшись на їх творчих методах, авторському, індивідуальному сценографічному почерку та зазначимо яким мистецьким художнім угрупованням це сприяло.

Анатоль Петрицький

Анатолія Петрицького (1895–1964) через характеристику його знакових сценографії проаналізуємо історично-культурний аспект та означимо роль народних традицій у його творчих стилістичних пошуках.

У 1925 р. на запрошення Г. Юри в Державний український театр опери і балету ім. І. Франка (Харків) А. Петрицький виконує низку сценографічних ескізів до гоголівського «Вія». Вистава була поставлена О. Вишнею і Г. Юри (іл. 55), ескіз до мізансцени «На Марсі» художник виконав на контрасті кольору і динаміки ритмів, стилістика всіх збережених до постановки «Вій» ескізів (фонд МТМКУ) створена в одній манері, за допомогою гуаші і аплікації автор створює живописні композиції наскільки продумані і образотворчо-наповнені, що вони видаються за повноцінні станкові твори, а не лише сценографічні ескізи. Манера геометричної побудови простору і використання перспективи надають складності і більшої динамічності, художник передбачливо зазначає навіть освітлення. Оскільки технічні можливості театру 1925 року були більш вдосконалені, то й загальна побудова образно-пластичної художньої мови змінюється і стає значно цікавішою, ніж реалістичні спектаклі кін. ХІХ ст.

Зазначимо, що загальна дія проходила на двох окремих поверхах, з фото до вистави видно (іл. 67, 68), що, застосувавши прийом вертепного дійства, художник, посилює задум режисера, об'ємна композиція акторів внизу створює певне локальне пляма, на контрасті з ним поодинокі актори у верхніх зонах сценічного простору утворюють гармонічне звучання всього дійства. Виразні пошуки, що бачимо на ескізах, перетворили атмосферу спектаклях у складні технологічні надбудови, аби виразно окреслити і передати колорит ярмаркового дійства, у центрі сцени – біле квадратне полотно, на якому схематично можна зчитати прообраз соняха, така інтерпретація сонця в роботі А. Петрицького надає твору ознак нового стилістичного характеру модерної доби.

Комічна опера переповнювала уяву художника, адже в драматургії самого твору було покладено скільки колоритних ознак, оскільки О. Вишня перетворює твір М. Гоголя та під іншим кутом подає класику глядачу, проте художник

А. Петрицький іде від власних міркувань, його технічне рішення побудови сцени-вертепу створює дві різні просторові зони, де верхня належить Богам, а нижня – там, де відбувається буденне існування. Таке ж технічне рішення художник А. Петрицький мав і в оформленні «Різдвяного вертепу» в «Молодому театрі» Л. Курбаса в 1919 р.

Саме таке рішення пов'язує постановку «Вій» А. Петрицького з глибинними основами народної традиції. Цікавим прихованим відсилком автора є зображення Єви і Янголів з козацькими вусами, пояснення цьому – бурсаки (семінаристи) ставлять даний спектакль, тож приховане посилення на традиції народної (релігійної) драми, що ставилися в братських школах та академіях (XVI–XVII ст.), вказує на глибоке знання традицій бароково-козацького театру А. Петрицьким, а не просте технічне використання прийому спектакль у спектаклі.

Колоритні, насичені ескізи костюмів Бога-Отця, Дороша, Чорта, Янголів та ін. виконані автором у техніці аплікація. Застосовуючи акварель і гуаш А. Петрицький задає неповторної текстури і характеру персонажам. Об'єднані густими, тоновими рішеннями всі ескізи (що збереглися в МТМКУ) об'єднані елементами червоно-чорних кольорових плям, у яких червоний наскільки відкритий, що, здається, аж мерехтить вогнем. У елементах костюмів пізнаються прості геометричні форми: прямокутник, коло, художник навмисно відмовляється від будь-якого натяку на натуралізм. Схожі геометричні ритми повторюються прямими лініями, що повторюють вертикалі і горизонталі – на противагу їм діагональні різкі промені (прожектори). Це створює незвичайний космічний простір у декорації «На Марсі» до постановки «Вій».

Посеред яскравих персонажів можна означити певні групи: Перекупки (іл. 68), Дороша, (іл. 70), Запорожця (іл. 71), Сотника (іл. 72), Няні (іл. 73), Бурсаків (іл. 74), – що характеризуються більш реалістичними, більш промальованими, на противагу їм Смерть (іл. 75), Чорт (іл. 76), Вій (іл. 77), Марсіанин (іл. 78) – створені мінімальними ознаками людського, навпроти їх образи узагальнені і розмиті, ніби автор хоче підкреслити не живу їх природу та

відсутність душі. Третьою окремою групою можна означити Бога-Отця (іл. 79), Адама (іл. 80) і Єву (іл. 81), їх художник створює в образах українських архетипів, навіть Бог-отець намальований у шароварах, Єві і Адаму художник додає ознак земного життя, підкреслюючи це аплікаційними елементами (у Адама наклейка «Крекменчутская махорка»), тло викрашене в темний фіолетово-синій, щоб передати контраст світлих героїв, як співставлення Раю і Аду вічного протиборства. Різних характерних ознак А. Петрицький надав персонажам, взявши їх з різних історичних періодів, створюючи при цьому уявну машину часу, типові гоголівські персонажі Хома, Панночка, Вій та ін., далі Водяник, Бог-Отець, Мавка, Янгол, Адам і Єва, та переносить їх у реалії Радянської Республіки – «Церабкоп», «Ларьок», «непмани». Цікаво, що образ Янгола (іл. 82) радше співзвучний образам простих людей, мабуть, так автор хоче показати сходження янголів на землю. Відповідності до ескізів розглянемо фото (іл. 83–87) до вистави «Вій» (1925). Просторова побудова сцени є справжнім уособленням вертепного дійства Адам і Єва в композиційному центрі, навколо них оживає своїми колоритними образами вихор ярмаркового дійства, художник підкреслює це написами «шинок» і «риба». Строї акторів рясно оздоблені орнаментом, чіткі ритми якого зливаються у певні композиційні плями, на противагу їм шматки білого, що подекуди вириваються на темному суцільному тлі одєжин бурсаків, – таке рішення задає композиції ритмічних мелодійних ознак. Розсипані світлі плями створюють динаміку і «гамір», на противагу великі світлі прямокутні форми вражають своєю статичністю та збирають весь композиційний простір сцени. З періодичних видань того часу, а саме «Нове мистецтво» № 5, 1925 р., бачимо малюнки А. Петрицького, можливо, це були плакати до виставки, адже весь (рекламний) матеріал – плакати, афіші, брошури тощо – теж розробляв головний художник-сценограф, оригінали плакатів, на жаль, не вціліли, проте з друкованих джерел ми маємо уяву які вони були.

Географію робочих сезонів художника А. Петрицького можна відчутти у спогадах П. Павловського 1965 р. «Спочатку Анатоль Петрицький працював у

Харкові в театрі ім. Франка, мистецьким керівником якого був Гнат Юра, та у Державному Оперному театрі, який мав перейти в новому сезоні на українську мову. Новий сезон 1925–26 років відкрився 3-го жовтня оперою Мусоргського “Сорочинський Ярмарок” в оформленні Петрицького; потім в його Оформленні йшли “Князь Ігор” Бородіна, “Фауст” Гуно, “Тарас Бульба” Лисенка, “Русалка” Даргомизького, пристосована до українського побуту, та інші опери. Він оформляв також балети “Червоний мак” Глієра, ”Корсар” Арендса та ін.» [174].

Про сценічні костюми до постановки «Корсар» яскраво розкаже спогад балерини В. Дуленко: «Перша моя зустріч з костюмами Петрицького в балетному спектаклі “Корсар” на музику Адана почалася з легкого конфлікту між нами. Побачивши деякі деталі костюма Медори, партію якої я танцювала, картонні кільця, обтягнуті парчею, оксамитові смужки, що надягалися на руки, – я вирішила, що ці кільця заважатимуть мені при танці – і в сольному, і з партнером. Про це я й сказала Анатолію Галактіоновичу під час примірки. Він спалахнув, зиркнув на мене гнівним поглядом і, нічого не відповівши, швидко відійшов. Але одразу ж повернувся і, дивлячись убік, сердито мовив: Перш ніж бракувати що-небудь, треба перевірити й переконатися в тому, маєте ви рацію чи не маєте. Й різко додав: Репетируйте увесь час з тими деталями, котрі, як ви вважаєте, заважатимуть вам. І за мить тихо й по-доброму мовив: А там видно буде. Та й пішов» [83, с. 44–45].

Серед інших важливих вистав художника вирізняється «Сорочинський ярмарок», де А. Петрицький вибудовує костюми акторів і декорації у своєму впізнаваному авторському стилі, звертаючись до народної символіки і орнаменту, для оформлення даної опери він використовує архітектурні форми (іл. 90, 91), як видно з фото, що розміщене в журналі «Нове мистецтво» № 1, він застосовує не лише архітектурні елементи (хата, вікна, сходи), він створює до вистави композицію запряжених волів виконаних, можливо, з дерева чи фанери (на фото макет до опери), художник доповнює декорацію простору драперіями, аби створити складну глибинну композицію, можливо, це певне наслідування свого вчителя В. Кричевського, а можливо більш реалістичний погляд режисера

Г. Юри, який разом з О. Вишнею відтворили народну традицію на театральній сцені.

Опера «Сорочинський ярмарок» – це глибинний тривимірний простір сцени, де, створюючи монументальність і велич образів, характерною рисою декорацій став український національний колорит, на сцені відтворювалося типове українське село з маленькими вікнами хат-мазанок, акцентами колоритних контрастів на фоні майоріли строї акторів – вони викликали справжні емоційні вихри народного ярмарку.

Постановка вистави «Сорочинський ярмарок» у сценографії А. Петрицького базувалася на яскравому колориті та новітніх декораціях, майстерно виконані образи Парасі, Грицька, Черевика і Кума, дія проходить в селі Великі Сорочинці поблизу Полтави, усе завершує розв'язка – гучне весілля, для оформлення даної опери він використовує архітектурні форми, які дають глибину, тривимірний простір сцени, створюючи монументальність і велич образів. Костюми циганок (іл. 92, 93) створені на основі композиційного поєднання простих геометричних форм, які акцентуються ритмікою рослинних мотивів і пташок, з використанням кольорового контрасту червоного і смарагдового, зазначимо, що тут художник знову використовує «улюблений» художній прийом поєднання контрастів вертикалей і горизонталей, що підсилює загальну динаміку.

Образ української дівчини Парасі (іл. 94) виконаний на основі полтавського народного строю, у сорочці сільської дівчини проглядається вишивка, плахта – орнаментована, образ доповнено стрічками, що притаманно народному строю, праворуч художник додає геометричні елементи в композицію, аби збагатити її, верхній силует площини нагадує крило янгола, можливо, так А. Петрицький створює архітипічний образ Діви, аби підняти, посилити емоції в глядача на семіотичному рівні сприйняття символу. Сценічне оформлення «Сорочинського ярмарку» дозволяло глядачу поринути в драматургію твору – через побудову мізансцен і декорації, жести і рухи акторів виконувались відповідно до тексту, акторська гра, народні строї, музика – все це

створювало неповторний симбіоз мистецтв: художнього оформлення, режисури музики, в поєднанні з народними традиціями вони творили справжнє високе українське мистецтво на сцені, акторський склад трупи зазначено в «Новому мистецтві» № 1, 1925 р. (іл. 95). П'єса «Сорочинський ярмарок» – комедія за жанром – мала високий рівень образного оформлення, в якому поєднувалися етнографічні елементи з новітніми, лаконічними, зібраними засобами авангардного погляду художника-сценографа. У своїх працях Ю. Станішевський про українську оперу згадував: «Український театр – самобутнє естетичне явище, синтетичне сценічне дійство “великого” стилю, де органічно взаємодіють й активно взаємозбагачуються різні просторово-часові мистецтва, серед яких домінують слово, музика, танець, спів, оздоблені яскравою театральністю й етнографічно-фольклорними барвами, що підсилюють емоційну наснагу і глибокий психологізм, мальовничу багатовимірність і цілісність вистави, частогусто співзвучну поліфонічним оперно-постановочним структурам, утвердився на зламі ХІХ–ХХ століть» (іл. 96) [224, с. 501].

Цікаві трансформації сценографії бачимо у виставі «Гайдамаки» за поемою Т. Шевченка, де через традицію відбувся справжній синтез мистецтв, тут було задіяно всі композиційні засоби різних видів мистецтв: живопис, музику, хореографію, пантоміму, світлопис тощо. Особливо було відзначено музичну концепцію спектаклю та образно-пластичний образ, створений художником А. Петрицьким. Вистава проходила в так званих «бідних» декораціях із сірої ряднини, у яку було одягнуто сцену (оскільки вистава виходила в тяжкі повоєнні роки, ресурси театру були значно обмежені). З такої самої ряднини пошили прості селянські свити для десяти жінок, так званих «десяти слів поета». Усі інші персонажі були вбрані в народний одяг у його етнографічно-концертному розумінні. Персонажі у яскравому вбранні виділялися на тлі сірої одягу сцени, персонажі в сірій ряднині зливалися з нею. Інсценізація вистави «Гайдамаки» (1920) складається з прологу та великих частин, пантомім: «Поневолення» (іл. 97) «У корчмі» (іл. 98), «Зустріч Оксани з Яремою» (іл. 102, 103), «Сходка гайдамаків», «Треті півні» (іл. 104), «Бій» (іл. 105), «Після бою» (іл. 106).

А. Петрицький вдало використав простір сцени, на якій стояв невисокий станок, простий і лаконічний, тягнувся з куліси в кулісу, відділяючи перші дві третини сцени від задньої її частини, вся конструкція складалася із трьох елементів – два бічних поєднувалися сходишками з центральним, загальну частину сцени А. Петрицький задрапірував сірим полотном, на якому одні персонажі чітко виділялися, а інші зливалися повністю з тлом.

Під час вистави селяни витягали на сцену карету, намальовану на фанері в якій була пані – прообраз Польщі, як поневолювача українського народу, дуже виразним і складним було освітлення вистави – Ю. Бобошко зауважив, що: «світло у “Гайдамаках” є композиційним інструментом у руках режисера» [18, с. 110]. А колористичне рішення вистави в цілому є знаковим: «Спалахи червоного світла зображали пожежі, що спалахували по панських маєтках на шляху повстанських загонів. Зелене світло у поєднанні з музикою передавало настрої ліричних сцен, синє – тривожну атмосферу потаємних зібрань, червоне – невгамовну лють “червоного бенкету”» [18, с. 110]. Центральним персонажем драми було десять жінок, що уособлювали десять слів поета (іл. 107, 108), вони були одягнені в однакові сірі селянські свити з грубого тканого полотна, того ж що і драпірувало сцену. Вони виділялися лише яскравими крайками та стрічками на їхніх головах з однаковими, заплетеними в одну косу темно-попелястими перуками. Учасник вистави, В. Василько, писав: «жінки не тільки оповідали, що діялося між окремими діями чи епізодами, вони давали оцінки подіям, радили дійовим особам, як їм вчиняти, обороняли їх. Дуже рідко вони відігравали також роль “живої декорації”; ставали всі в ряд, стіною, поза якою вбігали на сцену конфедерати. З-поза їхніх спин конфедерати вигукували свої вимоги відчинити двері і потім, розштовхуючи цей ряд жінок, ніби ламаючи двері, вдиралися в корчму» [25, с. 87]. Отже, бачимо, що складне історично-культурне становище та політична нестабільність (1917–20 рр. влада змінюється 18 разів, фото Києва 1920 р. (іл. 109, 110) не заважає творити митцям, А. Петрицький, створюючи сценографію до вистав на національну тематику, звісно, робив вагомий творчий спадок українському мистецтву.

Проте роль театрального мистецтва дуже складна і широка, тому Л. Курбас свою лекцію «Про роль світогляду та ідеї в мистецтві» (19 січня 1926 року) завершив такими словами: «Завдання: зробити схему послідовності причин і впливів, які породжують мистецтво у його розгалуженні [у контексті лекції, жанрів, форм тощо]. Термін виконання завдання – один тиждень. Аргументів, доказів – коли працювати над цим, – можна знайти у всякій ділянці мистецтва. І коли ви це продумаєте як слід, цього буде досить, щоб скласти цю схему; зрозуміло, плюс те, що ви знаєте про мистецтво» [109], – згадує П. Коваленко у своїх працях. Також П. Коваленко «згадує додаткову деталь, якої не зустрічаємо в жодного іншого автора, рішення полягало в тому, на пофарбовані червоним аніліном полотнища художник намалював чорними силуетами двох величезних козаків-мамаїв, на зразок народного примітивного лубка, ця виразна композиція тримала весь простір сцени (не збереглися)» [110].

Звертаючись до народних традицій у побудові своєї сценографії, А. Петрицький у 1919 р. вперше звертається до оформлення цього надважливого українського твору, постановка «Гайдамаки» була прийнята, як справжній маніфест нового театру, як мистецьке новаторство, і одразу вона стала легендарною, згодом Л. Курбас поставить її знову на сцені Київського драматичного театру 1920 р., потім оновлена постановка вийде в Театрі імені М. Заньковецької, а в 1924 р. вистава пройде в театрі «Березіль», і до 1932 року буде на постійній основі в репертуарі театру.

А. Петрицький застосовував енергійну, складну манеру ескізів, моделюючи їх як локально, однотонно покращеними полотнищами, так і складними потоками розтяжок кольору то згущував тон і колір майже до чорного то навпроти виводив його в світлі тони, проте лишаючи не змішаними до кінця фарбами, що надає динаміку і ритміку його ескізам, художник робить ряд сценографій до Л. Українки «У катакомбах», «Камінний господар», «Вавілонський полон» (іл. 111–114), «Турандот» (іл. 115, 116), «Червоний мак» (іл. 117–119), «Вільгельм Тель» (Іл. 120), «Князь Ігор» (іл. 121), «Корсар» (іл. 123) та ін., де розкрився творчий геній А. Петрицького у всій величчі.

У 1930-х рр. А. Петрицький під тиском переходить до класичної вистави, в 1939 р. він працює з рос. театрами, у 50-ті співпрацює з «Союзмультифільм» в екранізації «Ніч перед Різдом», однак митець створив потужну базу національного мистецтва, що у своїй основі мало культурні зв'язки, а його індивідуальна художня мова має тісні іконографічні зв'язки з культурною народною спадщиною. Оскільки А. Петрицький цікавився і колекціонував українські орнаменти, мотиви вишивок, то й в його роботах бачимо розмаїття елементів етнічно-фольклорного оздоблення, завдяки різним орнаментальним композиціям художник створював безліч неповторних сценічних образів, навіть головні убори і стилістика вусів, всьому приділялась увага, цікаво, що вимальовується певна передача традиційних знань і традицій в сценографічному мистецтві, з досліджень із спогадів В. Хмурого: «А. Петрицький продовжував спілкування з В. Кричевським, який показав молодому художникові свою колекцію української народної творчості. Також познайомив юнака з Д. Щербаківським, мистецтвознавцем, істориком, етнографом. Перед очима художника розвернулася старовинна Україна. Побачене збагатило його увагу новими образами та надихнуло творчу натуру митця на все життя» [257, с. 89].

Вадим Меллер

Тенденції нового стилю театрального-декоративного мистецтва початку ХХ ст., у театрах Києва і Харкова набирали шаленої швидкості, художники змінювали традиційний театр на нові пошуки в театрі «Березіль»: *Анатоль Петрицький, Вадим Меллер, Майя Симашкевич, Валентин Шкляїв, Олександра Екстер та Олександр Хвостенка-Хвостов*, – шукали свою індивідуальну художньо-образну мову театального костюму. О. Кисіль, досліджуючи роботу «Березоля» зазначав різнонаправленість режисерської роботи і роботи художника: «потребував активної участі просторових чинників у моделюванні сценічної дії, чого не можна досягти поза спільністю вихідних естетичних принципів для режисерів і художників» [101, с. 266]. Поміж інших

художників *Вадим Меллер* (1884–1962) вирізнявся своїми творчими і технічними методами, новітні європейські тенденції мистецтва захоплювали митця.

Уже в 1908–1912 рр., коли він подорожував Німеччиною і спілкувався з художниками німецького експресіонізму групи «Синій вершник» та Паулем Клее, він надихається німецьким «новим» мистецтвом, в 1912–1914 рр., коли він з О. Екстер та ін. подорожує до Парижу, там відвідує «вільні майстерні» на художні смаки художника впливають творчі процеси французької школи.

Отже, коли він повертається в Київ, звісно, мистецтво Європи захоплювало молодого митця В. Меллера, уже в 1922 р. він стає головним художником театру «Березіль», новітнє авторське осмислення художньої сценографії починається в тандемі з режисером Л. Курбасом упродовж 1922–1934-х рр. митці мали одну мету – створювати інші форми композиції та кольору. Реалістичну традиційну школу сценографії театру корифеїв змінювала нова школа українського театрального авангарду.

Останнім часом до вивчення мистецького шляху В. Меллера і Л. Курбаса долучаються досить активно, тому що цей період становлення «авангардного театру» є досить насиченим та науково цікавим, як зазначала у своїх дослідженнях Н. Корнієнко, що «театральна естетика Леся Курбаса народила основоположників двох найбільших українських театрально-декораційних шкіл» [118, с. 284], – мається на увазі художньо-мистецька школа А. Петрицького, що тяжів до проявів народної національної традиції в нових авангардних пошуках, та друга школа, створена В. Меллером та його учнями, яка базувалася на основах конструктивізму як категорії естетично-технічної функції в рішенні сценографічного простору з лаконічними формами та геометричним характером.

Творчий сценографічний доробок (ескізи, строї, макети) В. Меллера зберігається в колекції МТМКУ та є важливою джерельною базою для вивчення української сценографії. Роботами і творчим шляхом В. Меллера захоплювала науковців: В. Габелко [55], І. Вериківська [31; 32], Е. Крег [128], О. Кисіль [101], проте народному «українському стилю», прояву народних традицій у

сценографії уваги не надається, саме цей аспект означено розкрити в нашій роботі.

В об'єднанні театру «Березиль» МОБ (Мистецьке об'єднання «Березиль») працювало шість майстерень, режисери (Режлаб), художня макетна майстерня-цех, студенти-учні наслідували творчі методи створені В. Меллером, вони ставали великою командою в оформленні до спектаклей до школи входили такі молоді художники: В. Шкляєв, Є. Товбін, М. Симашкевич, А. Проценко, М. Панадіані, М. Ашкіназі, Д. Власюк та ін., майстерня стала прообразом майстерні О. Екстер, в якій В. Меллер сам колись працював. Робота над ескізом велася довго і ретельно, в макетній відпрацьовували серйозне ставлення до найменшого ескізу, простий клаптик паперу перетворювався на повноцінну художній твір: «<...> ескізи костюмів перетворюються на повноцінні станкові роботи» [64, с. 15].

Перші роботи в сценографії В. Меллера вирізняються динамікою і ритмічністю форм, енергійні кольорові композиції на контрастних рішеннях до постановки в хореографічній студії Броніслави Ніжинської «Синя танцівниця» в 1919 р. та «Маски» (іл. 124, 125) Ф. Шопена 1920 р. створюють невгамований художньо-просторовий вихор. У серії ескізів до «Масок» художник створює ритм, контраст, форму одягу акторських строїв в динамічних рухах танцівниць, художні рішення образів багатозначні, експресивні та напрочуд довершені, ніби роботи станкового малярства, а не ескізи до сценографії. Створення образів та персонажів В. Меллеру вдається передати певну статику та з'єднати її з драматичним відчуттям кольорової гами, а геометричні рішення у формах натякають на прояв перших кубофутуристичних експериментів, стилістика костюмів побудована на певній лаконічності силуетів та відмовою від реалістичних форм.

Важливим для української сценографії стає творчий період славетної трійки митців: Л. Курбас – М. Куліш – В. Меллер, театр «Березоль» тоді працює в Харкові над рядом трагікомічних постановок. Саме цей період вирізняється насиченістю національної колористики, народної традиції в сценічних

оформленнях В. Меллера, де він розкриває культурно-національну ідею, через гротеск піднімаються складні соціальні питання ідентичності, тут митці йдуть від мови натуралізму, що притаманний театру корифеїв, проте переформатовують ці образи на модерну мову ХХ ст.

Знаковою стала для творчості В. Меллера вистава «Мазепа» (Ю. Словацького) 1921 р., режисури К. Бережного, цікавий підхід, використаний художником в рішенні простору сцени: інтер'єри замку, пейзажі парку показані темним, густим колоритом, чим посилюється загальна драматургічна напруга.

Славнозвісна історія про українського гетьмана постала в нових кубофутуристичних фарбах перед глядачем, чіткість геометричних форм, що створюють вбрання Ксьондза, чітка стриманість кольорової охристо-сірої гами, лише червоний виступає соковитим камертоном і надає гучності іншим (сусіднім кольорам), протиставлення тонового рішення притаманне В. Меллеру в період 20–40 рр., весь образ підпорядковано чіткій математичній основі, проте лише обличчя і руки створюють характер образу.

Прості кубічні форми строїв лише підкреслюють майстерність художника, вивчаючи основи костюмів ХVІІІ ст., автор створює перекодування народного традиційного образу (костюм Ксьондза) (іл. 126), лаконічна геометрія надає образу звеличення, барокові форми перевтілюються в новітні стильові вираження під впевненою рукою майстра, стримані кольорові гами направлені згрупувати загальну композиційно-просторову будову сцени, лише більш яскраві чіткі трикутні форми мають створити динаміку темпу і руху.

Як саме В. Меллер розумів професію художника театру, яких характеристик їй надавав: «[митець нового часу] – це більше ніж володіння професійною технікою в одному жанрі мистецтва <...> це не станковист, не скульптор, не архітектор, проте всі різновиди цих мистецтв формують світогляд, мислення художника театру» [296, с. 15].

Знаковою для дуєту режисер – художник стала постановка Г. Кайзера «Газ» (1923) (іл. 127–129) режисури Л. Курбаса, де розкрито тему машина – людина. Руху і ритм сценографії створені пластичним вираженням динамічних

систем дії машини, що під дією вибуху руйнується. Геометрія формує образні строї акторів, адже персонажі зображені: тіло у фас, голова у профіль, стримане кольорове рішення, акцент ритмо-пластики розкриває характер акторів, що відтворювали ідею драматичного твору. Фото до вистави «Газ» 1923 р. розкривають творчий задум митця – через суть машини розкрити природу людського, живого. Акторські строї до постановки «Газ» художник вибудував по двох основних групах індивідуальні і для масових сцен, перші відрізнялися своєю окремою емоційністю герої Син, Донька мільярдера графічно відтворені чорно-білим контрастним поєднанням геометричних ліній і суцільно залитих плям: стриманість і надмірна зажатість відчувається в персонажах. Інша група акторів створена як суцільна композиція із костюмів робітників (дівчата та хлопці), їх налічувалося біля тридцяти (у виставі всього сорок п'ять акторів), їх строї стримані в кольорі із полотняної тканини, а поверх оздоблені кольоровими полосами намальованими поверх, деякі кольорові елементи, геометричні діагональні, пришивалися поверх, по принципу аплікації, а їх динамічний вектор надавав руху акторам навіть в статиці. На полотні додатково чіткими чорними лініями промальовано ритми на рукавах, відповідно до ескізу В. Меллера, побудова строїв робітників оздоблена блакитними полосами на горловині тоною розтяжкою, та судячи з ескізу, робітники були в синіх штанах, проте повністю костюм не зберігся, в фонді є лише одні штани, верху немає, проте судячи з фото до вистав, вони ідентичні з костюмом Сина робітника. Оскільки костюмів було 45, то і для їх виконання працював весь цех, що на той час складався з дев'яти декораторів МОБу. Серед фондів МТМКУ зберігається костюм сина (повністю весь стрій актора) робітника, що детально описаний в інвентарному обліку, та описано його Конструктивно-технічний аналіз крою. Отже, означивши сценографію головних героїв та другорядних, розкривається мета побудови складної кубічної конструкції на сцені постановки «Газ», художній задум спрямовано на поєднання акторів і декорації (живого і неживого) в спільну об'ємну конструктивну систему Машину і відтворити її механічну монотонну роботу, як аналогія буденності життя людини в системі тоталітарної

держави, як тонко В. Меллер відчував ці нагальні проблеми – людина, як інструмент.

Знаковою стала для режисера і для художника сценографія постановки «Джиммі Хіггінса» (іл. 130, 131) вона була поставлена в Києві в 1923 р. та в Харкові 1928 р. оформлені в поєднанні психологічного театру, елементи кіно «новий синтез, синтез жанрових структур» [19, с. 199]. Це було революційне рішення не тільки режисерської роботи Л. Курбаса та художнє оформлення В. Меллера, що мало нові технологічні методи в оформленні сценічного простору, авторам вистави вдається поєднати на одній сцені можливості німого кіно, емоційність психологічної драми та розкрити гострі соціальні проблеми антимілітаризм і падіння людини, як індивідуальної особистості. Який сміливий і водночас розгублений образ Джиммі, створили художник В. Меллер і актор А. Бучма, їх завдання полягало в тому, аби розкрити поступове «згоряння» героя, людини – особистості, розкрити божевілля полоненого на двадцять років, тут не важливі складні і переповнені образи та декорації, радше важливим було для художника відібрати найвиразніше. Вистава проходила на двоповерховому майданчику, ритми сходинок вікон задавали нестримний ритм, строї акторів навмисно зібрані в майже один тон, аби створити певне зливання акторів з елементами декорацій, лише акцентом центральне світле панно, та чіткі графічні ритми полос в верхніх частинах задника, що натяк на американський стяг, у відповідності тематиці драматургії., проте така тема, знецінення людського життя було близьке і київському глядачу, тому «Джиммі Хіггінс» стала такою знаковою для України.

У своєму виступі 1925 р. Л. Курбас проголошував: «нині масових вистав глядач уже не приймає <...> Поки глядач жив у масі, йшов на фронт цілими потягами, бився на барикадах або на війні, поки масовий момент в його житті був акцентований і інтереси маси в їхній гостроті були важливішими за особисті інтереси, все було добре. Ви знаєте п'єсу “Джиммі Хіггінс”, вона пройшла вже близько 80 разів. Пройшла тому, що там у центрі – доля однієї людини» [136, с. 113] – із виступу «Шляхи й завдання Березоля». Отже, така тематика

спектаклю вимагала від сценографії відповідних образно-просторових рішень В. Меллера.

П'ять дії постановки показує зміни особистості Джиммі, «у конструкціях В. Меллера підкреслено самостійність окремих місць дії не лише у самій конструкції станка, а й у сепаратному його монтажі» [19, с. 210]. Створивши максимальну напругу, художник прагне передати на сцені такі декораційні площадки, аби на них максимальною стала можливість розкриття емоцій головного героя, в ролі якого А. Бучма був неперевершеним, як видно з фото, він так вживається в роль, що в його обличчі зчитується граничні емоції, які бентежать глядача, транслюючи відзнятий крупний план, прямо під час вистави, використовуючи складну світову проекцію, художник і режисер в поєднанні з акторською майстерністю створюють зовсім не знану до цього мову театру – поєднання напруги експресіонізму і конструктивізму з новими технічними можливостями надавали такої мистецької висоти твору.

У схожих постановках «Березолу»: «Макбет» В. Шекспіра (іл. 132, 133) та «Машиноборці» Е. Толлера, В. Меллер і Л. Курбас застосовують схожі до «Джиммі Хігінса принципи», актор А. Бучма в ролі блазня, як один із улюблених, знакових акторів головних ролей, його костюм сценографії В. Меллера виразно і контрастно показує нестабільність героя, а емоційне наповнення А. Бучма надає максимальної емоційної напруги, аби розкрити шекспірівську трагедію архетипного героя – короля Макбета.

Про ряд згаданих вище топічних постановок «Березолу» З. Кучеренко зазначає: «об'ємні конструкції тепер не тільки допомагають акторам, але й самі стають образним перевтіленням» [143, с. 48], вони мають спільну композиційну основу, певну схему образно-технічного художнього рішення.

Іншими в своїй сценографічній основі є трагікомічні постановки сценографії «Мина Мазайло» (іл. 134–136), «Народний Малахій» (іл. 135–145) та «Диктатура» (іл. 146–151) М. Куліша (1928) перший твір в творчому тріо драматург-режисер-художник, художнє оформлення В. Меллера розкривало «напівреальний, напівфантастичний світ, відтворений свідомістю Малахія» [127,

с. 191]. Постановка «Диктатура» (І. Микитенко, 1930), художнє вирішення сценічного простору і строїв акторів розкривали тему «українізації», сцена була побудована спеціальними щитами, які змінювались залежно зміни мізансцени. Гротескне рішення в костюмі Мيني, підкреслено зміною його образів на сцені, бажання мати новий піджак, стати «новою людиною», висміюють недолугу трансформацію головного героя, його бажання змінити свій соціальний статус, підкреслене рішенням художника застосувати вбрання актора як метафору уособленого образу таких (Мин) розкриваючи сенс спустошеного, огидного внутрішнього світу героя. «Диктатура» (І. Микитенко, 1930), має схожий характер, образно-пластична мова твору розкрита взаємодією контрастів масштабності, великих конструкцій і малої людини: «Особлива партитура взаємин речі й людини, планшету й людини, планшету й речі <...>, вирішена через видозміну масштабів і через музично-ритмові мікро сюжети для них – наділяли їх новою конфліктною енергією <...>» [127, с. 181].

Знаковими постановками відбулася співпраця Л. Курбаса і М. Куліша, наповненими соціальними переживаннями, вистави розкривають: «Народний Малахій» апелює до шекспірівського короля Ліра (за твердженням Н. Єрмакова) переосмислюючи світовий шедевр; та «Мина Мазайло» 1928 р., яку Л. Курбас ставив в часи його палкого захоплення Мольєром (з щоденників Курбаса), наводячи знову паралелі з театром Європи і її традиціями, розуміємо їх вплив і зв'язок з Українською сценою. Один акторів театру «Березоль» Йосип Гірняк згадує слова Л. Курбаса: «Тепер, коли ми не маємо талановитих драматургів та високоякісних п'єс, вирішальна роль в творчому процесі театру належить режисерові. Справжній режисер – не лише організатор, але й інтерпретатор. Режисер інтерпретує не лише життя, а й автора. В разі розходження режисера з автором, він має право і повинен п'єсу виправити, донести до потрібного йому звучання. Тоді допустимі скорочення, перестановки дійових акцентів, перетрактовка сценічних ситуацій, характерів, додатки режисерських інтермедій, прологів та епілогів» [62, с. 88].

Далі, досліджуючи архівні документи та проаналізувавши матеріали знайдені у періодичних виданнях того часу: до вистав Миколи Куліша «Мина Мазайло» (театр «Березіль» 1929 р.) та «Народний Малахій» (театр «Березіль» 1928 р.) зазначимо, що у співпраці режисера Л. Курбаса, драматурга М. Куліша і художника В. Меллера відкриваються нові трансформації народних традицій в українській сценографії. В постановці «Народний Малахій» композиція сцени відсилає нас до побудови вертепного будиночка, де чіткі контрастні лінії на світлому тлі задника сцени формують певні ритмічні форми, що ділять сцену на яруси. Аби створити перспективне скорочення, була застосовано певна колажність, накладання частин пейзажу один на один, на густо чорному тлі, складається враження що глядач одночасно може переміщуватися в різних просторових частинах даного колажу. Посилення ритміки відбувається ще й за рахунок «кубічна» форма грубого вирішення сонця у верхньому центрі сцени, а ритми «променів – дошок» контрастують з статичністю витончених ліній тополь. Наступна вистава «Диктатура» (І. Микитенка) поставлена в театрі «Березіль» (1930 р.) Л. Курбасом розкриває трагедію великого епічного масштабу для українського народу, і саме через мистецтво театру ми прагнемо зрозуміти взаємодію сцени з соціумом, тут режисер шукає нових фундаментальних рішень і знову звертається до основ побудови вертепу – двоповерховість сцени, надмірно перебільшені масштаби головних героїв на фоні лялькових будиночків надають композиції мізансцени різьчюї виразності і нереальності. Костюми з елементами народних орнаментів та ритми стилізованих українських хатинок на різьчюму контрасті змінювалися кубічними, різними формами мізансцен «заводу», це задавало певний темпоритм, розкриваючи ідейний зміст вистави. В своїх працях «античний театр» П. Рудін доводив: «ідейний зміст п'єси був, вочевидь, наскільки необхідним на той момент <...>, що зміст наповнюється культурними проявами і традиціями з різнонаправлених підвидів театрального мистецтва (драматургія, режисура, художнє оформлення та акторська гра)» [202], сам Л. Курбас довго не хотів братися до постановки твору І. Микитенка твору, і вважав його «політично правильним», проте утиски й гніт з боку влади

зробили своє. Коли почали перші читання постановки «Диктатури» Йосип Гірняк, відомий актор згадує в своїх споминах: «<...> ми були вражені подібністю образів та типів до п'єси М. Куліша 97» [62, с. 331] із спогадів Й. Гірняка.

Вадим Меллер, ще один знаковий художник в українській сценографії, він оформив чимало важливих вистав, зокрема трагікомедія «Мина Мазайло», «Народний Малахій», «Мина Мазайло» де він індивідуалізує гротеск та комедійність головних герої, розкриваючи болісну тему української ідентичності, або ж постановка «Маклена Граса», в якій розкривається трагедія героїні, через драматично-психологічні переживання показано трагедію польського життя поч. 30-х рр. та ін. Спектаклі, створені В. Меллером мають різну направленість в стилях та емоційності, попри те сягають високого рівня підносячи українську сценографію до рівня європейської культури (іл. 157–165).

Звернення до образів українського села В. Меллер розкриває, застосовуючи контраст масштабності: реальні розміри предметів змінює, і розташовує над сценою побудовану просторову конструкцію в яку вміщено образ землі, човна, весільного столу, макети українських хат він вибудовує по принципу вертепного дійства, і гіперболізує композицію гігантських людей на безкінечному (використовує перспективу) просторі села, таким чином бачимо які неординарні технічні прийоми застосовує В. Меллер в своїй сценографії.

У наступній роботі М. Куліша «97» (іл. 152, 153) художник В. Меллер вирішує розмістити спеціальну сценографічну установку, яка механічно під час вистави змінює мізансцену перетворюючи, змінюючи інтер'єр за допомогою спеціальних намальованих планшетів. Художнє рішення образів акторських строїв по формі, кольору та композиції тяжіють до народного вбрання, це прочитується і в ескізах художника сценографа, адже В. Меллер передає образ заможного українського селянства у п'єсі Куліша, де висміяний образ розкриває соціальні проблеми поч. ХХ ст.

Одні з останніх робіт В. Меллера в театрі «Березоль» вирізнялися певною умовністю в сценографічному рішенні, серед останніх постановок були: «Мандат»

(іл. 154) (1926), «Золоте черево» (іл. 155, 156) (1926), «Хазяїн» (іл. 157) (1932), «Маклена Граса» (іл. 158) (1933).

У зазначених характерних трансформаціях в образах (костюмах) сценографії В. Меллера проявляються певні зв'язки і характерні ознаки з українськими народними традиціями (орнамент, символ, знак, апеляція до історичного костюму, тематика тощо).

Розкривши творчі методи художника, бачимо його індивідуальну образно-сценічну мову, а наслідування її учнями в творчих макетних майстернях означає школу великого театрального майстра серед інших персоналій сценографії України, що працювали в театрах Києва і Харкова в 20–40-ві рр. ХХ ст. Таке ставлення до сценографії театру, до народних традицій є невичерпним духом змін і стилістичного оновлення, що надало родюче підґрунтя для подальшого розвитку української сценографії. Репресії 1934 р. стали роковими і для театру «Березіль». Арешт Л. Курбаса, реорганізація театру в Харківський український драматичний театр ім. Шевченка – В. Меллер стає заручником тоталітарного режиму.

Майя Симашкевич та її чоловік Валентин Шкляїв

Окресливши основні тенденції театрального-декоративного мистецтва початку ХХ ст., на прикладі театру «Березіль» Л. Курбаса, розкриємо творчість сценографії *Майї Симашкевич та Валентина Шкляєва*, на основі аналізу їх пластично-образної мови театрального костюму, означимо їх творчі і технічні методи, виходячи із зібраного матеріалу до їх знакових вистав. Зазначивши характерні ознаки в образах (костюмах) виконаних художниками, акцентуємо яким чином в них проявляються зв'язки з народними традиціями (орнамент, символ, знак тощо), зупинимось на окремих виставах, що ставили в київських і харківських театрах в 20–40 рр. ХХ ст.

Майя (Милиця, Міліція) Симашкевич (1900–1976) (іл. 159) – українська художниця театру і кіно створила низку неперевершених сценографічних робіт з яскравим оформленням акторських строїв і простору сцени, в своїх

напрацюваннях апелювала до народної орнаментики та символіки. Навчаючись в Київському художньому училищі вона була в майстерні Федора Кричевського, пізніше в макетній майстерні Вадима Меллера, отже, київська художня школа увійшла в життя і творчість молоді майстрині, ще в студентські роки. Пізніше вона потрапляє до макетної майстерні Мистецького Об'єднання «Березіль» МОБ (В. Меллера), де вона єдина дівчина на всьому курсі. Її чоловік і колега по художньому цеху *Валентин Шкляїв* (1895–1934), один із провідних художників театру «Березіль», він теж вирізнявся хистом серед студентів, тому також був у майстерні МОБ.

Першою їх працею стала вистава режисера Ф. Лопатинського «Пошились у дурні» за М. Кропивницьким 1924 року, збереглися ескізи до цієї вистави: костюм Горпини (іл. 160), з фондів МТМКУ, створений в техніці аплікація, М. Симашкевич, створюючи образ Горпини, відчула її веселий характер та енергію юності, використовуючи яскравість і свіжість кольорів вона передала це в своєму ескізі. М. Симашкевич тонко і чутливо відчувала народний колорит і традиції, адже вона захоплювалась колекціонуванням народних вишивок і орнаментів, тому її мистецтво настільки глибоко національне. Зазначимо, що в 1949 р. вийшов каталог до виставки робіт художниці, серед інших костюм нареченої (іл. 161) в с. Космач, тож подорожуючи в етнографічних розвідках М. Симашкевич збирала візуальний фольклорний матеріал, а потім переосмислюючи його відповідно новітнім віянням часу перевтілювала в своїх сценографічних роботах на сцені. У 20-ті рр. художниця М. Симашкевич виконує ряд сценографій, а вже з 1929 рр. вона співпрацює з Київською кіностудією в оформленні сценографії до близько десяти кінострічок.

Валентин Шкляїв (1895–1934) – чоловік М. Симашкевич, також учень макетної школи-майстерні В. Меллера мистецького об'єднання «Березіль».

Молоді художники працювали майже завжди разом над сценографією до вистав, проте відбувалися поодинокі сольні постановки.

Знаковою для подружжя стала співпраця з театром «Березіль» завдяки Л. Курбасу, його баченню і новаторським підходом у поєднанні з режисерським

талантом, була поставлена трагедія І. Карпенка-Карого «Сава Чалий» (режисури Ф. Лопатицького) [97], у якій знайшли яскраве висвітлення народні традиції, проявляючись в яскравій сценографії М. Симашкевич і В. Шкляїва (деякі ескізи зберігаються у фондах МТМКУ) (іл. 162), вистава мала чотири дії, її головною ідеєю стало пробудження національної свідомості, думки про долю українського народу, висвітлення гайдамаччини, протиріч між повсталим народом і його гнобителями – польською шляхтою. Із знайденого матеріалу бачимо складні форми перевтілень і звернень до народних традицій у виставі «Сава Чалий» оформлення сцени і строїв акторів виконано художниками М. Симашкевич та В. Шкляїв, де відповідно акторському строю (виконаного для Крушельницького, підпис на ескізі) (іл. 163), бачимо образ польського шляхтича Яворського, його характер чітко передала художниця, означивши певну пихатість і надмірність, у декораціях і сценічних костюмах застосовані елементи народного побуту, орнамента, реконструкція простору передана вертикальними хвилястими площинами, що надають всій сцені глибини та святкової виразності. Апеляція до основ народної традиції в сценографії М. Симашкевич і В. Шкляєва виступає своєрідною гарантією збереження національної ідентичності, адже тематичний історичний твір вимагає певного переосмислення технічних прийомів, що раніше використовувалися в театрі корифеїв. Виводячи тему зради головного героя Сави, на перший план дії: «бажаючи відірватися від липких в'їдливих форм старого історико-побутового театру» [150, с. 15] зі статті Ф. Лопатицького. Напрочуд вдалим виявився задум режисера і художників в сцені палацу Потоцьких: спеціально направлене мерехтіння світла, його сила і кількість відбиваючись від фолієвих полотен задника сцени створювала враження золотих розкішних стін палацу. У мізансцені душевних мук Сави, режисер створює майже суцільну темряву і актор О. Сердюк, що його грає створює жахливі пантоміми душевних мук людини, аби посилити відчай і розпач Ф. Лопатицький і Л. Курбас вирішують підтримати звучання народної колискової, що як найкраще підкреслює самоідентичність вистави, а поєднання візуальних і акустично-світлових ефектів набирають кульмінаційного звучання. Виразними

бароковими образами вирізнялися строї козаків, виконані В. Шкляїв і М. Симашкевич, прикладом є образ Гната Голого (актор А. Антонович) здається що він лише зараз зійшов з образу барокової козацької ікони. Такі знакові деталі у виставі режисера Ф. Лопатицького наповнювали могутність сценічного твору, а створювана ними сценографія посилила українську позицію національної культури в постановці трагедії. У творі І. Карпенка-Карого головний герой Сава Чалий – психологічно складна постать, він йде на компроміс з панами, виступаючи проти народу, щоб «захистити народ», «герой трагедії неминуче стає найжорстокішим ворогом тих, за кого він прагне віддати своє життя» [97]. Роль Сави Чалого виконав О. Сердюк (іл. 164), а роль головної героїні Зосі (іл. 164), виконала Н. Титаренко [97]. Оформлення сцени даного спектаклю здійснила Марія Симашкевич, а строї акторів виконав Валентин Шкляїв (іл. 165) ці митці були гідними учнями свого вчителя – головного художника декораційного цеху «Березоля» Вадима Меллера, отже, в їхніх сценографічних роботах можемо бачити певне наслідування образно-художньої березилівської школи.

Режисерське рішення та робота художників – це певний симбіоз митців, що направлений для символічного перенесення глядача в часи гетьманської України, трагедійний характер вистави підкреслюється монументальною побудовою декорацій, на фоні яких актори силуетно і масштабно підкреслюють неспокій моменту в п'єсі, епізод в кінці 3 акту розкриває важливий обрядовий процес весілля, що піднімає і апелює до народних традиційних звичаїв українського народу. Двоякість образу головного героя Сави підкреслюється контрастом простору сцени, ніби однаково великі плями (вертикальні ритмічні, хвилясті полоси) світлого і темного створюють напругу боротьби добра і зла в душі Сави. Стилестика гайдамацького одягу відтворена у костюмах героїв у 4 акті [97], (іл. 166–175) щедро оздоблені орнаментикою і вишивкою, проте вона виконана на темному тлі, аби створити складність темних, густих плям загальної композиції мізансцени, в які групуються образи козацьких сотників, полковників і простих військових, на противагу польська шляхта оздоблена яскравими, їдкими кольорами, аби на цьому контрасті розкрити конфлікт. Твір з майстерно

вираженими образами української класичної літератури, вдало розкривають в своїй сценографії подружжя М. Симашкевич та В. Шкляїв, а строї акторів та образно-просторове рішення сцени насичені національною автентичністю і ознаками (елементами) народних традицій.

Валентин Шкляїв поставив ряд сценографій до вистав одноосібно: «Яблуневий полон» в ескізі до побудови мізансцени, зазначається чіткий інженерний проект, відповідно якому будувалися декорації і розставляються актори та означувались технічно-світлові рішення, постановка п'єси на три дії «Пролог» Л. Курбаса та С. Бондарчука 1927 р., що була поставлена в Харкові (іл. 176–183), сценографія даного театрального твору вражає новими рішеннями механічно-рухливих елементів, разом із продуманим контражурним освітленням художник створює безкінечне відображення повторюваних силуетів-тіней, це дійство присвячувалось революційним подіям 1905 р. (в рос.) «Березіль», першою виставою в Херсоні зіграли «Пролог», присвячений подіям російської революції 1905 року, чим викликали схвальні відгуки в пресі.

«Майже всі перші вистави віддано організованому робітничому глядачеві, що дуже тепло приймав березільський колектив та його постанови. Зокрема, великий успіх мала п'єса Пролог» [6, 36] – з статті журналу «Мистецька трибуна», що була присвячена роботі театру Л. Курбаса.

Працюючи в майстерні В. Меллера, митці мали змогу опанувати творчі методи і завдання майстра, а взаємна праця розкривала технологічні принципи та прийоми, так стильові індивідуальні особливості школи В. Меллера переходила в творчість учнів-послідовників. На ескізах (іл. 184–186) бачимо, як М. Симашкевич, та й інші учні майстерні МОБ, виконують ескізи до постановки «Газ», головним художником якої був В. Меллер в 1923 р, таке співставлення ескізного матеріалу дає можливість стверджувати творчу взаємодію вчитель – учень.

Олександра Екстер

Окресливши основні тенденції театрального-декоративного мистецтва початку ХХ ст. на прикладі сценографічних робіт: *Олександри Екстер* відповідно художнього аналізу її індивідуальної художньо-образної мови театального костюму, зазначимо їх творчі і технічні методи в роботі, зауважимо на принципах приватної школи-майстерні яку вела майстриня. Зазначивши характерні ознаки в образах (костюмах, строях, сценічних рішеннях) виконаних художницею сценографій, акцентуємо яким чином в них проявляються зв'язки з народними традиціями (орнамент, символ, знак тощо), зупинимось на окремих творчих постатях сценографів, що працювали в 20–40 рр. ХХ ст. в театрах Києва та Харкова поруч з О. Екстер.

Олександра Екстер (1882–1949) – відома художниця, яка працювала і в царині театру, вона надихалася українським народним мистецтвом, створені нею костюми є надбанням українського авангарду, О. Екстер завжди тяжіла до вивчення народних мотивів і орнаментів. Важливим у вивченні творчості О. Екстер є монографія Георгія Коваленко, яку в 2021 р. перевела на українську мову М. Панченко, в праці науковець наголошує, що саме вплив народного мистецтва на становлення художнього стилю О. Екстер відбувся в мистецькому осередку с. Вербівка: «Якби Екстер написала мемуари, Вербівці в них було б відведено особливе місце. І ще в них було б сказано, що саме у Вербівці їй відкрився величезний світ українського народного мистецтва. Світ, який владно визначив у живописі Екстер, можливо, найголовніше його колористичну стихію. Світ, який став для неї невичерпним джерелом образності, пластичних ідей і навіть суто формальних пошуків Наталія Давидова належала до тієї української аристократії, яка вважала своїм святим обов'язком і повинністю всіляко охороняти, підтримувати і розвивати народне мистецтво. Досить назвати лише кілька імен: Олена Пчілка відома письменниця, мати Лесі Українки, княгиня Наталія Яшвіль, Варвара Ханенко, Наталія Шабельська, Катерина Скаржинська. <...> У їхніх домах і маєтках були величезні збірки предметів народного мистецтва, всі вони керували створеними ними артілями, субсидували

археологічні розкопки, влаштовували виставки, організовували музеї» [178, с. 35]. Така практика єднання народного українського мистецтва і професійного образотворчого мистецтва була типовою для кін. ХІХ ст., а її наслідування на поч. ХХ ст. формувало новітнє прочитання народної символіки і орнаменту, прочитання національних кольорових схем типічних для певних регіональних територій та ін. – всі характеристики вивчалися художниками та застосовувались в художній професійній практиці.

З тієї ж таки монографії Г. Коваленка: «Давидова спершу сама, а потім разом з Екстер здійснювала справжні наукові експедиції в пошуках старовинних селянських вишивок, літургійного шиття, предметів ткацтва. Знайдене ретельно вивчали, класифікували, і воно правило селянкам Вербівки за зразки. Однак ті мали не просто це копіювати, а ще й варіювати канонічні мотиви, розвивати їх, поєднувати із сучасними формами в різних подушках, сумках, поясах. Усе це відбувалося під керівництвом Давидової й Екстер, які часом проводили у Вербівці ціле літо. Особливість вербівської артілі полягала в тому, що нею керували професійні художники, а тому все створене селянками аж ніяк не нагадувало потокову продукцію. Вироби Вербівки одразу привернули увагу своєю вишуканістю, високим артистизмом. Їх одразу оцінили особливо художники» [178, с. 35], лише такий скрупульозний науковий підхід давав певний інструментарій для митців в питанні розуміння і прочитання народної символіки та знаку, розкриваючи народні традиції не поверхнево, лише спираючись на візуальний матеріал, а й розкриваючи глибинні значення, іконографічних образів.

Пізніше, застосовуючи їх у своїй творчості, художниця створила своєрідний міст, поєднання європейської і української сцени та й станкового живопису, вона неймовірно поєднувала народну українську вишивку і орнамент з авангардними принципами в мистецтві ХХ ст. Аналізом її творчого доробку і дослідженням художньої праці майстрині займалися: Д. Горбачов «Екстер Олександра» (1997) [69], М. Рибачков «Екстер Олександра» (2005) [195] та ін. Вона була реформатор театральної української сценографії, її образно-пластична

мова тяжіла до безпредметності і насиченості кольору, її захоплення народними традиційними орнаментами вишивки і килимарства, призводить до виникнення «українського кубізму» – кубофутуризм (Д. Горбачов).

О. Екстер будує кольорові схеми своєї сценографії на основах народної традиції, народне мистецтво надає її мистецькій манері сакрального змісту, «її індивідуальна манера виникла на стику народної української творчості та засвоєння досвіду новітнього європейського мистецтва» [66, с. 6]. Надихаючись народним мистецтвом О. Екстер створила творчий осередок в селі Вербівка, це була майстерня побудована на засадах професійного образотворчого мистецтва і основ народної творчості, разом з Н. Давидовою, що мала свій маєток у Вербівцях (Черкаси) було організовано творчий процес в якому майстрині мали на меті об'єднати нові європейські течії з основами українського народного мистецтва. Створивши діалог між світовою і народною культурами в 1914 р. О. Екстер відкрила нові можливості української художньої мови: стихія невгамовного кольору і віднайдені етнографічні «артефакти» старовинних рушників і селянських килимів, звісно, ці захоплення майстрині впливали і на її особистий індивідуальний творчий почерк.

У дослідженнях Д. Горбачова можемо зрозуміти, як саме О. Екстер говорила про народні звичаї: «Дворянка Олександра Екстер, відкриваючи виставку селянки Ганни Собачко Києві 31 березня 1918 року, за Центральної Ради, промовила: У старовинних іконах колорит досягає максимального напруження, а композиція має внутрішній ритм і рівновагу. Зразки сучасної народної творчості у слов'янському мистецтві також виявляють чистоту та інтенсивність барв. В народній творчості ми вбачаємо розвиток від ритму примітивного (килим, глина) до динамічного (великодня писанка)» [63, с. 17].

О. Екстер колекціонувала старовинні ікони, зразки орнаментів, інші елементи народної творчості в українського мистецтва, в 1917 році художниця приходить до своїх перших спроб в театральній сценографії, вони виходять вдалими, а її реформаторський погляд надає сценічному образу (акторського костюму) перших кубофутуристичної ознак. Використовуючи гострі ритми

рисунок і геометричні композиційні рішення О. Екстер створює напрочуд виразні образи до постановки трагедій «Саломія» (1917) (О. Уальда), (іл. 187), та «Фамира Кифаред» (1916) (І. Аненського) (Іл. 188), «Ромео і Джульєтта» (1921) (іл. 189, 190) та ін. у постановці режисера О. Таїрова, що в 1900–1908 рр. вчився і працював актором в Києві, проте його режисерський хист проявився в тоталітарному режимі, де вже в 1949 р. його відсторонили від театру та доведуть мало не до божевілля, також він ставив твори українських драматургів серед інших «Патетична соната» М. Куліша (1931). Про О. Екстер він стверджував: «її живопису тісно в рамках, він орієнтований на трьох вимірну декорацію, а саме на цій просторовій ідеї і засновується принцип авангардного театру» [114, с. 11].

Акцентуючи увагу в роботі над сценографією, вона йшла від народного костюму, але чітко усвідомлювала та говорила своїм учням, що нова доба вимагає переосмислення, швидкість часу і «механічність» життя створювали певні умови і відповідно їм необхідні били різкі зміни. Проте О. Екстер зазначала і заперечувала сліпе наслідування Європі, адже в такому разі нівелюється і втрачається індивідуальний народний колорит, характер.

У київській майстерні-салоні О. Екстер бувало чимало художників, що надихалися театральним мистецтвом сценографії, серед інших був і В. Меллер, сама О. Екстер в 1919–1920 рр. робить серію ескізів для балетних костюмів для балетів «Школи руху» Б. Ніжинської, пізніше вона видає свої теоретичні праці (пошуки стилістики одягу і кольору), саме енергія народного колористичного розмаїття є основою народної традиції, так зазначає О. Екстер, адже кожна національна мистецька мова має свій характер, і ось українська проявляється саме насиченими яскравими. Певним експериментом для О. Екстер став виклик, коли французьких відомий тоді художник Фернан Леже радив молодій художниці менш насичені кольорові гами, цей некомфортний період швидко минув для О. Екстер, вона зрозуміла, що її творча сила саме в кольорі, а звідси глибина народної традиції. Ясна річ, що європейський художній вплив діяв на вектор розвитку українських митців, О. Екстер надихала новими тенденціями своїх учнів в салоні-майстерні.

Періодичне видання «Ательє» (1923 р.) (іл. 191), де була надрукована стаття О. Екстер там вона зазначала: «<...> митець був водночас і режисером, тож від особистого його розсуду цілком залежав вибір шляху, від сценічного руху акторів до костюма чи навпаки. Вплив костюмів на темп і жести, безсумнівно, одна з перших умов театральності» [8, с. 6] (переклад автора), тобто художниця ґрунтовно продумує не тільки зовнішній вигляд костюму, вона технологічно прибудовує ергономічність у створення нових форм і образів на сцені.

У статті О. Екстер розкриває свій творчий метод в пошуках образів акторських строїв і побудові сценічного простору: «Костюми “історичні”, крім загальних для всіх театральних костюмів умов театральності і чисто мальовничого ефекту колористичних поєднань (знов-таки в тісному зв'язку з режисерським задумом) підлягають, звичайно, розгляду і з погляду історичної довіреності. Але тут мистецтво, яке завжди прагне ці наукові елементи переробити настільки, щоб їх духом не пахло, повинне звільняти її від натяку на археологію. Єдино важливим для нас є наше сучасне уявлення про минуле, а не точне його відтворення. Звичайно, ми бачимо Ватто [французький художник] не так, як бачили його сучасники, і сучасні погляди живого інтересу для нас не мають. Поза сучасним баченням немислимо живе мистецтво, мистецтво ж немислимо не живим. З живим і звертаєшся як з живим. Недостатньо знати, розуміти і навіть любити минуле, як минуле; тільки живе почуття справжнього може для нас оживити епоху, що відійшла. Олександр Миколайович Бенуа – такий знавець французького життя XVII і XVIII ст., що навіть на думку не спаде питання про достовірність його костюмів. Очевидно, вони не тільки точні, а й спеціально приурочені до певного десятиліття. Смак і такт, звісно, не зраджують йому ні на хвилину. Проте пієтет та документальність настільки розхолоджують» [8, с. 7] (переклад автора), з таких розмірковувань художниці стає зрозумілим її комплексний підхід і індивідуальність художнього почерку, майстриня іде від вивчення історичного, культурного, технологічного аспектів при створенні сценографії, проте пріоритетом в неї виступає мистецька складова,

її новітнє відчуття теми у відповідності часу, тільки так вона створює образ, а потім надає йому інтенсивність кольору, як основному елементу, що характеризує національну культуру і традиції.

Авангардний дух сценічних образів О. Екстер, насичений яскравими геометричними елементами, органічно збираючись у ритмічні композиції, О. Екстер надає динаміки і руху в свої просторові побудови, де актор радше поєднується з простором всього дійства, художниця навмисно руйнує типові, взнавнні форми, і лише розсипане мереживо маленьких яскравих прямокутників, під хвилюванням драперії, здійснюють вихор іспанського танцю – так створювався «новий» художній стиль та індивідуальний авторський почерк мисткині.

Одна з постановок сценографії О. Екстер трагедія «Саломія» О. Вайлда (1917) вражає художнім пластично-образним рішенням сценічного простору – головна героїня динамічно та демонічно рухається на фоні цілісної кубічної конструкції, художниця використовує цей прийом аби створити ще більше відчуття енергії і контрасту емоційної напруги між хвилеподібні ритми в сценографії костюмів і пластиці актора та геометрія простору, аби вхопити відчуття демонічного (останнього) танцю Саломії. Відкрита насичена кольорова гама, розкриває перші кубофутуристичні прояви художніх смаків О. Екстер та без сумніву, підкреслює трагічно-гнітючу атмосферу драматургічного твору. В ескізах до твору художниця надає нового трактування біблійного сюжету – цей «оновлений», відповідно часу, образ і колір відкритого звучання вона перевтілює та робить знаковим для української сценографії поч. ХХ ст., створюючи точку відліку «українському театральному авангарду».

З монографії Г. Коваленка в перекладі на українську мову М. Панченко (2021) знайдемо детальний опис стилістики сценографії мисткині О. Екстер, її основні прийоми і засоби в рішеннях просторових побудов театального художнього середовища: «Додавалася ще й гра фактур. Екстер використала блискучі й шорсткі матеріали, які поглинають і відбивають колір, непроникні й прозорі. Плюс до всього у спільну композицію вводилися смуги з блискучої

жерсті. Часом ці елементи вчиталися цілком конкретно гладінь води в каналах, але частіше вони правили за своєрідні люстра, які множили форми й кольори декорацій. Ескізи «Ромео і Джульєтти» породжують відчуття, що ще до виходу на сцену акторів з декораціями щось відбувається, щось безупинно міняється в них, з'являється і зникає. Здається, рухаються форми, спалахує й згасає колір, простір то дозволяє світловим променям увійти в себе, то стає для них нездоланною перешкодою. Ніби ми присутні на справжньому театральному дійстві і весь шекспірівський текст від початку й до кінця розігрують самі лише декорації» [178, с. 239].

Звичайно, ескізи не зображали сцени спектаклю, вони були, як і належить, ескізами середовища. І масштаби «одвічної несамовитості» Екстер виникали в усій своїй грандіозності, коли в декорації входили актори, коли в пластику залучалися костюми героїв.

У постановці до «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра (1921) для одеського театру (іл. 192), відмовляючись від шаблонності, О. Екстер створює свої індивідуальні характерні риси для шекспірівських героїв, розкриваючи італійські темпераментні образи, вона поєднує динаміку і протиріччя вертикалей (сценічні рампи) і горизонталей (відтворені мости), розділяючи таким чином просторове середовище сцени О. Екстер створює глибину і характерну емоційну напругу, що необхідна в творі, декорації створюють геометричні складки-сходи, що ламають простір та створюють трагічне звучання.

Досліджуючи український авангард Д. Горбачов таких характеристик надає роботам О. Екстер: «Екстер – коли я побачив роботи з синім тлом, то зрозумів, що вона позичила це сине кобальтове тло у Ганни Собачко. А Собачко взяла у неї ритміку і компонування ліве, футуристичне. Можна українізувати Екстер» [68, с. 7]. Тож попри те, що Олександра Екстер працювала в багатьох країнах, вона надихалася в своєму малярстві народним українськими традиціями, які без сумніву вливали на творчі пошуки мисткині. У книзі Д. Горбачова про український авангард є доповідь самої О. Екстер, з якою вона виступила на виставці Є. Прибильської та Г. Собачко: «поглиблено вивчаючи

народну творчість та композиції, що виходять з неї, ми бачимо, що попередній підхід до них був суто зовнішній. Художники побоювалися вийти за межі умовної форми, остерігаючись втратити “стиль”, вони брали забарвлення, яке дав їм час. Інтенсивність барв, властива молодим народам, зокрема слов'янам, була замінена патиною часу, – це здавалося правильним, подобалося, бо нагадувало старовину. Однак такий підхід аж ніяк не може бути названий роботою з народного стилю, оскільки тут в основу не були покладені пошуки за коренями і законами колірної та лінійної композицій» [70, с. 369].

Серії її театральних ескізів виконаних гуашшю до «Іспанського танцю», де майстриня створює динаміку чорно-білих полос, ніби клавіші фортепіано вони збираються в мелодійну композицію на яскравих, майже спектральних, фонових тонах, на контрасті рух посилюється і енергія танцю вже відчувається в намальованому костюмі, ніби під звуки кастаньєт композиція виходить за простори і межі рисунку, мабуть, потрібно мати певний темперамент, щоб так емоційно відчувати і передавати художній образ, що робила в своїх театральних розробках О. Екстер, зокрема (іл. 193–196) ескіз костюму Маска (1920) до спектаклю «Іспанський танець», що художниця створила для одеського балету Ельзи Крюгер. Використовуючи гуаш, вона вміло відтворює текстуру та ритми пластично-технічних характеристик костюму в ескізах (з колекції МТМКУ).

Композиція 1920 р. (іл. 197), створена художницею на основі синіх вальорів, які вона вдало розкладає, створюючи тривимірний, об'ємний простір, нагадує переплетіння лінійних начал кубічних і овальних, створює симфонію звучання складної композиції, серед якої проступає образ людини. Інша композиція художниці О. Екстер, де маленькі люди (актори) в червоному, синьому та чорному фігури на тлі холодного синього простору декорації сцени, лише лінійний малюнок арок і сходів створює складність тривимірного простору, хвилеподібні лінії на контрасті з геометрією прямокутників створюють динамічний темпоритм композиції художньо-образної побудови сценографії (іл. 198).

Ескіз декорацій (іл. 199) до спектаклю (назва невідома), що зберігається в архіві (Associathion Aleksandra Ester), О. Екстер виконала у впізнаваній індивідуальній манері, де червоні хвилясті полоси та сині ритми обрамляють об'ємно-просторову будову сцени. Гострі площини трикутників, що врізаються зверху в композицію темного тла, задають емоційної напруги та звучання.

На прикладі ескізу художниці «Танець з сімома вуалями» 1917 р. (іл. 200), що має ритмічно-пластичну складну побудову складок в драперіях спідниць, саме тут розкривається вміння володіти кольором, складними його вальорами, створюючи розтяжки по тону і відтінку, О. Екстер надає динаміки і руху постатям танцівниць. Об'ємні нашарування спідниць підкреслюють символічність семи стихій та надають певного моменту таємності – перед початком танцю, у своїй сценографії художниця розкриває відомий іконографічний образ очищення стихіями вогню, землі, води, повітря, основа останні три: тіло, душа, дух – так О. Екстер надає «нового» звучання біблійному сюжету, вносячи в художній образ стильові ознаки часу поч. ХХ ст.

Аби проаналізувати творчість О. Екстер, важливим було означити саме поняття сценографії. Із статті сучасної дослідниці театру К. Юдова-Романова: «Сценографія, театральное-декоративное мистецтво – мистецтво створення зорового образу вистави засобами декорацій, костюмів, освітлення та іншої постановочної техніки» [276], отже, сценографія О. Екстер виступає як цілісно сформований авторський почерк, як певна не роздільна система простору і образу акторів, в якій світлові ефекти посилюють візуально-пластичну задану форму і створюють циклічну взаємодію технічних засобів з мистецьким художнім наповненням творця.

Олександр Хвостенко-Хвостов

Окресливши основні тенденції мистецтва сценографії початку ХХ ст., зупинимось детальніше на творчому сценічному доробку *Олександра Хвостенка-Хвостова (1895–1968)*, його пластичній художній мові в побудові сценічних просторових композицій на театральній сцені.

Творчі і технічні методи митця дуже різноманітні, такими ж є і його ескізи в різні роки роботи. Виконані ним ряд художніх рішень до постановок театру опери й балету, вирізняються наповненням компонентів і елементів, що апелюють до народної традиції, проявляючись в орнаментах, символіці тощо, зупинимось на окремих творчих сценографічних шуканнях митця.

Оформлені ним роботи в Київському театрі опери та балету вирізняються авторським почерком і вдалимими технічними пошуками, серед інших постановки: «Червоний мак» Р. Глієра (1928), «Джоні грає» Е. Кшенека (1929), «Золотий обруч» (1930) Б. Лятошинського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (1935), «Продана наречена» Б. Сметани (1937), «Наймичка» Михайла Вериківського (1943), «Лісова пісня» М. Скорульського (1946) та ін.

Це спектаклі високого світового визнання, проявляючи в собі етнокультурні традиції, вони несли націєтворчу ознаку для становлення і кристалізації національної свідомості. Характеризуючи постановку «Лісова пісня» (Л. Українки), П. Тернюк так описував її стенографію: «На другому плані, з лівої сторони, була невелика скеля і струмок, який робився, як годиться, газом. Посередині стояла верба. Все оформлення – фактурне. Деревя малювалися на картоні. Листя було наче прозоре і створювало враження глибини лісу, справжнього лісу на Волині» [224, с. 67].

Також художник О. Хвостенко-Хвостов, український театральний декоратор, один із основоположників українського сценографічного мистецтва, оформив у Державному академічному театрі опери та балету: «Наймичка» М. Вериківського; у Харківському державному академічному театрі опери та балету: «Валькірія» Р. Вагнера (1929), «Червоний мак» Р. Глієра (1929). «Кармен» Ж. Бізе (1934), постановка «Наталка-Полтавка» М. Лисенко (1936), «Аїда» (1936) і «Травіату» Дж. Верді (1937), вистава «Лісова пісня» М. Скорульського (1946) та «Тарас Бульба» М. Лисенка (1918) та ін.

Також художник друкує свої ескізи та рисунки в періодичних виданнях та в оформленні книжок, О. Хвостенко-Хвостов вирізняється різностороннім

талантом, проте його сценографія стала знаковою для України і ввела українське мистецтво в ранги європейської культури.

У 1918–1919 рр. О. Хвостенко-Хвостов вчився в художній майстерні О. Екстер, що була в Києві, такі творчі осередки мали свої впливи і наслідування в мистецтві майстра. Художник ріс в родині іконописців (брати), тому чимало його перших робіт акцентуються на церковних темах, пейзажах, пізніше він працює графіком у київських періодичних виданнях, на сторінках яких залишилося чимало його рисунків.

У 1919 р. О. Хвостенко-Хвостов переїхав до Харкова, де викладав в театральному інституті саме на графічному факультеті. У 1921 р. в Героїчному театрі, де він був головним художником, О. Хвостенко-Хвостов поставив першу в УСРР героїчно-революційну виставу «Містерія буфф» (іл. 201) за твором В. Маяковського режисури Г. Авлова, ескіз декорації побудований на емоційних рухливих плямах світлого і темного, це ніби боротьба між добром і злом, де художнє образне оформлення О. Хвостенко-Хвостова направлені розкрити емоційну напругу поезії.

Ряд поставлених сценографій художником О. Хвостенко-Хвостовим характеризують насичену кольором і геометричною пластикою ескізні рішення в побудові акторських строїв, архітектурно-просторових рішень сцени, серед інших: «Валькірія» Р. Вагнера (1929), «Беркути» Б. Лятошинського (1930), «Утоплена» М. Лисенко (1956) та ін., якнайкраще розкривають образно-пластичну художню мову митця, що дуже притаманно для В. Меллера, адже в різні періоди це кардинально різні підходи, проте найбільш авангардні роботи припадають на 20–40 рр. ХХ ст.

Згадані спектаклі пояснюють нам форми творення синтезу символізму та рефлексії народних традицій в мистецтві художника, а досконалий національний гумор і сатира в них досягають вершин гостро-національного народного характеру. Таке тематичне розмаїття спектаклів характеризується напрочуд цікавими і різноманітними засобами художника-сценографа, технічними рішеннями простору, композиції мізансцени, побудови декорацій, образів та

строїв акторів, де відчутний міцний зв'язок з народними традиціями через сакральні праобрази, а засоби кольору, орнаменту, символіки лише посилюють пластичну мову акторів в їх художніх образах. Українська сценографія на початку ХХ ст. характеризується постійним пошуком нового, митці прагнуть до експерименту у своїй творчості, до нової художньої мови та потягу до формалістичних рішень в об'ємно-просторових побудовах театральної художньої композиції, таким художником був і *Олександр Хвостенко-Хвостов*.

Оскільки українське сценографічне малярство, як і театр, має глибинне народне коріння, то тут теж проявляються самотні сакральні основи української народної традиції, прикладом такого твору є національно тематична постановка «Беркути» Б. Лятошинського (іл. 202–204), де художник О. Хвостенко-Хвостов оформив низку ескізів костюмів в 1930 р., драматургія твору має глибоко національну тематику твору закладену І. Франко, хоча твір був держзамовленням для підтримання пролетаріатського духу, сценографія О. Хвостенка-Хвостова наповнила оперу класичного твору звучаннями нової доби модернізму, адже актори були показані не через реалістичні побутово-етнографічні пошуки, а піднесені художником до високого епічного звучання національної ідеї.

Співпраця художника і режисера розкривала не лише історичний контекст, а й допомогла розкрити колорит народного архетипічного образу фантастично-трагічних персонажів серед західноукраїнського селянства, та розкрити національну ідею митцям вдалося напрочуд вдало, що навіть на поч. 30-х постановку «Беркути» було заборонено владою. Означимо, на ескізах митця Мати з дітям радше нагадує сакральний образ Богоматері, ніж простої селянки, О. Хвостенко-Хвостов звеличує своїх персонажів та надає їм пронизливо-чаруючий погляд внутрішньої сили і спокою. Силуети акторів немовби проступають з туманно-молочного простору карпатської Русі ХVІІІ ст., лише ритмічні полоси народного оздоблення повинні створити відчуття темпоритму в мізансцені.

Іншою постановкою сценографії художника О. Хвостенко-Хвостов, стає реалістичні рішення в оформленні ескізів декорацій до «Наталки-Полтавки» (іл. 205) опери М. Лисенка. 1936 р., сценограф має на меті передати масштаб українських земель, показуючи його з верхнього ракурсу, художник розкриває красу сільського краєвиду, де білі хатиночки розкидано мов перлини серед вишневих садів і лише паркан, що стрімко в'ється в центр композиції вводить глядача художньо-образний простір котляревських героїв Наталки та Петра (з архівів колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва). Основні принципи побудови реалістичного пейзажного твору застосовує художник для побудови «Наталки Полтавки», таких же принципів дотримується і в образі строїв акторів, де основою є національне українське вбрання.

Проте інша постановка художника О. Хвостенко-Хвостова, декорації до «Лісової пісні» Л. Українки (іл. 206–207) в режисурі М. Скорульського 1946 р. створює радше фантастично-загадковий образ сценічного простору, аніж реалістичний, в «Лісовій Пісні» художник відштовхується від фантазій драматичного твору і надає візуального рішення Лесиним фантазійним персонажам (з колекції МТМКУ).

Типовими у виконанні сценографії для О. Хвостенко-Хвостова є постановки декорації до «Утоплена» (іл. 208) М. Лисенка 1950 р. та художні образи акторських строїв до «Наймички» (іл. 208) В. Вериківського. М. Лисенко 1943 р. (Музей ЦДАМЛМУ), у яких художник розкриває народний колорит і традицію відповідно етнографічно-реалістичних рішень.

Зовсім іншими в побудові пластично-просторових завдань є сценографія художника О. Хвостенко-Хвостова до опери на історію Нібелунгів «Валькірія» (іл. 209–211) 1929 р., де він розкриває простір геометричною композицією, і наповнює його звучанням контрастних зіткнень масштабу і кольору, аби розкрити епічний образ скандинавської поезії. Автор сміливо використовує складну геометрію площини, відкриваючи «нові» авангардні творчі методи і задачі для себе, О. Хвостенко-Хвостов, разом з В. Меллером створив ряд

сценографічних оформлень простору в театральному об'єднанні «Березіль», проте це були лише поодинокі ескізи.

Знаковими для художника стали сценографія до вистави «Червоний мак» Р. Глієра (іл. 212, 213), де він виконав ряд яскравих, колоритних ескізів костюмів в 1929 р., аби розкрити ритм і напругу в постатях робітників, що розвантажують судно, художник надає їм діагональних ритмів, розбиваючи статику жовтих кубічних форм, О. Хвостенко-Хвостов досягає циклічності і монохромності в самому процесі (з колекції МТМКУ), в постановці художник відмовляється від реалістичних проявів, та йде вів побудови об'ємно-конструктивної побудови, десь повторюючи свої творчі методи і задачі, як в сценографії опери «Любов до трьох апельсинів» (іл. 214–221) С. Прокоф'єва, за драматургією К. Хольца, що так і не була поставлена. В ескізах до костюмів 1926 р., (з колекції МТМКУ) ми бачимо відкриті пошуки об'ємно-конструктивного простору, де абстрактні рішення домінують над реалістичним зображенням.

З аналізу художніх сценічних оформлень в театральних постановках Києва і Харкова О. Хвостенка-Хвостова розкривається його багатогранна майстерність, раннім роботам більш притаманні абстрактні пошуки, на відміну від пізніших, де художник надає переваги реалістичним принципам і традиційній побудові пейзажних декорацій, тому неможливо однозначно стверджувати прихильність сценографа певній стилістичній манері.

3.3. Порівняльний аналіз художньо-образних засобів пластичного, художнього та образного формотворення народних в театрі двох періодів – кін. ХІХ ст. та поч. ХХ ст.

Використовуючи порівняльний аналіз, зіставимо сценографії *В. Кричевського та А. Петрицького* (іл. 222–232), аби проаналізувати змінну і художню трансформацію національної складової (народних традицій), означивши два різних стилістичних підходи: реалістичної художньо-сценічної школи та школи нових тенденцій і технологічних можливостей в оформленні театральних творів.

Певна наслідувань театральних майстерень-шкіл проявляється яскравіше тоді, коли ми знаходимо паралелі і перетини двох художників – у 1915 році Анатоль Петрицький знайомиться з Василем Кричевським, стає його помічником для оформлення декорацій «народних глянь», тоді Петрицький виконує декоративні панно Козака Мамає та ін., надалі художники продовжують спілкуватися, молодий А. Петрицький захоплюється колекцією української народної творчості В. Кричевського, останній рекомендує молодого сценографа Анатоля мистецтвознавцю, історика, етнографу, археологу Данилу Щербаківському (1877–1927). Такі зустрічі не тільки вплинули на подальше творче життя А. Петрицького, а й стали основною його тематики творчості. Тож можна стверджувати, що певна традиція в сценографії гармонійно передавалась від вчителя учню, з великою любов'ю і повагою до народної символіки і своєї історії, української старовини, традиції, символіки і обрядовості, звучання ескізів вже несе невгамовне і нестримне авангардне рішення, художник переосмислює силу народного, традиційного, ритмами нових ліній, а сила кольорових геометричних площин несе стрімку енергію на сцену, таким стає театр в розумінні художника А. Петрицького, його творчість змінює характер оформлення, образи акторів набирають декоративності і абстрактності, невтомна жага до постійного експерименту веде художника до нових рішень творчого методу.

Також зіставимо сценографію *І. Бурячка* в театрі М. Садовського та сценічно-пластичну мову художника *А. Петрицького*. Сценічну гоголівську історію «Вій» (1896 р. написання), соковито наповнену жанровим народним колоритом, неодноразово відтворюють на сцені українські режисери: першим поставив на сцені «Вій» М. Кропивницький, відчувши силу і глибину народних традицій. Він створює, без перебільшення, шедевр української сцени, уже в 1914 році М. Садовський разом із художником *І. Бурячком* надають їй забарвлення «фантастичної музичної комедії» (В. Василько), де художник побудував сценографію на основних засадах і традиціях реалістичного побутового театру корифеїв.

Уже в 1925 році режисером Г. Юра було надано виставі «Вій» нового дихання, оновлена режисура О. Вишні в супроводі сценографії А. Петрицького «по-новому» висвітила традиційну драматургію, всупереч реалістичному театру, акторські строї А. Петрицького, наповнені модерними ознаками нового часу: відкритість кольорової гами, майже відмова від натуралізму, таж сама тематична задача, постановка національного твору, вирішується іншими образно-художніми засобами (іл. 233–238).

Декорації художника І. Бурячка до постановки «Вій», з описових джерел – дія мізансцени відбувалася на Подолі в Києві, в далечині виднівся намальований Братський монастир та церква, під час четвертої дії задником сценічного простору слугував розпис української дерев'яної церкви XVIII ст., що характеризує наслідування традицій реалістичного театру, художник досліджує історичні, достовірні характеристики для кожної окремої постановки, та вдало відтворює їх, проте час модернізму вимагав перевтілення художньої мови і на зміну традиційним принципам в сценографії з'являються нові різновекторні.

Уже в 1925 році «Вій» режисури О. Вишні був поставлений в Українському драматичному театрі ім. І. Франка, декорації і строї акторів створені художником А. Петрицьким, що «вибухали» на сцені новими колористично-художніми композиціями, дослідивши ескізи і чорно-білі фото з вистави (що зберігаються в фонді МТМКУ) бачимо наскільки контрастними і насиченими гамами він апелює, відтворюючи народний архетипічний театр з образно-пластичною оновленою мовою. Режисуру ставив Г. Юра, заглиблюючись в народні традиції він прагнув показати зовсім інший погляд, відмінний від раннього класичного прочитання.

Порівнюючи згадані знакові постановки, бачимо втілення їх кожного разу по-новому, відповідно різні стилі, потребують різні технічні засоби, що застосовуються режисерами і художниками. Відмінні в візуальному прояві, вони створюють різноманітні часові простори на сцені, проте в основі завжди одне – звернення до народних традицій, до першооснов української культури.

Відповідно, два монументальні періоди сценографії можна охарактеризувати за певними видами, функціями, типологією, темами та стилістикою, окрім зазначеного, уваги потребує пластичне формотворення та композиційне моделювання вистав, використання в них засобів виразності музичного оформлення, пластика рухів та графічно-живописна характеристика складових: сценічного простору, «одягу сцени», декорацій, акторських, художніх строїв, освітлення та ін.

Як зазначав В. Василько, порівнюючи реалістичний і «новий» театр ми виокремимо спробу «відірватися від старого історико-побутового театру» [150], акторські строї, створені художниками надають свіжий образ всій виставі, а нові технічні методи в побудові простору, посилюють зміни і в режисурі і в акторській грі.

Нова театральна мова на поч. ХХ ст. вже проходить певну трансформацію, (не літературність) постановок, їх референтна оновлена природа вимагає інших інструментарії театального часу, простору, образу та місця. На відміну театру кін. ХІХ ст., театр поч. ХХ ст. все більше позбавляється реалістичних проявів натуралізму, натомість виринає глибинне нутро театального дійства – певна ритуальна перформативність із традиційним корінням і символікою, українська сценографія згаданого періоду, впевнено йде до модернізму і авангарду. Це змушувало театральне мистецтво до постійного експерименту, від елементарних засобів до небачених проб і дослідів. Розробляючи порівняльний аналіз сценографії двох періодів варто визначити, що технології для створення вистав були різними, реалістичний і досконало підібраний був театр корифеїв, подекуди з історичною правдивістю і наполегливістю, на відміну від театру поч. ХХ ст., оскільки ефект видовища досягався за рахунок символіки і асоціативності, метафора використовувалася аби посилити емоційний естетичний ефект. При цьому доведено, відмінну формуючу основу наративу народних традицій в пластичній мові моделювання простору сцени, прийомів композиції, живопису, графічної основи, що кристалізували і пробуджували національну свідомість реалістичного періоду кін. ХІХ «старої реалістичної школи» театру та

поч. ХХ ст. «оновленої» художньої мови сценічного мистецтва з першими проявами модернізму.

Перипетії в історичному і політичному житті України кін. ХІХ – поч. ХХ ст., впливали на формування культурного становища, проте українське театральне життя було багате на знакові персоналії в цій царині, серед режисерів театру для ХІХ ст. були митці, які заклали фундаментальну основу національного театру – корифеї: Марко Кропивницький, Іван Карпенко-Карий, Михайло Старицький, Микола Садовський, пізніше на поч. ХХ ст. лідерством вирізнялись Лесь Курбас і Гнат Юра. Відповідаючи тенденціям режисерської школи сценографія теж означила певні стилістичні наслідування художників-сценографів:

– Василь Кричевський, Іван Бурячок художники, що поступально наслідували реалістичну школу театального мистецтва, тяжіючи до основ театральної традиції корифеїв, вони створювали твори, наповнені «по вінця» народним колоритом української музики, пластики народного танцю, і, звісно, народними ознаками в побудові образно-пластичного простору.

– Анатоль Петрицький, Вадим Меллер, Майя Симашкевич, Валентин Шкляїв, Олександра Естер та Олександр Хвостенко-Хвостов – це митці «нової» сценічної мови, у відповідності новим ритмам часу, вони створювали знакові характеристики авангарду, кубізму та ін., проте народна національна основа лишалася не змінною, не похитною, лише цей аспект надав українському мистецтву періоду кін. ХІХ поч. ХХ ст. мати свій індивідуальний почерк, характер, інтенцію у світовому мистецтві.

Фактично маємо порівняльний аналіз особливостей художньої стилістики театральних спектаклів кінця ХІХ ст. та поч. ХХ ст., визначені періоди мають як спільні так і відмінні локальні риси. Спільними характерними ознаками обох є походження від фундаменту народних традицій, а відмінним є їхня мистецька мова: театр корифеїв апелює до мови бароко і європейського відродження є поступально стабільним і непохитним в своїх традиціях, на відміну новітній театр створює кардинально нову мову авангардного мислення, що відображає

європейські театральні тенденції. Окрім цього театральні вистави характеризуються ще й жанровою приналежністю, концептуальною складовою і окремим особистим поглядом митця, як індивіда в режисурі, сценографії, драматургії. Такий погляд дає можливість розрізнити і зрозуміти зовсім інший підхід дослідження української сцени кін. XIX – поч. XX ст.

Відмінність художньої мови театру корифеїв і театру революційного підтверджує вплив європейських стилів світового театального мистецтва, а їхні спільні характеристики дають підтвердження, що в них спільне джерело походження і натхнення – народні традиції, народна драма. Отож відповідно європейській сценографії, ми маємо два певних напрями наслідування стилів: по вертикалі – відбудовується «високий» світовий стиль, а по горизонталі – ми бачимо певну локальну національну ідентичність.

3.4. Загальноєвропейські тенденції в сценографії, нові радикальні прояви німецького театру, їхній вплив на художнє мислення українських сценографів

Мистецтво Європи на початку XX ст. створює нову художню філософсько-естетичну систему з різномірними напрямими і течіями, в яких панували інші виражальні і зображальні засоби. Нові течії модернізму (від франц. *modern* – сучасний, найновіший) набували суб'єктивно-індивідуалістичних означень і, оскільки реалізм і натуралізм не в змозі тримати внутрішній конфлікт людського існування, він залишається в XIX ст., натомість мистецтво театру XX ст. відкриває двері повному експерименту, українські художники-сценографи ведуть пошук нових естетичних форм і авторських підходів, надихаючись з процесів театального середовища Європи.

Цікаво надавав характеристику мистецьким процесам в театрі поч. XX ст. М. Мудрак у книзі в спільному авторстві з Т. Руденко проукраїнський авангард: «Театр, напевне, одна з найспокусливіших форм мистецького самовираження людини він розважає, створює ілюзію, дає глядачеві відпочити від непростого щоденного життя. він хвилює, шокує і водночас навчає. Найперша ж мета

сценічного видовища встановити зв'язок із глядачем. Як і театр, авангардне мистецтво прагнуло порушити спокійну самовдоволеність глядача і вирвати його з полону утертих норм вираження. Картина на мольберті ставала сценою, на якій розгортався цей процес. Тому не дивно, що в експериментальні 1910-ті роки революція в малярстві безпосередньо вплинула на театр: цей симбіоз сягнув апогею у 1920-х роках, коли режисери новатори Бертольд Брехт, Едвард Гордон Крег, Ервін Піскатор, а в Україні Лесь Курбас створювали вистави за умовними законами абстрактного малярства» [205, с. 17].

Нові мистецьких течій з'являються в Франції, Німеччині, Італії, Польщі. На зміну реалізму і імпресіонізму приходять емоційний експресіонізм, авангардизм і фовізм, пізніше кубізм, супрематизм і дадаїзм, це означає, що основною рисою культури на поч. ХХ ст. є її перехід від моновекторності до багатовекторності, та попри все різноманіття мистецьких течій, можна означити два основних періоди, які важливі саме для дослідження доробку художників театру: кін. ХІХ ст. до 10-х рр. ХХ ст. – від романтизму до реалізму театр М. Садовського, а саме художники *Василь Кричевський та Іван Бурячок*. Та розвиток модерністських течій з безкінечним пошуком нових форм виразності 20-40 рр. ХХ ст. театр «Березіль» та театру Г. Юри, а саме художники *Анатоль Петрицький, Вадим Меллер, Олександра Екстер, Олександр Хвостенко-Хвостов, Майя Симашкевич та Валентин Шкляїв*.

Ще в середині ХІХ ст. реалізм, мистецтво «втрачених ілюзій», що прийшло на зміну романтизму, проявлявся в європейській культурі, коли люди втомилися від індустріалізації і постійного руху, реалізм створював відчуття спокою, цей процес захопив не тільки Європу, а й Америку новими мистецькими течіями соціального реалізму. Оскільки реалізм проявився в різних напрямках: музика, література, образотворче мистецтво, архітектура, то й театр не був виключенням. Стилiстичні характеристики реалізму в театрі уважно досліджує сучасна дослідниця М. Гринишина: «Романтична драма з її культом пристрасті та уваги до виняткової особистості, хоча й розширила можливості зображення суперечливостей дійсності, менше всього прагнула до прискіпливого

дослідження прозаїчної реальності, усіляко підкреслюючи несумісність високих ідеалів та буденності» [73, с. 11].

Критичність і максимум правдивості ось основні прояви театру кін. ХІХ ст., образне втілення дійсності відбувається на сцені з синтезу мистецтв, а перехід європейського театру від академічного реалізму до авангардної художньо-сценічної мови проявляється в різних країнах по різному:

– у *Франції* – об'єднання «Картель» (1927), це творче об'єднання, в яке входили відомі театри Франції, воно існувало 22 роки, засноване відомими на той час режисерами, об'єднання чинило мистецький спротив академічному реалізму театру «Комеді Франсез», створюючи новітню психологічну сценографію в Європі, по суті, вони стали флагманом для інших країн. Режисура «Картеля» створювала різнобічні шедеври світової драматургії: італійська трагедія, іспанська драма, антична комедія, італійська комедія дель арте, постановки Шекспіра, їх погляд завжди був направлений на переосмислення класики, де відбувалась серйозна експериментальна драматургія з постійним експериментом. Кожен спектакль вирізнявся оновленими підходами в декораціях і музиці, новизна і експеримент – стали основним кредо. Об'єднання «Картель» продовжували ідеї Жака Копо (1875–1949), основоположника нового французького театру, що створив моральне, естетичне і інтелектуальне оновлення сценічного мистецтва ХХ ст. Коро створив театр «Стара голубятня» (*Du vieux Colombier*) (1913–1924), це був осередок інтелігенції, яка боролась з невіглаством і бездуховністю часу. Один із режисерів засновників «Картелю чотирьох» Шарль Дюллен (1885–1949), коли він створював постановки часів фашистської Німеччини він показує атмосферу терору, створюючи поле битви своїх ідей: «театр повинен вирвати нас із нашого буденного життя» стає, а питання понівечених культурних цінностей створювали в глядача непосильну тривогу та переживання за майбутнє, тож потрібно розуміти мистецькі можливості театру, з його не прямою мовою та образними засобами в постановці.

– в *Італії*, Рим – Луїджі Піранделло (1867–1936), головував в римському Художньому театрі (1925–1928), він створює драматургію, яка заклала

фундамент модерного італійського театру, основна тема людське існування і самоусвідомлення, питання моралі постає в новому диханні часу. Уго Бетті (1892–1953) не менш велична постать італійської сцени, драматург, який в своїх роботах акцентує тему особистості і гідності людини. Енріко Прамполіні (1894–1956) відомий театральний художник і скульптор в 1915 році він створює маніфест «Футуристична сценографія і хореографія» та «Футуристичні сценічні атмосфери» (1924) в роботах сконцентрована реакція художника на динамічні разючі зміни в дійсності, нові концепції і прояви форми, кольору, світла і руху, перевтілюють основи сценічного мовлення. Синтез всіх складових спектаклю підсвідомо діє на глядача, занурюючи його в нові виміри і світи, звісно, такі «футуристичні хвилі» впливали і на українських митців: *Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Олександри Екстер, Олександра Хвостенко-Хвостоав, Майї Симашкевич, Валентина Шкляєва*, що прагнули йти в ногу з часом. У зазначені періоди в європейському театрі часто зверталися до образу актора-ляльки (праобраз вертепу для української сценографії), що мав велике значення: французькі, італійські, німецькі, польські та російські театри зверталися до праобразу ляльки, проте образність глибинно-філософського розуміння в них була різна: якщо ж німці йшли від біомеханіки, що вражала своєю неживою природою в живому тілі, постановки О. Шлеммера в його «Триадичному балеті» (1922, Штутгарт) та Ф. Леже з його «Механічним балетом» (фр. Ballet Mecanique) (1921, Париж), цікаво, що основою для російських, європейських митців, як М. Фокіна, О. Бенуа і І. Стравінського, у своїй основі мали свій «балаганний» образ петрушки, де за основу взяті посміховище дійства і нестримне свято балагану, в українській же сценографії образ ляльки займав вагоме сакральне значення і зберігав традиції Вертепного дійства, що надавало театральним образам іконографічного звучання.

– у *Німеччині*, Берлін – театр Макса Райнгардт, тут ставили «Сон літньої ночі» В. Шекспіра, постановки М. Райнгардта з об'ємними декораціями, що передавали таємність нічного лісу, поєднуючи людину з природою, в 1906 році він звертається до психологічних переживань в постановці «Привид» Г. Ібсена,

де тема переживань головного героя стає основою тьмяних декорацій, що нагадують дощ і вітер, художник сценограф розкриває переживання головного персонажу. В театрі М. Райнгардта були поставлені «Фауст» Й. Гете, «Цар Едип» Софокла, та ін., даний шлях від форм реалістичного театру до модерних поглядів відбувається аж до 1933 року, пізніше художник покидає гітлерівську Німеччину.

Яскравою постаттю в європейському мистецтві є *Оскар Шлеммер* (1888–1943) німецький художник-сценограф його «Тріадичний балет» (1922, Штутгарт) і дванадцять танцювальних номерів з вісімнадцяти різними костюмами, створювали посилене відчуття простору, руху і тіла, що виражали нову мову сцени трьома акторами: жінка та два чоловіки. Шлеммер стверджував: «тріадичний балет тому, що число три є надважливим домінуючим, оскільки в ньому поєднуються мономаніакальне “Я” та дуалістична опозиція і твориться колектив <...> » [300]. «Тріаде (від Trias) – танець трійці, Шлеммер вважає змінними варіаціями тільки тіла танцюристів, що розпадаються під тиском простору на структури, форми, колір, простір. Три виміри простору: висота, ширина, глибина; геометричні фігури: сфера, конус, куб; колір: жовтий, червоний, синій; театр: танець, костюм, музика, на думку Шлемера – ось з чого повинен складатися театр» [300] з видання «Kulturspiegel des 20 Jahrhunderts – 1900 bis heute» 1987 р. (переклад з нім.).

Порівнюючи сценографію О. Шлемера з сценографією українського художника А. Петрицького (іл. 239–246), можна окреслити ряд характерних наслідувань в технічних рішеннях і новітніх прийомах, як зазначає І. Мелешкіна, порівнюючи цих двох художників у своїх дослідженнях: «Оскар Шлеммер у своїх теоретичних працях неодноразово згадує новочасний стиль дадаїзм з його рисунком, наче виконаним дитячою рукою, з використанням “готових речей” (ready made). У Петрицького постать Скомороха суміш органічно поєднаних примітивізму, малевичевого геометризму і майже матисівської декоративності. Масивна машкара з бичачим оком і боязкі кволі ніжки. Дисонансний кольоровий акорд, певно, суголосний тій музиці, яку виконує лицедій на своєму смичковому

інструменті гудку» [157, с. 51]. Хоча два художники ніколи не зустрічалися, проте А. Петрицький інтуїтивно відчував тектонічні зрушення в мистецтві театру, через поодинокий інформаційний матеріал європейських процесів, він насичував власне індивідуальне мистецтво, створював свої авторські творчі методи, основою яких було дослідження народної української традиції, тож і його (українізований конструктивізм) відмінний від німецького шлемерівського.

І. Мелешкіна так зазначає спорідненість двох митців: «Декоративні елементи у Шлеммера та Петрицького переконаних конструктивістів часто ніби перегукуються: чудернацькі капелюхи, вертикальні й горизонтальні смуги, кола та овали, квадрати і прямокутники. Обома художниками майстерно використовується форма спіралі (спіраль давній символ космічного руху)» [157, с. 42].

Інший неординарний *німецький* живописець, режисер *Фернан Леже* (1881–1955) створює «Механічний балет» (фр. Ballet Mecanique) (1921, Париж) радикальні костюми та джазові ритми атональної музики створювали нову систему координат, колориту і композиції, небачену раніше, це був наскільки новий погляд, що публіка і критики ніяк не могли довгий час створити свою позицію і надати характеристику побаченому. Проте, лише настільки неординарна і не зрозуміла модерна мова змогла досягнути складнощі часу Європи поч. ХХ ст.

Леже мав свою вільну художню школу, яку відвідувала українська художниця і сценограф *Олександра Екстер* (іл. 247–250) (1882–1949), це є ще одним підтвердженням впливу європейських мистецьких течій на українську мисткиню, її пошуки в сценографії вирізнялися кардинальністю рішень і революційність творчих методів і прийомів, які вона приносила в молоде мистецьке середовище Києва, дослідниця І. Мелешкіна зазначає: «[А. Петрицький] Від Олександри Екстер отримував інформацію про Малевича. Розпочинаючи зі своїх ранніх творів, сценограф Петрицький використовує найновітніші супрематичні прийоми» [157, с. 49]. Однозначно постать О. Екстер була важливою мистецькою подією в становленні «українського сценічного

авангарду», її творчі пошуки надавали нових інтернаціональних ознак і можливостей українській сценографії.

Як зазначає у своїй статті О. Лагутенко: «З костюмами Олександри Екстер у мистецтво сценографії увійшов кубофутуризм, наче увірвався свіжий вітер нових рухів, форм, кольорів. В її ескізі “Іспанський танок” до балету Ельзи Крюгер (1920) сукня сформована начебто з металевих форм: опуклі конуси, гофровані поверхні, гострі зрізи площин, корсаж складений зі щільного плетива пласких металевих бинд. Наче ритмічний звук кастаньєт, ця сукня підхоплює постать і занурює її у танок. Ескіз завершений композиційно - жовте півколо ще яскравіше палає на темно-синьому холодному тлі, яке межує з червоним і чорним. Пристрасть виплескує у кольорі, залізна воля – у графізмі чорного й сірого» [243, с. 10–19] – лише сміливість художниці і її невгамовна жага до пізнання європейських новітніх мистецьких систем координат, виводила і українську сценографію театрального мистецтва в це творче поле.

Художники-сценографи Франції, Німеччини, Італії та ін. були реформаторами, створювали «трагедійний», «епічний», «театр абсурду», або ж театр «соціальної маски», саме на зламі XIX–XX ст. У цей час відбувається «еволюція театру» (за А. Бергсоном), європейські зміни в мистецтві віддзеркалювалися на сторінках періодичних видань України, а потім, звісно, у культурних процесах українського мистецтва сценографії, створюючи революційні зміни в сценічній мові художників.

Тобто культура поч. XX ст. характеризується новими ідеями, що спрямовують сценографію до модернізму та авангарду, поширюючись Європою з першими мистецькими рухами у Франції, Німеччині, Італії, Англії тощо, вони поширюються і в українській сценографії, а театр як явище компліментарне виявляє їх у повній мірі.

Висновки до розділу 3

У результаті дослідження і аналізу театральних постановок зарубіжних та українських театрів було виявлено основні тенденції розвитку сценографічного

мистецтва, зокрема, це стосується граничного періоду кін. ХІХ та поч. ХХ ст., коли театр проводив реформацію від романтично-натуралістичного, природного, реалістичного стилю до оновлених форм модернізму.

У світовому театральному репертуарі поч. ХХ ст. здебільшого знаходять місце спектаклі авангардного та кубофутуристичного характеру, в яких митці звертаються до геометричних, абстрактних форм, використовують символічні композиції «механічного» театру. За допомогою винайдених нових художніх засобів і нових форм виразності художники-сценографи, в диханні нового часу налаштовують свого глядача на зовсім іншу образну мову, естетику сценічного акторського строю, пластичні рішення театральних декорацій – все вимагало від художника виразних методів, що дослідила в своїй статті дисертантка О. Рибченко [200].

Символіка в оформленні спектаклів, емоційність у міміці і ритмопластиці актора викликає глядача на асоціативний діалог. Застосовуючи підібрані методологічні методи, ми проаналізували теми і сюжети, стилістику, способи формотворення, технічні характеристики знакових спектаклів, зробили порівняльний аналіз різних періодів, проте концентруючи увагу на аналізі народної традиції в сценографії, окреслили прийоми художників сценографів театру «Березіль» Л. Курбаса та театру Г. Юри в знакових виставах поч. ХХ ст. – художньо-образне та змістове втілення народних традицій згаданого періоду, дисертантка О. Рибченко дослідила і у своїй статті [201].

Отож, виявлено, що пластичне моделювання образно-художньої мови таких сценографів театру, як *Анатоль Петрицький, Вадим Меллер, Олександра Екстер, Олександр Хвостенко-Хвостов, Майя Симашкевич, Валентин Шкляїв*, де означено способи їх сценічного оформлення, проаналізовано гармонійність їх композиційних прийомів, охарактеризовано драматургію, режисуру, художнє наповнення спектаклю відповідно персоналіям і історичним зрізам, встановлено наявність і типологічні ознаки народних традицій в їх роботах.

Дослідивши основні вітчизняні і іноземні теоретичні джерела, а також проаналізувавши архівні дані в музейних і приватних колекціях, хронікальні записи та архіви, нами глибинно проаналізовано сценографію українського театру 20–40 рр. ХХ ст., на базі цих мистецтвознавчих аналізів сформовано загальну художню базу сценографії. Відповідно було проаналізовано постановки: *«Наталка Полтавка» та «Енеїда» І. Котляревського, «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Украдене щастя» І. Франка, «Вій» М. Гоголя, «Народний Малахій», «Мина Мазайло» Миколи Куліша та ін.*, – де виявлена апеляція до народних традицій, що проявляється через символ, знак, орнамент, до яких апелюють художники у створенні образів акторських строїв і образно-сценічних рішень, спільна праця художника, режисера і актора була орієнтована на національну культурну традицію та проявлялася на сцені в образі самотніх акторських строїв, створюючи архітипічні характери української нації, підносила український театр до світового рівня.

Загострена увага міждисциплінарних науковців з різних напрямів – мистецтвознавців, культурологів, істориків, філософів та ін. сприяє новим відкриттям у театральному мистецтві зазначених періодів, а з погляду осмислення народної традиції, ознак національності, зверненням до символіки, ритуалу, колориту, орнаменту, обрядовості, традиції, в акторській і образно-пластичній художній мові, та й в театрі в цілому лише розпочинається, тому є *актуальною* в історії і теорії мистецтва сьогодні.

ВИСНОВКИ

1. У дисертації проведено поглиблене дослідження української сценографії кін. XIX – поч. XX ст., відповідно до проблематики проаналізовано стан дослідження теми в літературі та в наукових джерелах. Проведено розширений аналіз вихідного поняття «народні традиції» як основної форми кристалізації ідентичності культурної пам'яті в театральному мистецтві, на базі матеріалів музейних зібрань України, Київських театрах та бібліотеках, а саме музею М. Заньковецької (у Києві і селі Заньки), музею І. Карпенка-Карого, музею корифеїв у Бобринцях, музею М. Кропивницького у Кіровограді, Національного художнього музею України, ЦДАВО України, Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, Національної опери України, Національного академічного театру імені Лесі Українки, Музею видатних діячів України, Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського, Книжкової палати України. Основою дисертаційного дослідження стало вивчення пам'яток стенографічного мистецтва, що зберігаються в найбільшому за обсягом архіві Музею театального, музичного та кіномистецтва України (МТМКУ), на базі зібраного матеріалу побудовано мистецтвознавчий аналіз образно-пластичної, художньої мови таких сценографів: *Василя Кричевського, Івана Бурячка, Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Майї Симашкевич, Валентина Шкляєва, Олександри Екстер та Олександра Хвостенка-Хвостова*, відповідно до культурно-історичного становлення театального мистецтва і фактами їхнього особистого життя розкрито взаємодії митців щодо існування певних стилістичних сценічних шкіл: реалістичної (як наслідування спадщини корифеїв) та нової школи «українського сценічного авангарду».

2. За допомогою іконографічного, формально-стилістичного, структурно-функціонального, методу аналізу авторської творчості митця, метод опису, аналізу та інтерпретації образно-художнього оформлення театральних строїв, жанрово-стильового методу, архівно-бібліографічного та джерелознавчого методів розкрито авторський задум художників, їхню характерну пластичну

сценічну мову, проаналізовано рішення просторових можливостей сцени театральних вистав: «Тарас Бульба», «Вій» М. Гоголя, «Наталка Полтавка», «Енеїда» І. Котляревського, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Народний Малахій» і «Мина Мазайло» М. Куліша та ін., розкрито їхню культуро-творчу основу народних традицій і поетапний аналіз театрального костюму та сценічного середовища.

3. Відповідно до вивченої джерельної бази та фахової літератури розкрито мистецтвознавчий аналіз ескізів, костюмів акторів, макетів до вистав. Через опис, узагальнення та синтез побудовано загальну модель аналізу сценографії та розкрито її стилістичну приналежність, унікальність авторського почерку таких митців: *Василя Кричевського, Івана Бурячка, Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Майї Симашкевич, Валентина Шкляєва, Олександрів Екстер та Олександра Хвостенка-Хвостова.*

4. На основі систематизованої наукової бази сформовано такі художні завдання в дослідженні нашої проблематики: конституювання народних традицій у практиці українських сценографів двох стилістично різних періодів – реалістичної школи наслідування та «новітньої» школи модернізму.

5. У контексті проблематики народних традицій розкрито: по-перше, поступовість у наслідуванні, що перейшла від романтизму до натуралістичних і реалістичних мистецьких форм від театру «доби корифеїв» кін. XIX ст. до театру М. Садовського та театру Г. Юри в XX ст., по-друге, виявлено конституювання народних традицій в «українському театральному авангарді» поч. XX ст., а саме «Молодому театрі», пізніше «Березіль», який апелює до народних традицій і трансформує їх відповідно до часу, впроваджуючи новий театральний інструментарій у сценічних конструкціях і сюжетному змісті, застосовуючи нові способи оформлення в сценічній практиці митців: *Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Майї Симашкевич, Валентина Шкляєва, Олександрів Екстер та Олександра Хвостенка-Хвостова.* Розкрито глибинний аналіз народних традицій у системах українського театру обох згаданих періодів, здійснено

візуалізацію еволюції та перевтілення народних традицій у театральних постановках, розкрито їхні соціальні і культурні впливи.

6. Дисертантом зроблено аналіз естетичного прояву української сценографії в загальну систему світового театального мистецтва як в добу реалізму, так і в добу модернізму й авангарду. Дослідження доходить висновку, що народні традиції є чи не одним з основних спільних чинників у різних театральних стилях та напрямках, а їхня трансформація відображає певні ознаки культурної доби і соціальні характеристики суспільства. Традиції в театальному мистецтві не існують без усвідомлення їхнього філософського сенсу та впливу. Сформульовано модель образно-стилістичних характеристик для спектаклів реалістичної доби та доби модернізму. На основі аналізу колекцій МТМКУ (афіши, програми, тексти п'єс, режисерські нотатки, театральні костюми, макети оформлення сцени, ескізи декорацій, костюмів, архівні фото, світлини) досліджено сценографію таких художників, як: *Василь Кричевський, Іван Бурячок, Анатоль Петрицький, Вадим Меллер, Олександра Екстер, Майя Симашкевич, Олександра Хвостенко-Хвостов, Валентин Шкляїв*. На основі архівів періодичних видань (журнали, газети, збірники, альманахи, часописи тощо) введено в науковий обіг рідкісні артефакти – фото з вистав, які раніше не друкувалися, опис і рецензії мистецтвознавців, що не мали наукового обґрунтування, тощо.

7. Зроблено аналіз наукових праць і розвідок українських часописів та видань на факт наслідування традиції в театально-декораційному мистецтві, згенерувавши зібраний об'єм матеріалу (статті, критичні відгуки, дослідження, рецензії, виступи, доповіді, мемуарні спогади та ін.), побудовано часткову реконструкцію театального мистецтва кін. XIX – поч. XX ст. Також було розглянуто історіографію досліджуваної теми, а саме: художній, історичний, бібліографічний та архівний матеріал – та на основі проведеного наукового аналізу джерельної бази та історіографії в дисертації доведено, що народні традиції української сценографії постійно були центром інтересу дослідників, що під різним кутом вивчали проблематику театру, проте ґрунтовних робіт, що

аналізували б народні традиції в театрі на зламі XIX–XX ст. практично не існує. Зроблено комплексний аналіз театрального дискурсу української культури кін. XIX – поч. XX ст., а саме типологічний аналіз сценічних вистав в індивідуальних і групових функціях театрального мистецтва, виявлено міждисциплінарну генезу суміжних із театром мистецтв, виокремлено визначальні особливості традицій як однієї з основних складових художнього-образного становлення сценографічної школи театру.

8. Через аналіз українських і європейських театральних спектаклів розкрито формотворчі ознаки театрального мистецтва – автентичність, етнічні особливості національної ідентичності, а звернення до праобразів та іконографічна символіка допомогла розкрити важливі функції театру: естетичні, соціальні, просвітницькі, релігійні, ідеологічні, пропагандистські тощо.

9. Відповідно до структури роботи розкрито соціокультурний дискурс проблематики. У *першому розділі* «Теоретико-методологічні засади дослідження. Феномен народних традицій в театрі» сформовано джерельну базу дослідження, побудовано модель методологічного дослідження та розкрито філософські і культурні характеристики народних традицій через глибинні історично-культурні трансформації театральної традиції в Україні, від перших згадок і до сценографії митців поч. XX ст.

У *другому розділі* «Передумови становлення сценографії театру М. Садовського. Розвиток та спадок традиції корифеїв у сценографії». На основі джерельної бази встановлено культурно-історична традиція сценографії реалізму в театрі М. Садовського, досліджено образно-пластичні рішення художників *Василя Кричевського, Івана Бурячка* зроблено мистецтвознавчий аналіз їхніх емоційних образів на прикладі найвиразніших вистав: «Тарас Бульба», «Вій» М. Гоголя, «Наталка Полтавка», «Енеїда» І. Котляревського, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Народний Малахій» і «Мина Мазайло» М. Куліша та ін.

У *третьому розділі* «Реформи в українському театрі початку XX ст. під впливом європейських процесів. Творчі методи знакових художників

сценографів» розкрито основні стилістичні характеристики в сценічній практиці *Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Майї Симашкевич, Валентина Шкляєва, Олександри Екстер та Олександра Хвостенка-Хвостова*, через культурно-філософські погляди означено роль народних традицій створенні «нової» української сценографії.

Через порівняння та співставлення вистав різних стилістичних образно-пластичних мов художників у виставі «Тарас Бульба» в сценографії Ф. Кричевського режисури М. Садовського (старої реалістичної театральної школи) і аналізу «Тараса Бульби» «нового театру» А. Петрицького режисури Г. Юри, а також вистави «Вій» режисури І. Бурячка в театрі М. Садовського та «Вій» сценографії А. Петрицького, доведено вагоме основоформує місце наративу народних традицій у пластичній мові моделювання простору сцени.

Проаналізовано авторські прийоми композиції, живопису, графічної основи художників-сценографів кін. XIX – поч. XX ст.

Виявлено індивідуальність просторової мови художників, зокрема об'ємна-просторової композиції сцени, колориту і характеру оформлення, побудови освітлення і формування світлотіні, побудови перспективних лінійних сценічних образів для підсилення основного образного рішення в композиції мізансцен, означено відмінність у стилях.

Розширено понятійний апарат вистав, у питанні звернення сценографії до народних традицій і джерел наведена «гіпотеза традиції» підтверджується кількістю постановок в українських театрах, що мали рефлексії на народні традиції, розкриваючи образи, символи етносу, культури, мови, нації, виокремлюючи певний народний архетип і хронотип. У спектаклях проаналізовано такі основні моделі традицій: *національні* – які рефлексують і репрезентують етнічні і культурні особливості українських народних традицій; *авторські* – які транслують індивідуальне бачення митця; *адаптивні* – які наслідують традиції і образи європейських країн.

Розкрито контекст впливу загальноєвропейських тенденцій у театральному середовищі (держав Німеччини, Франції), проаналізовано

культурно-стильові прояви в сценографії України, зроблено аналіз трансформації народних традицій відповідно до цих процесів.

У межах дослідження охарактеризовано основні стилістичні особливості театрального мистецтва кін. XIX – поч. XX ст., показано їхню відмінність, схожість і спільну взаємодію в ідеологічних, психологічних і експериментальних компонентах як у контексті світової культурної спадщини, так і в основі народної української традиції.

Сценографія стає віддзеркаленням загальних процесів в українському мистецтві, а відтак розкриває суть народних традицій в українській культурі та виступає своєрідною гарантією збереження національної ідентичності та історичної народної пам'яті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алейнікова І. На естетичному зламі «Березоля». «Сава Чалий» в режисерській інтерпретації Фавста Лопатинського. *Мистецтвознавство України: зб. наук. ст.* 2004. Вип. 4. С. 166–170.
2. Альбом з ескізами національних костюмів СРСР // Центр. держ. архів-музей літ. та мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Ф. 1077. Оп. 1. Спр. 5.
3. Анатоль Петрицький. Театральні строї та декорації зі збірки Музею театального, музичного та кіномистецтва України. Альбом / упоряд. Т. Лозинський, Т. Руденко. Київ: Львів : Музей театального, музичного та кіномистецтва України; Ін-т колекціонерства українських мистецьких пам'яток, 2012. 342 с.
4. Антологія української драматургії. Київ : Мистецтво, 2004. Вип. 2.
5. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Прага, 1925.
6. Антонович Д. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. Київ: Либідь, 1993. 592 с.: іл. («Пам'ятки історичної думки України»).
7. Асеєва Н. Українсько-французькі художні зв'язки 1920–1930 рр. ХХ ст. / Н. Асеєва. Київ : Наукова думка, 1984. 123 с.
8. Ательє мод. Періодичне видання. Журнал № 1. 1923. Видавництво Київ, Одеса, Харків (рос.).
9. Ахунин А. Европа – форум мира. Київ : Дух і Літера, 2015.
10. Баканурский А. Украинский фольклорный театр: от истоков до народной драмы. Одесса, 1993.
11. Бараненкова Н. А. Традиції староукраїнського барокового театру в ранніх прозових творах Миколи Гоголя. *Література та культура Полісся*. Ніжин, 2009. Вип. № 53. С. 46–54.

12. Барикади театру. *Двохтижневик*. Київ, 1923. № 1. С. 13.
13. Білан Т.О. Театральне мистецтво як складова художньої культури. *Етнос. Культура. Нація : зб. наук. пр. за матеріалами VII Міжнар. наук.-практ. конф.* Дрогобич : Вимір, 2010. С. 328–333.
14. Білецький Л. Записки суфлера. Київ, 1962. 198 с.
15. Білецький О., Мамонтов Я. Український театр. Ч. 2. Харків : Мистецтво. 1941. 359 с.
16. Блохін Ю. Молодий театр. *Життя і революція*. 1930. Кн. IV. С. 169 с.
17. Бобошко Ю. М. Гнат Юра. Київ : Мистецтво, 1980. 187 с.
18. Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас. Київ : Мистецтво, 1987. 197 с.
19. Богуцький Ю. Українська культура в європейському контексті. / Ю. Богуцький, В. Андрущенко, Ж. Безвершук, Л. Новохатько. Київ : Знання, 2007. 679 с.
20. Бойко-Блохін Ю. Первісні зародки театрального дійства та старовинний театр на Україні. Гайдельберг, 1990. Т. 4. С. 49–96.
21. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія. Київ : Четверта хвиля, 2006. 512 с.
22. Боньковська О. О. Львівський театр товариства «Українська Бесіда», 1915–1924. Львів : Літопис, 2003. 342 с.
23. Борщаговський О. М. Сторінки історії (хроніка життя театру). *XX років театру ім. Ів. Франка*. Київ : Мистецтво, 1940. С. 61–176.
24. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : Твердиня, 2017. 532 с.
25. Василько В. Микола Садовський та його театр. Київ, Держвидав образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 196. С.70
26. Василько В. С. Театру віддане життя. Київ : Мистецтво, 1984. С. 87.

27. Васяк В. А. Використання фольклорно-етнографічних джерел в українській сценічній хореографії. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в системі вищої освіти України : зб. наук. пр. III Всеукр. наук.-практ. конф.* Херсон : Вид-во ХДУ, 2015. С. 32.
28. Величко Ю. Діалектика театрального синтезу. Київ, 1987.
29. Величко Ю. Театральний синтез *Український театр*. 2023. № 4. С. 7–9.
30. Вергеліс О. А. Українська драма: епізоди. Київ : Радуга, 2016. 455 с.
31. Вериківська І. М. Становлення української радянської сценографії. Київ: Наук. думка, 1981. 206 с.
32. Вериківська І. Художник і сцена. Київ : Наук. думка, 1971. 112 с.
33. Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса. Київ, 2004. 294 с.
34. Веселовська Г. Модерновий та авангардний театр в Україні першої третини ХХ століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 159–220.
35. Веселовська Г. На терезах епохи. Конструктивізм як ідеологія життя і мистецький прийом у театральній практиці України 1920-х р. *Сучасне життя : науковий збірник*. Вип. VI. К., 2009. С. 165–178.
36. Веселовська Г. Театр Миколи Садовського (1907–1920 рр.). Київ : Темпора, 2018. 412 с.
37. Веселовська Г. Традиції і новаторство сценічних інтерпретацій у театрі Миколи Садовського. URL: <http://www.disslib.org/novatorski-mystetski-parjamku-i-techiyi-v-teatralnomu-protsesi-ukrayiny-pershoyi.htm> (дата звернення: 15.10.2023).
38. Веселовська Г. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с. (ІПСМ НАМ України).
39. Веселовська Г.І. Театральні перехрестя Києва 1900-1910-х рр. (Київський театральний модернізм) : монографія. Київ. 2006. 336 с. URL:

<https://biblioteka.cdu.edu.ua/cgi-bin/catsearch.pl?qtype=simple&query=%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80> (дата звернення: 15.10.2023).

40. Веселовська Г. І. Пошуки кийвських театрів 1918–1919 рр. *Український театр*. 1999. № 1/2. С. 19–21.
41. Вишня О. Вій. Музичний гротеск на 4 дії. Харків: Держ. видавництво України, 1925. 59 с. 5. Вишня О. Твори : у 4-х т.
42. Вишня О. Театр імені Заньковецької. *Вишня О. Твори : в 7 т.* Київ : Держ. вид-во худож. літ., 1964. Т. 2. С. 206–207.
43. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010 років: дискурс, еволюція, типологія : монографія. Кривий Ріг, 2012. 336 с.
44. Вітгенштайн Л. *Tractatus Logico-Philosophicus*; Філософські дослідження. Київ : Основи, 1995. 240 с.
45. Возняк М. Листи І. Нечуй-Левицького. *Життя і мистецтво*. 1920. № 2. С. 41.
46. Возняк М. Стара українська драма і новіші досліди над нею. *Записки Наукового Товариства імені Шевченка*. 1912. Т. 6. С. 18–24.
47. Возняк М. Початки української комедії. Львів, 1919.
48. Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця ХІХ – початку ХХ ст. : монографія. АН України, Ін-т народознавства. Київ : Наук. думка, 1992. 139 с.
49. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса. Львів: Інститут народознавства НАН України, 1995. 145 с.
50. Волошина І.О. Корифеї українського театру : матеріали про діяльність театру корифеїв. Київ : Мистецтво, 1982. 309 с. : іл.
51. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової. Київ: Наукова думка, 1996. 704 с.
52. Вороний М. Театр і драма : зб. ст. Київ : Мистецтво, 1989. 408 с.
53. Габелко В. Режисери і актори фарб / В. Габелко // *Культура і життя*. 19.03.1978. С. 224.
54. Габелко В. А. Петрицький. Київ, 1985.

55. Габелко В. Іван Бурячок, Микола Бурячок. Київ, 1981.
56. Габелко В. Національний авангард 1920–1930-х рр. Київ, 1997.
57. Габелко В. Образи Гоголя в українській сценографії. Київ, 1984.
58. Габелко В. Образи Лесі України в сценографії. Київ, 1982.
59. Габелко В. Сценограф Василь Кричевський. Київ, 2003.
60. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну / пер з нім. та комент. В. М. Купліна. Київ : Четверта хвиля, 2001. 424 с.
61. Гайдабура В. М. Театральні автографи часу: (дослідження, рецензії, творчі портрети, інтерв'ю, «фото-сайти»). Київ : Факт, 2007. 290 с.
62. Гірняк Й. Й. Спомини / упоряд. Б. Бойчук. Нью-Йорк : Сучасність, 1982. 485 с.
63. Горбачов Д. Гопашно-шароварна культура як джерело світового авангарду. Львів: Центр гуманітарних досліджень. Київ: Смолоскип, 2008. 96 с.
64. Горбачов Д. О. Авангард. Українські художники першої третини ХХ ст. Київ : Мистецтво, 2016. 320 с.
65. Горбачов Д. О. Образотворче мистецтво: течії, види, жанри в історичному контексті. Київ : Наукова думка, 2011. 510 с.
66. Горбачов Д. Олександра Екстер: Амазонка авангарду. Каталог виставки. Київ, 2009. 63с.
67. Горбачов Д. Хвостенко-Хвостов: Сценограф, живописець, графік. Київ: Мистецтво, 1987. 128 с.
68. Горбачов Д. Як на моїх очах формувалось поняття «український авангард». *Материк українського авангарду на мапі світу: науковий збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 95-річчю від заснування МТМК України*. Київ, 2019. 224 с., іл. С. 7.
69. Горбачов Д. О. Екстер Олександра Олександрівна. *Мистецтво України : біогр. довід*. Київ : Укр. енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1997. С. 229.
70. Горбачов О. Д. Український авангард 1910–1930 років : альбом. Київ : Мистецтво, 1996. 400 с.

71. Гордійчук Я. М. Становлення українського музичного театру і критика: (Київ, 20–30-ті рр.). Київ : Муз. Україна, 1990. 144 с.
72. Григор'єв С. Петрицький: спогади про художника / С. Григор'єв. Київ : Мистецтво, 1981. С. 14.
73. Гринишина М. Театр української драматургії: сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках / ПСМ АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. 238 с. : іл.
74. Гринишина М. Театральна культура рубежу ХІХ-ХХ століть: Реалізм. Дискурс / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2013. 344 с.
75. Готовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Львів : Літопис, 1999. 187 с.
76. Грушевський М. У цариці української сцени. *Український театр*. 1993. № 5. С. 3.
77. Гуссерль Е. Досвід і судження. Дослідження генеалогії логіки. Київ, 2002. 368 с.
78. Давидюк В. Фольклористичні методи Івана Франка. *Іван Франко: дух, наука, думка, воля : матеріали міжнар. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народж. І. Франка, м. Львів, 27 верес. – 1 жовт., 2008 р.* / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2008. Т. 1. 899–911.
79. Дей О. І. Звичаєво-обрядова поезія трудового року. Київ, 1963.
80. Денисюк І. Фольклористичні концепції М. Грушевського та І. Франка. *наук. конф. (м. Львів, 26–28 верес. 1994 р.)*. Львів, 1995.
81. Драк А. Українське театральне-декораційне мистецтво. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 64 с. : іл.
82. Дудко В. Журнал «Основа», як проект петербурзької української громади. HistorANS, 2012. URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/statti/456-viktor-dudko-zhurnal-osnova-iak-proekt-peterburzkoj-ukrainskoj-hromady> (дата звернення: 15.10.2023).

83. Дуленко В. Майстер балетного костюма. / Анатолій Петрицький: Спогади про ху дожника. Упоряд.: Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов. К.: Мистецтво, 1981. С. 44, 45.
84. Єрмакова Н. Березільська культура: історія, досвід. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
85. Єрмакова Н. П. Формування стильових напрямків в акторському мистецтві українського радянського драматичного театру 20–30-х років. *Українське акторське мистецтво: традиції і сучасність* : зб. наук. пр. Київ : Наук. думка, 1986. С. 70–92.
86. Єрмакова Н. Театр і глядач: конвенція діалогу. Київ. 2014.
87. Єрмакова Н. Формування першої української режисерської школи у контексті інтегративних процесів укр. культури ХХ ст. / Н. Єрмакова // Нариси з історії театрального мистецтва ХХ ст. / ред. кол. В. Сидоренка ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 222–301.
88. Єрмакова Н. Формування стильових напрямків. Київ. 1986.
89. Зленко В.Є. Драматургія: класика і сучасність. Київ : Укр. письменник, 2002. 374 с.
90. Іванченко Р. Віють вітри, віють буйні / *Котляревський І. П. Енеїда. Наталка Полтавка. Москаль-чарівник*. Київ : Дніпро, 2015. С. 137–140.
91. Івашків В. Українська романтична драма 30-80-х рр. ХІХ ст. Київ, 1990.
92. Ізопольський Е. Думи, пісні, казки народу українського. 1845 р.
93. Ісаєвич Я. Україна давня і нова: народ, релігія, культура. Львів : друк. О.О. Василяян «Місіонер», 1996. 336 с.
94. Історія світової та української культури : підручник / Греченко В. А., Чорний І. В., Кушнерук В. А., Режко В. А. Київ : Літера, 2000. 464 с.
95. Кабула О. В. Становлення та розвиток українського театру: історико-педагогічний аспект. *Культура України*. 2013. Вип. 44. С. 293.

96. Казимиров О. Аматорський театр Кропивницького і братів Тобілевичів у Бобринці та Єлизаветграді. Київ, 1965.
97. Карпенко-Карий І. К. Сава Чалий. Київ : Знання, 2018. 191 с.
98. Карпенко-Карий І. К. Лист до М.К. Вороного. 07.02.1898. *Тобілевич І. К. Твори : в 3-х т.* Київ, 1985. Т. 3 : Драматичні твори, листи, статті. С. 23.
99. Киевская газета. / ред. С. Я. Богданов. Киев, 1900–1905. Ред.: 1903, № 1 (1 янв.) – 359 (31 дек.).
100. Кисіль О. Український театр / О. Кисіль. Київ : Мистецтво, 1968. 260 с.
101. Кисіль О. Український театр. Популярний нарис історії українського театру. Київ : Книгоспілка, 1925. 178 с.
102. Клековкін О. Театріса. Антитеатр. Ідеї. Винаходи. Форми: ронолексикон. ІПСМ НАМ України. Київ : Арт Економі, 2012. 88 с.
103. Клековкін О. Сакральний театр. Київ, 2002.
104. Клековкін О. Ю. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті : навч. посіб. / Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ : АртЕк, 2017. 336 с.
105. Клековкін О. Періодизація і метод історії театру: маркери. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2020. № 1. С. 34–39.
106. Клековкін О. Розщеплення театру. Вступ до історії театральних термінів і понять. Київ, 2015.
107. Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник. Київ : Лексикон, 2012.
108. Клековкін О. *Mise en scène*. Марко Кропивницький: режисерські лейтмотиви : практ. коментар. Київ, 2012.
109. Коваленко Г. Театральний конструктивізм 1920-х років / Г. Коваленко // Нариси з історії театального мистецтва ХХ ст. / ред. кол. В. Сидоренко та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 301–325.

110. Коваленко П. Шляхи на сцену. Київ : Мистецтво, 1964. С. 113.
111. Ковальчук О. Художники українського театру 1950–1980 років. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
112. Ковпаненко Н. Седляр Василь Феофанович. Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наук. думка, 2012. Т. 9 : Прил С. 503.
113. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.) : монографія. Рівне : НУВГП, 2010. 442 с.
114. Колесников М. Александра Экстер від експресіонізма до консьтруктивізму. (рос.) 1988. 101 с., іл.
115. Коломієць Р. Традиції, канони і новації українського театру: початок ХІХ – початок ХХ ст. Київ : Інтертехнологія, 2008. 136 с.
116. Коломієць, Р. Г. Театр Саксаганського і Карпенко-Карого : монографія. Київ : Мистецтво, 1984. 100 с.
117. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008. 246 с.
118. Корнієнко Н. Лесь Курбас і новий український театр: від «модернізму» до «фантастичного реалізму». *Український театр ХХ століття*. Київ : ЛДЛ, 2003.
119. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиції майбутнього / Н. Корнієнко. Київ : Факт, 1998. 469 с.
120. Корнієнко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция. Київ : ЦТМ ім. Леся Курбаса, 2005. 408 с.
121. Корнієнко Н. Театр як діагностична модель суспільства (деякі універсальні механізми самоорганізації художньої культури) : автореф. у формі доповіді на здобуття вченого ступеня д-ра мистецтвознавства. Київ : 1993. 77 с.
122. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Київ : Факт, 2000. 160 с.

123. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз) / Н.М. Корнієнко. Київ : Факт, 2000. 160 с. : 64 іл.
124. Кошиця О. Спогади. [Мемуари]. Київ : Культура й освіта, 1947. 376 с.
125. Кравченко Р. М. В. Лисенко. Листи. Київ : Мистецтво, 1964. 581 с.
126. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ : Оранта, 2010. 400 с.
127. Красильникова О. Історія українського театру ХХ сторіччя / О. Красильникова. Київ : Либідь, 1999. 208 с.
128. Крег Едвард Г. Про мистецтво театру. Київ, 1974. 296 с.
129. Крижановська О. «Таємні організації: масонський рух в Україні.— Київ: Наш час, 2010. 200 с.
130. Крипчук М.В., Мельник М.М. Словник режисера естради та масових свят. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2017. 176 с.
131. Кропивницький М. Л. Драматичні твори. Київ : Наук. думка, 1990. 601 с.
132. Кропивницький М. Твори : у 6 т. Т. 6. С. 138.
133. Кузякіна Н. Б. П'єси Миколи Куліша: літературна і сценічна історія. Київ : Рад. письменник, 1970. 454 с.
134. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії / Н. Кузякіна. Київ : Радянський письменник, 1958. Ч. II. 239 с.
135. Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини. Київ : Дніпро, 1988. 497 с.
136. Курбас Л. С. Театр і глядач. «Березіль». 1988. С. 113.
137. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ : Основи, 2001. 917 с.
138. Курбас Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи : збірник / загальна ред., передм. і прим. В. Ревуцького ; упоряд. О. Зінкевич. Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1990. 1026 с.

139. Курочкін О. В. Календарні звичаї зимового циклу на українсько-молдавському порубіжжі. *Русин.* 2010. № 2 (20).
140. Курочкін О. В. Новорічні свята українців: традиції і сучасність. Київ, 1978.
141. Курочкін О. В. Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка» (З історії народних масок). Опішне, 1995.
142. Курочкін О. В. Українці в сім'ї європейській: звичаї, обряди, свята. Київ, 2004.
143. Кучеренко З. Вадим Меллер / З. Кучеренко. Київ : Мистецтво, 1975. 80 с.
144. Лабинский М., Танюк Л. Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Лесе Курбасе. Мистецтво. 1987. С. 243.
145. Лаврівський Ю. Проект до заведення руського театру у Львові. *Слово.* 1861. № 6. С. 31.
146. Лідер Д. Образ вистави. Український театр. Київ, 1972. № 4. С. 7–8.
147. Лідер Д. Театр для себе. Київ : Мистецтво, 2004.
148. Ліска В. Передовий загін та травматичний досвід: невчасність німецького авангарду. *Експресіонізм: зб. наук. пр.* Львів, 2002. С. 47.
149. Ліхновська Л. Фольклорний театр: проблема термінології. *Народна творчість та етнографія.* 2003. № 5/6. С. 110–115.
150. Лопатинський Ф. Нове мистецтво. Стаття Ф. Лопатицького. *Тижневик № 5 (46).* С. 15.
151. Лятошинський Б. М. Епістолярна спадщина : в 2 т. Київ, 2002. Т. 1. Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956) / упоряд. і авт. вступ. ст. М. Копиця. 768 с.
152. Мазепа В. І. Український модернізм початку ХХ сторіччя: Спроба синтезу естетизму та української ідеї. *Філософська думка.* 1998. № 2. С. 81–97.
153. Мамардашвілі М. Курс лекції у Вільнюсі. Філософія мистецтва. Вільнюс, 1981. 184 с.

154. Мамонтов Я. А. Театральна публіцистика / упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. та прим. П. П. Перепелиці. Київ : Мистецтво, 1967. 328 с.
155. Мар'яненко І. О. Марко Лукич Кропивницький (Із спогадів). *Спогади про Марка Кропивницького : збірка / упоряд. П. П. Перепелиця, В. П. Ярош.* Київ : Мистецтво, 1990. С. 98–113.
156. Мар'яненко О. Минуле українського театр. Київ : Мистецтво, 1953. 180 с.
157. Мелешкіна І. Анатоль Петрицький і Оскар Шлеммер: сценографічний конструктивізм. Київ: Музей театального, музичного та кіномистецтва України. 2021. 132 с., іл.
158. Мелешкіна І. Колір, простір, сцена. *Український тиждень.* 2020. URL: <https://tyzhden.ua/Author/2645> (дата звернення: 24.09.223).
159. Меллер В. Макетна майстерня «Березіль». Глобус. Київ, 1925. № 4. С. 163–164.
160. Мельник Т.В. Погляд на сценографічну спадщину Вадима Меллера. Памятки із зібрання Державного музею театального, музичного та кіномистецтва України. №26, 2010. С. 14–26.
161. Найден О. С. Український авангард і європейська художня культура кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Українська художня культура / За ред. І. Ф. Ляшенка.* Київ : Либідь, 1996. С. 258–281.
162. Народна творчість та етнографія. Науковий вісник № 4. 1965. С. 8.
163. Наулко В. І. Культура і побут населення України. Київ : Либідь, 1991. 230 с.
164. Нечиталюк М. Ф. Іван Франко про театр і драматургію / Акад. наук УРСР, 1957. 239 с.
165. Нове мистецтво. Комісія урочистого відкриття Державної української опери. *Тижневик.* Київ, 1925. № 1.
166. Новиков А. О. Художній універсум Марка Кропивницького : монографія. Харків : Майдан, 2006. 350 с.

167. Новиков А. Українська драматургія і театр від найдавніших часів до початку ХХ століття : монографія. Харків, 2011. 408 с.
168. Обертинська А. Основи теорії драми та сценарної майстерності. Київ, 2002.
169. Островерх О. Сценографія в театрі корифеїв та художньо-пластичні системи українського авангарду. Інтерпретації національного образу. URL: <https://jgreenlamp.narod.ru/ostrkorif.htm> (дата звернення: 15.10.2023).
170. Павельчук І. Українська тематика у вітчизняному живописі другої половини ХІХ ст. – історико-культурне джерело постімпресіоністичного репертуару 1900–1940-х рр.. Вісник Львівської національної академії мистецтв 2021. Вип. № 45. С. 33–42, 35; URL: <https://visnyk.lnam.edu.ua/visnyk/2021/45/ivanna-pavelchuk-33-42>, (дата звернення: 15.10.2023).
171. Павельчук І. А. Cezannism images in the New York practice of Abram Manevich 1921–1927. *Вісник НАКККіМ: наук. журн.* Київ, 2019. № 3. С. 295–300. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/visnyk/Visnyk_3_19.pdf (дата звернення: 15.10.2023).
172. Павельчук І. А. Пошуки сезаннізму у практиці Адальберта Ерделі 1930-1940-х років. *Вісник ХДАДМ* : [зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків : ХДАДМ, 2019. (Мистецтвознавство № 2) С. 82–88. URL: <https://visnik.org.ua/pdf/v2019-02-10-Pavelchuk.pdf> (дата звернення: 15.10.2023).
173. Паві П. Словник театру. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
174. Павловський В. Спогади про А. Петрицького 1965 р. URL: (uartlib.org) (дата звернення: 15.10.2023)
175. Павленко Г. Три вертепи. URL: <http://tmf-museum.kiev.ua/nauka/24-ekster-o-3.html> (дата звернення: 15.10.2022).

176. Павленко Ю. В. Передісторія давніх русинів у світовому контексті. Київ, 1994. 416 с.
177. Паньківський С. Ф. На шляху до європейського театру. *Театр*. Київ, 1940. № 8. С. 9–13.
178. Панченко М. Олександра Екстер. Георгій Коваленко. Монографія. Переклад М. Панченко. Київ : Родовід, 2021. С. 35
179. Петрицький Анатоль. Театральні строї / текст В. Хмурого. Харків: Держ. вид-во України, 1929. 85 с.
180. Петрицький Анатоль. Театральні строї та декорації: зі збірки Музею театального, музичного та кіномистецтва України : альбом / упоряд. Т. Лозинський, Т. Руденко. Київ ; Львів : Майстер Книг, 2012. 342 с.
181. Пилипчук Р. Марко Кропивницький і питання про початок українського професіонального театру. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2011. Вип. 8. С. 11–13.
182. Пилипчук Р. Марко Кропивницький. П'єси. Київ, 1990.
183. Пилипчук Р. Микола Садовський у спогадах сучасників. *Спогади про Миколу Садовського : збірник*. Київ, 1981. С. 23–26.
184. Пилипчук Р. Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру». *Мистецтвознавство України : зб. наук. ст.* Київ, 2000. Вип. 1. С. 201–210.
185. Пилипчук Р. Театрознавство. *Українська радянська енциклопедія*. Київ, 1984. Т. 11. Кн. 1. С. 49.
186. Пилипчук Р. Франкова концепція історії українського театру. *Мистецькі обрії*. 2005–2006. Київ, 2006. Вип. 8/9. С. 131–143.
187. Пилипчук Р. До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського. *Верховина : зб. наук. пр.* Дрогобич, 2003.
188. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. 2-е вид., допов. і перероб. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 392 с.

189. Полякова Ю. Ю. Театральна дискусія як гра. Яків Мамонтов і Лесь Курбас. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2019. № 81. URL: [HTTP://NBUV.GOV.UA/UJRN/VKHIFL_2019_81_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKHIFL_2019_81_18) (дата звернення: 15.10.2023).
190. Прокопчук І. О. Роль мистецьких часописів 1920 – початку 1930-х років у поширенні модерністських концепцій в Україні. *Вісник* № 21. Львів, 2008. С. 251–260.
191. Пучков А. Метод архітектурознавства та метод мистецтвознавства. *Вісник Харківської ДАДМ*. 2004. № 8. С. 156–162.
192. Раєвська Ю. Інноваційні моделі українського театру 1910-х – початку 1920-х років. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 103–220.
193. Рахімов М. Технологія вистави. Київ: Мистецтво, 86 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Ratimov_Mykhailo_Borysovych/Tekhnolohiia_v_ystavy.pdf (дата звернення: 15.10.2023).
194. Ревуцький В. Нескорені березильці : Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. Нью-Йорк : Слово, 1985. 201 с. : іл.
195. Ревуцький В. П'ять великих акторів української сцени / В. Ревуцький. Париж: Видання Першої Української Друкарні у Франції, 1955. С. 20.
196. Резанов В. Драма українська: *Старовинний театр український*. Київ, 1926. С. 36.
197. Резанов В. До питання про генезу українського театру. *Річник українського театрального музею*. Київ, 1930. С. 45–46.
198. Резанов В. Драма українська. *Старовинний театр український*. Київ, 1926. Вип. 1.
199. Рибаків М. О. Екстер Олександра. *Енциклопедія історії України*. Київ : Наук. думка, 2005. Т. 3. С. 25–26.

200. Рибченко О.Г. Символ і художній образ в творчості провідних митців в українській сценографії початку ХХ століття. Науковий збірник «Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка»; 2022, збірник № 49. С. 23–28. URL: <https://artdesign.knutd.edu.ua/wp-content/uploads/sites/33/2021/05/10-1-2021.pdf> (дата звернення: 15.10.2023) DOI:10.30857/2617-0272.2021.1.1.

201. Рибченко О. Г. Народні традиції через призму часу і простору в постановці Леся Курбаса п'єси Т. Шевченка «Гайдамаки». *Науковий збірник «Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка»; 2021, збірник № 50. С. 128–134. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/49_2022/part_2/4.pdf (дата звернення: 15.10.2023) DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-2-4>*

202. Рибченко О. Г. Співдружність Куліш – Курбас – Меллер як приклад співпраці, що досягла вершин в українській сценографії. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка; 2022, збірник № 48. С. 43–48. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/48_2022/part_2/7.pdf (дата звернення: 15.10.2023) DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-2-7>.*

203. Рибченко О.Г. Стаття. Художньо-образне та змістовне втілення народних традицій в українському театрі початку ХХ ст. «Нове мистецтво». *Art and design. 2021. No1(13). С. 107–119. URL: <https://artdesign.knutd.edu.ua/wp-content/uploads/sites/33/2021/05/10-1-2021.pdf> (дата звернення: 15.10.2023) DOI:10.30857/2617-0272.2021.1.10.*

204. Романицький Б. Український театр у минулому і тепер. Київ : Держполітвидав УРСР, 1950. 64 с.

205. Руденко Т. Мудрак М. Інсценізація українського авангарду 1910-1920 років. Київ: Родовід, 2015. С. 17.

206. Рудницький М. І. Від Мирного до Хвильового. Львів : Вид-во спілки «Діло», 1936. 438 с.
207. Рулін П. Античний театр. Харків; Київ, 1929.
208. Рулін П. Котляревський і театр його часу. Рання українська драма. Харків : Книгоспілка, 1927.
209. Рулін П. Марія Заньковецька: життя і творчість. Харків : Рух, 1928.
210. Рулін П. На шляхах революційного театру. Київ : Мистецтво, 1972.
211. Савицька Л. Л. Художня критика в Україні: друга половина ХІХ–початок ХХ ст. : хрестоматія : навч. посіб. Київ : Кадри, 2001. 319 с.
212. Савченко М. В. Голос Березолівця та його Відлуння: спогади актора театру Леся Курбаса «Березіль» та розповідь сучасного автора про діяльність акторів та режисерів провідних театрів України за період 1930–2010 років. Житомир, 2015. 301 с. : іл.
213. Садовенко С. М., Порядченко Л. А. Культурологічна рефлексія творчої взаємодії режисера та актора: нейролінгвістичні технології як культуротворча парадигма в галузі сценічного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 4. С. 15–20. URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/269431>, (дата звернення: 25.10.2023)
214. Садовенко С. М. Українське народне хорове мистецтво як динамічний соціокультурний феномен: культурологічні аспекти концептуалізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 40–47.; URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/262204> (дата звернення: 25.10.2023)
215. Садовенко С. М. Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка як самобутній феномен української музичної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 228–234. URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/277670>, (дата звернення: 25.10.2023)

216. Садовський М. Мої театральні згадки, 1881–1917. Харків-Київ: ДВУ. 1930. С. 38.
217. Саксаганський П. К. Думки про театр. Київ : Мистецтво, 1955. 233 с.
218. Самійленко П. М. Незабутні дні горінь. Спогади. Київ : Мистецтво. 1970. Світогляд. 1991. № 2. С. 1–64.
219. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / за ред. Л. Ушкалова. Харків ; Едмонтон ; Торонто : Майдан ; Вид-во Канадського Ін-ту Укр. Студій, 2011. 1400 с.
220. Смолич Ю. К. Про театр : зб. ст., рецензій, нарисів. Київ : Мистецтво, 1977. 215 с. : портр., фото.
221. Смолич Ю. К. Розповідь про неспокій триває : дещо з двадцятих, тридцятих років і дотепер в українському літературному побуті. Київ : Рад. письменник, 1969. Т. 2. 284 с.
222. Смолій В. А. Дві руські народності. Костомаров. Енциклопедичний довідник. Київ : Вища школа, 2005. С. 117–118.
223. Соколенко Н. Енергія супротиву, український театр корифеїв, як виразник національної ідеї. Вісник. Харків. 2005. № 4. С. 2–4: фот., іл.
224. Ставицький О. Драма з глибин народного буття. Бувальщина. Київ : Дніпро, 1990. 406 с.
225. Станішевський Ю. В. Український театр у перші повоєнні десятиліття. Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 501.
226. Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари [Текст] / Л. М. Старицька-Черняхівська; вступ. ст., упоряд. та прим. Ю.М. Хорунжий; голов. ред. М. Г. Жулинський; НАН України. К. : Наукова думка, 2000. 839 с.
227. Субтельний О. Нариси історії України. Львів : 1992. 230 с.
228. Танюк Л. Драма Миколи Куліша. Куліш М. Твори : в 2 т. Т. 1. Київ : Дніпро, 1990. 877 с.

229. Танюк Л. С. ТВОРИ. В 60-и т. Т. 19: Щоденники без купюр. 1968 р. (січень-березень). К.: “Альтерпрес”, 2011. 781 с.
230. Театр Марка Кропивницького: минуле і сучасне : альбом / авт.-упоряд. В. П. Шурапов. Кіровоград : Мавік, 2004. 224 с. : іл.
231. Театр: історія, теорія, практика : зб. ст. Львів, 2013.
232. Тернюк П. Іван Мар'яненко. Київ : Мистецтво, 1968. 292 с.
233. Тобілевич Б. П. Панас Карпович Саксаганський : 1859–1940 : життя і творчість. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і музичної літ., 1957. 328 с. : іл., портр.
234. Тобілевич С. В. Корифеї українського театру : портрети, спогади / ред., передм. та прим. О. Борщаговського. Київ : Мистецтво, 1947. 116 с. : іл.
235. Тобілевич С. Трупа Карпенко-Карого та Саксаганського. *Мої стежки і зустрічі*. Київ, 1957. С. 280–293.
236. Традиції, канони і новації українського театру: початок ХІХ–початок ХХ ст. / ІПСМ АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2008. Кн. 1. 136 с. : іл.
237. Триколенко С. Т. Метафоричне вирішення архітектурного середовища на театральній сцені. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 10. С. 136–140.
238. Трошкіна О., Гнатюк Л. Ритуальність і театралізація архітектурної діяльності. *Теорія та практика дизайну*: зб. наук. праць. Архітектура та будівництво. 2022. Вип. 26. С. 97–107. URL: <https://jrn1.nau.edu.ua/index.php/Design/article/view/17207> (дата звернення: 25.10.2023).
239. Трошкіна О. А. Проекції жанрів кінематографу на архітектурне середовище. *Проблеми розвитку міського середовища*.: Наук.-техн. зб. Київ.: НАУ, 2020. Вип. 2 (25) С. 226–241. URL:<https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/47020> (дата звернення: 25.10.2023).
240. Трошкіна О. А. Сюжетна структура кінофільму та архітектурного середовища. *Проблеми розвитку міського середовища*.: Наук.-техн. зб. Київ.:

НАУ, 2020. Вип. 1 (24) С. 136–152. URL: <https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/47019> (дата звернення: 25.10.2023).

241. Туркельтауб І. До з'їзду робітників мистецтва. *Нове мистецтво: тижневик. Червоний друк*. 1926. № 3. С. 1.; № 6. С. 4–5.

242. Україна: Науковий літературно-публіцистичний щомісячний журнал. Том 4. 1907. Київ., Дрюкарня Н. Т. Корчак-Новіцького 234 с. URL: http://history.org.ua/LiberUA/UkrNaukTrUkrzn2_1907/UkrNaukTrUkrzn2_1907.pdf(дата звернення: 15.10.2023).

243. Український театральний костюм ХХ-ХХІ століть. Ескізи / вступ. стаття О. Лагутенко; упоряд. О. Ковальчук, Л. Волошина, Т. Руденко, Б. Поліщук. Львів; Київ; Харків: ГО «Галерея сценографії»; Музей театального музичного та кіномистецтва України; Видавець Олександр Савчук, 2021. 128 с. ; 80 іл. С. 10–19.

244. Ушкалов Л. Сковорода від А до Я. Львів : Старий Лев, 2019. 72 с.

245. Федас Й. Ю. Український народний вертеп у дослідженнях ХІХ–ХХ ст. Київ : Наук. думка, 1987. 184 с.

246. Федас Й. Композиція вистав лялькового вертепу. *Етнічна історія народів Європи*. 2000. Вип. 6. С. 23–28.

247. Федас Й. Персонажі вертепу: Запорожець. *Етнічна історія народів Європи*. 2004. Вип. 17. С. 21–31.

248. Федас Й. Феномен українського вертепу. *Етнічна історія народів Європи*. 2002. Вип. 13. С. 34–37.

249. Федас Й. Фольклорний театр і обряд. *Етнічна історія народів Європи*. 2001. Вип. 8. С. 14–17.

250. Філософський словник. Знайшла : Філософський словник / за ред. В. І. Шинкарука. Київ : Гол. ред. Укр. рад. енциклопедії АН УРСР, 1973. 600 с.

251. Франко І. Дві школи в фольклористиці. (по поводу сьомого тому «Wisty»). *Франко І. Зібрання творів : у 50 т.* Т. 29. Київ, 1981. С. 417–424.

252. Франко І. До історії українського вертепу ХVІІІ ст. *І. Франко Зібрання творів : у 50 т.* Т. 36. Київ, 1982. С. 170–375.

253. Франко І. Леся Українка. Зібрання творів у 20 томах. – Київ : Держлітвидав, 1955. Т. XVII. С.263.
254. Франко І. Матеріали до української етнології. Т. 18. Львів: наук. Тов. ім. Шевченка, 1909. 248 с.
255. Хвостенко-Хвостов О. В. Сценограф, живописець, графік / авт. ст. та упоряд. Д. О. Горбачов. Київ : Мистецтво, 1987. 128 с.
256. Хлібцевич Є. С. Вукотич-Кропивницький Костянтин Маркович. *Мистецтво України : енциклопедія : в 5 т. Т. 1.* Київ: Укр. енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1995. С. 395.
257. Хмурий В. Анатоль Петрицький. Театральні строї. Текст В. Хмурого. Харків: Державне видавництво України, 1929. 85 с.
258. Хмурий В. Нотатки про театр, кіно, просторове мистецтво. Харків : Рух, 1929. 160 с.
259. Хомайко Ю. От Курбаса в ХХІ век. *Вечерний Харьков.* 1997. 29 марта. С. 65.
260. Хороб С. І. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм). Івано-Франківськ : Плай, 2002. 413 с.
261. Чаговець В. Саксаганський. Життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1951. 98 с.
262. Чепалов О. Майстер образної сценографії Соц. Харківщина. Харків, 18.06.1989. С. 27.
263. Чепалов О. Ностальгія за достеменністю Український театр. Київ, 1989. № 3. С. 16–18.
264. Чепалов О. У нас знову все гаразд. Український театр. Київ, 1995. С. 8–10.
265. Чепалов О. Чи люблять театр у Харкові? Український театр. Київ, 1989. № 5. С. 3–6.
266. Чернова М. Борис Васильович Косарев. Мистецтво. Київ. 1969, 67 с.

267. Чечель Н. П. Українське театральне відродження: західна класика на українській сцені 1920–1930-х років : проблеми трагедійної вистави. Київ: Наук. думка, 1993. 140 с. : іл.
268. Чижевський Д. І. Філософія Г. С. Сковороди. Варшава; Львів : Наук.
269. Чижевський Д. І. Філософія на Україні. Прага : Сіяч, 1926. 204 с.
270. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ : Вид-во «Орій» при УКСП «Кобза», 1992. 230 с.
271. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія. Київ : Автограф, 2009. 351 с.
272. Шевченко І. Молодий театр, його роль і робота. Сучасний український театр : зб. ст. Харків : ДВУ, 1929. С. 10.
273. Шейко В. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності. Київ : Знання, 2004. 307 с.
274. Шейко В. М. Історія світової культури. Київ : Кондор, 2006. 404 с.
275. Шейко В. М. Історія української культури / Шейко В. М., Тишевська Л. Г. Київ : Кондор, 2006. 264 с.
276. Шейко В. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 104 с.
277. Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша. *Куліш М. Твори : в 2 т.* Київ : Дніпро, 1990. Т. 1. 877 с.
278. Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків: спогади. *Сучасність.* 1993. № 12. С. 44–52.
279. Шеховцова О. А. Формування символічної семантики та традиційності кольоро-позначень: Дис. Донецьк, 2003. 212 с.
280. Шлемко О. Д. Архаїчні народні традиції в інтерпретації гуцульського театру Гната Хоткевича. *Традиція і національно-культурний поступ : зб. наук. пр.* Харків : НТУ ХПІ, 2005. С. 254–261.

281. Шматко, М. С. Український театр від витоків до сучасності : матеріали до вивчення теми / М. С. Шматко // Вивчаємо українську мову та літературу. 2018. № 34–36. С. 62–68.
282. Шурапов В. П. Марко Кропивницький та його спадкоємці: іст. нарис. Кіровоград : КОД, 2010. 391 с. : іл., портр.
283. Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві. Виноградна лоза, з 11 рисунками на окремих таблицях і 1 в тексті. *Збірник Секції мистецтв [УНТ]*. 1921. 36. 1. С. 55–74.
284. Щербаківський Д. Український портрет. Виставка українського портрету XVII–XX ст. / Данило Щербаківський, Федір Ернст ; Шевченка. 1500 прим. Всеукр. іст. музей ім. Київ, 1925. 64 с., 16 л. іл. Т. 1.
285. Щербаківського Д. Українське мистецтво : вибрані неопубліковані праці. Київ : Либідь, 1995. 286 с. : іл. (Пам'ятки історичної думки України).
286. Юдова-Романова К. В. Технічні засоби оформлення сценічного простору. Київ : *Вісник*. КНУКіМ. 2017. 314 с.
287. Юдова-Романова К., Валерій Панасюк. Театр як особливий тип художньої комунікації у сучасному науковому дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво* Том 6 Випуск 1 С. 35–48. 2023. URL: <http://artonscene.knukim.edu.ua/article/view/276709> (дата звернення: 25.10.2023)
288. Юдова-Романова К. Експериментальний сценічний простір: проблеми класифікації. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво* Том 4. Випуск 1. С. 39–54. 2021. URL: <http://artonscene.knukim.edu.ua/article/view/234236> (дата звернення: 25.10.2023).
289. Юдова-Романова К. Проблеми історіографії художньо-постановочних засобів оформлення сценічного простору. Журнал *Sciences of Europe (Praga, Czech Republic)* (Прага, Чехія) No 73(1) (2021). С. 6–11. URL: <https://www.europe-science.com/wp-content/uploads/2021/11/Sciences-of-Europe-No-73-2021-Vol-1.pdf> (дата

звернення: 25.10.2023). Юр. М. Шістидесятицтво як ідейна основа реалізації національних цінностей у сивопису. *Мистецтвознавство України. Вип. № 19, 2019. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України* сторінки 288–296. URL: <http://mystukr.mari.kyiv.ua/article/view/186017>. (дата звернення: 25.10.2023).

290. Юр. М. Українське малярство першої третини ХХ століття в науковому дискурсі: Національний аспект. «*МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія: Збірник наукових праць з мистецтвознавства і культурології*» Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. С. 290. URL: <http://mist.mari.kyiv.ua/article/view/271060> (дата звернення: 25.10.2023).

291. Юр. М. Художня парадигма українського мистецтва першої половини ХХ століття: від експерименту до конвенціоналізму. *Мистецтвознавство України. Вип. №19, 2019. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України.* С. 217–223. URL: <http://mystukr.mari.kyiv.ua/article/view/152398> (дата звернення: 25.10.2023).

292. Юра Г. Націоналістична естетика Леся Курбаса. *За критику.* 1934. № 12. С. 48–61.

293. Ясь О. Історик і стиль: Визначні постаті українського історіописання у світлі культурних епох (початок ХІХ – 80-ті роки ХХ ст.) : у 2 ч. Київ, 2014. Ч. 2.

294. Яців Р. Українське мистецтво ХХ ст.: ідеї, явища, персоналії : зб. ст. Львів, 2006. 348 с.

295. Baudrillard J. La transparence du mal : Essai sur les phénomènes extrêmes. Galillee, 1990. 179 p. (La philosophie en effet).

296. Beardslee W. A. Christ in the Post modern Age: Reflections Inspired by Jean Fracois Lyotard. *Griffin D. R., Beardslee W. A. Holland J. Varieties of Postmodern theology.* Albany, 1989. P. 67.

297. Derrida J. De la grammatologie. Paris : Minuit, 1967.

298. Fischer-Lichte E. Theatre and the Civilizing Process. *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. Iowa City : University of Iowa Press, 1989. P. 19–20.
299. Johan Huizinga. *Homo ludens*. 1938.
300. *Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts. 1900 bis heute*. Stuttgart: Unipart-Verlag, 1987.
301. Nicholas Arnold. A World Divided - some thoughts on theatre writing and criticism 2006. URL: https://www.academia.edu/3390657/A_World_Divided_some_thoughts_on_theatre_writing_and_criticism (Last accessed: 17.07.2023).
302. Rorty R. Philosophy as a kind of writing: An essay on Derrida. *New lit. history*. Charlottesville. 1978. Vol. 10. № 1. P. 146–147.
303. Sarup M. An introductory guide to post-structuralism and postmodernism. New York, 1976. P. 43-44.
304. Taylor B. *Art Today*. New York : Laurence King Publishing, 2004. 256 p.
305. Василько В. Щоденники. ДМТМКМ. Фонд В. Василька, од. зб. 56587.
306. Листи М.Кропивницького до М. Аркаса від 21 лютого 1899 р. Миколаївський обласний державний архів. Ф. 468, оп. 1, од. зб. 8, арк. 13.
307. Пігулович З. Спогади про Л. Курбаса (рукопис). ДМТМКМ. Архів Л. Курбаса, од. зб. 10032.
308. Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе(рукопис). ДМТМКМ. Архів Л. Курбаса, од. зб. 10032.
309. Рукопис М. К. Садовського // Музей театр., муз. та кіномистецтва України. Од. зб. 10706/28429. Арк. 1–2.
310. Симашкевич М. Спогади про мого вчителя // Музей театр., муз. та кіномистецтва України. Од. зб.10042. 5 арк.
311. Меллер В. Г. (1940). Основные задачи научных исследований в области монументального искусства // ЦДАМЛМ. Ф. 1077. Оп. 1. Спр. 16.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

РИБЧЕНКО ОЛЕСЯ ГРИГОРІВНА

Прим. № 1
УДК 75.054+[792.03] (477) «189/191»

ДИСЕРТАЦІЯ

НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНОГРАФІЇ

**КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ:
ШКОЛИ, ПЕРСОНАЛІЇ, ТВОРЧІ МЕТОДИ.**

ДОДАТКИ

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



О. Г. Рибченко

Науковий керівник
Мазур Вікторія Павлівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

ДОДАТКИ

Додаток А

Список ілюстрацій за темою дисертації

Розділ 1.**1.3. Еволюція сценографії українського театру від витоків до поч. ХХ ст. суть народних традицій через національно творчу генезу**

Іл. 1. «Гудці», «скоморохи» та музики, носії світської (театральної) культури Київської Русі. Фреска. Південна башта київського Софійського собору. XI ст.

Іл. 2. «Гудці», «скоморохи» та музики, носії світської (театральної) культури Київської Русі. Фреска. Південна башта київського Софійського собору. XI ст.

Іл. 3. «Гудці», «скоморохи» та музики, носії світської (театральної) культури Київської Русі. Фреска. Південна башта київського Софійського собору. XI ст.

Іл. 4. «Гудці», «скоморохи» та музики, носії світської (театральної) культури Київської Русі. Фреска. Південна башта київського Софійського собору. XI ст.

Іл. 5. На фото Я. Фесенко – останній виконавець вертепного дійства на Сокиринському вертепі у маєтку Галаганів (з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).

Іл. 6. Текст і ноти Сокиринського вертепу (з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).

Іл. 7. Збірка вибраних служб. Видавництво Києво-Печерського монастиря 1619 р. «Просфоніма».

Іл. 8. Печатка Києво-Братської колегії (при Києво-Могилянському колегіумі 1632–1817 рр.).

Іл. 9. Гравюра Мазепа в оточенні добрих справ 1705 р. Автор Іван Мігура (Пларіон). Києво-Могилянський колегіум (1632–1817 рр.).

- Лл. 10. Група М. Кропивницького. У центрі – М. Кропивницький, ліворуч – М. Заньковецька, праворуч – М. Садовський, знизу ліворуч сидить П. Саксаганський (з фондів меморіального музею ім. Кропивницького).
- Лл. 11. Група Садовського М. К. (з фондів Кіровоградського обласного краєзнавчого музею).
- Лл. 12. П. Саксаганський, М. Садовський, М. Заньковецька (з фондів Кіровоградського обласного краєзнавчого музею).
- Лл. 13. Марко Кропивницький, Микола Лисенко та Микола Садовський серед учасників хору М. Лисенка. Квітень 1888 р. (з фондів Музею Миколи Лисенка).
- Лл. 14. Брати Тобілевичі 1900 р. (з фондів Кіровоградського обласного краєзнавчого музею) та Садовський М. К. у ролі Миколи, вистава «Наталка-Полтавка» І. Котляревського (з фондів Кіровоградського обласного краєзнавчого музею).
- Лл. 15. Актори трупи театру М. Кропивницького (з журналу «Нове мистецтво» 1926, № 16, с.3).
- Лл. 16. Актори трупи театру на похованні М. Кропивницького (з журналу «Нове мистецтво» 1926, № 16, с.3).
- Лл. 17. Прем'єра постановки «Різдвяна ніч» Миколи Лисенка, 25 січня 1874 р. (з фондів Музею Миколи Лисенка).
- Лл. 18. Микола Лисенко та Марко Кропивницький (у центрі) з хором трупи Кропивницького. 1882 р. У верхньому ряду крайній праворуч Микола Садовський (з фондів Музею Миколи Лисенка).
- Лл. 19. М. Садовська-Барілотті у ролі Наталки з постановки «Наталка Полтавка» (з фондів Музею Миколи Лисенка).
- Лл. 20. Художник Федір Вовк. «Хата Солохи» – ескіз сценографії вистави «Різдвяна ніч». Прем'єра постановки відбулась 25 січня 1874 р. (з фондів Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва України).
- Лл. 21. Саксаганський П. К. у виставі «Гайдамаки» Т. Шевченка. Листівка з серії «Українські типи» (з фондів меморіального музею

М. Л. Кропивницького). Обкладинка книги «Корифеї української сцени», Київ, 1901 р.

Лл. 22. Фото урочистого зібрання української інтелігенції. 30–31 липня 1903 року з нагоди ушанування пам'яті І. Котляревського у Полтаві. Фонд ІЛ НАНУ.

Лл. 23. Лист Наукового Товариства ім. Шевченка, 1898 р. Фонд ІЛ НАНУ (з фондів відділу рукописних фондів і текстології літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (ІЛ) ІЛ НАНУ).

Лл. 24. Афіша до вистави «Наталка Полтавка». Фонд ІЛ НАНУ (моє фото).

Лл. 25. Рукопис композитора М. Лисенка до опери «Енеїда» І. Котляревського. Фонд ІЛ НАНУ (моє фото).

Лл. 26. Програмки урочистих заходів з влаштування пам'яті І. Котляревського 1898–1903 рр. фонд ІЛ НАНУ (моє фото).

Лл. 27. Ескіз декорацій до вистави «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Рисунок М. Кропивницького 1885 р. (фонд Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької).

Лл. 28. Ескіз декорацій до вистави «Енеїда» І. Котляревського. Реконструкція оформлення. Рисунок К. Колесніка 1910 р. (фонд Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької).

Лл. 29. Фото з вистави «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Труппа М. Кропивницького, 1885 р. Выборний – М. Кропивницький, в ролі Миколи – М. Садовський (фонд Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької).

**Розділ 2. ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ СЦЕНОГРАФІЇ ТЕАТРУ
М. САДОВСЬКОГО. РОЗВИТОК ТА СПАДОК ТРАДИЦІЙ
КОРИФЕЇВ У СЦЕНОГРАФІЇ**

Василь Кричевський

- Іл. 30. Художник Ф. Кричевський та І. Бурячок. Фото (з фондів музею театрального, музичного та кіномистецтва України).
- Іл. 31. Анонс вистав до постановки режисера М. Садовського, 1920 р. Художник-сценографом В. Кричевський (з фондів театру ім. М. К. Садовського).
- Іл. 32, 33. Художник Ф. Кричевський. Ескізи костюму Андрія та Кошового до опери «Тарас Бульба». Столична державна опера. Режисер М. Садовський. Харків, 1930 р. (з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).
- Іл. 34. Художник Ф. Кричевський. Архітектурний ескіз 20-30 рр. ХХ ст. Папір, графітовий олівець, акварель (приватна колекція Ольги Гершуні, яка отримала рисунки від вдови Н. П. Кричевської).
- Іл. 35. Світлини з видання «Василь Григорович Кричевський: хрестоматія». Т. 2. Харків, Нью-Йорк, 2020 р. (з фонду Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. В. Заболотного).
- Іл. 36, 37. Ескізи Ф. Кричевського художника театру корифеїв до вистави «Богдан Хмельницький», режисер М. Старицький, 1920 р. (з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).
- Іл. 38. Світлини з видання «Василь Григорович Кричевський: хрестоматія». Т. 2. Харків, Нью-Йорк: 2020 р. (з фонду Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. В. Заболотного).
- Іл. 39. Світлини з видання «Василь Григорович Кричевський: хрестоматія». Т. 2. Харків, Нью-Йорк: 2020 р. (з фонду Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. В. Заболотного).

- Лл. 40. Світлини з видання «Василь Григорович Кричевський: хрестоматія». Т. 2. Харків, Нью-Йорк: 2020 р. (з фонду Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. В. Заболотного).
- Лл. 41. Світлини з видання «Василь Григорович Кричевський: хрестоматія». Т. 2. Харків, Нью-Йорк: 2020 р. (з фонду Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. В. Заболотного).
- Лл. 42. Орнамент. Художник В. Кричевський. Книга «Шевченко і народна пісня» (з фонду Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. В. Заболотного).
- Лл. 43. Художник Ф. Кричевський. Ескізи костюму козака до опери «Тарас Бульба», Столична державна опера. Режисер М. Садовський. Харків, 1930 р. Папір, графітовий олівець, акварель, гуаш (приватна колекція Ольги Гершуні, яка отримала рисунки від вдови Н. П. Кричевської).
- Лл. 44. Художник Ф. Кричевський. Книжковий дизайн Д. Щербаківського. Нариси Д. Щербаківського «Український портрет до кінця XVIII ст.» та Ф. Ернста «Український портрет від кінця XVIII століття до наших днів». До каталогу ввійшли рисунки В. Кричевського та Г. Нарбути 1925 р. (з фондів історичного музею ім. Т. Шевченка).

Іван Бурячок

- Лл. 45. Сценографія художника І. Бурячка, 1907 р. Історична трагедія «Сава Чалий». Театр М. Садовського. Режисер М. Садовський. Актор І. Мар'яненко в ролі Г. Голого (з фондів Театру ім. М. К. Садовського).
- Лл. 46. Малюнок художника І. Бурячка. Театр М. Садовського, 1913 р., опера М. Лисенка. Ескізи до «Різдвяна ніч». Папір, виконано чорною тушшю та аквареллю (зберігає Є. Бурячок, вдова сина художника).
- Лл. 46. Художник І. Бурячок. Малюнок до щотижневика журнал «Шершень», 1906 р., Київ (бібліотека ім. В. І. Вернадського).

- Лл. 47. Малюнок художника І. Бурячка. Схожий він використав до сценографії в театрі М. Садовського у 1911 р. (не зберігся, із описів В. Василька).
- Лл. 48. Художник І. Бурячок. МАВКА. Малюнок до «Лісової пісні» Л. Українки 1912 р., підписані власноруч Л. Українкою (з фонду Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).
- Лл. 49. Художник І. Бурячок. ЛІСОВИЙ ДІД. Малюнок до «Лісової пісні» Л. Українки 1912 р., підписані власноруч Л. Українкою (з фонду Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).
- Лл. 50. Художник І. Бурячок. КУЦЬ. Малюнок до «Лісової пісні» Л. Українки, 1912 р., підписані власноруч Л. Українкою (з фонду Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).
- Лл. 51. Малюнок художника І. Бурячка. Театр М. Садовського в 1912 р. Ескізи до «Наталки Полтавки». Папір, виконано чорною тушшю та аквареллю (зберігає Є. Бурячок, вдова сина художника).
- Лл. 52. Анонс вистав «Сорочинський ярмарок» у Народному державному театрі, постановки М. Старицького та «Вій» режисера М. Кропивницького, 1920 р. (з журналу «Нове мистецтво» № 8, 1924 р., с. 4).
- Лл. 53. Афіша до постановки «Сава Чалий» режисера М. Садовського, 1909 р.
- Художник-сценограф В. Кричевський. З журналу «Київський театральний кур'єр» № 452. Від 20.12.1909 р. (з фондів Бібліотеки ім. Вернадського).
- Лл. 54. Програма святкування і афіша до постановки «Наталка – Полтавка» режисера М. Садовського, 1921 р. До 40-го ювілею театру. Художник-сценограф І. Бурячок (з фондів Театру ім. М. К. Садовського).

**Розділ 3. РЕФОРМИ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ ПОЧАТКУ
XX СТОЛІТТЯ ПІД ВПЛИВОМ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ПОГЛЯДІВ.
ТВОРЧІ МЕТОДИ ЗНАКОВИХ ХУДОЖНИКІВ-СЦЕНОГРАФІВ**

- Лл. 55. Театр «Березіль». Харків, 1928 р. (з фонду Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).
- Лл. 56. Актори «Березіль» під час підготовки п'єси М. Куліша «Маклена Граса». У центрі мати Л. Курбаса – Ванда. Одна з останніх фото Л. Курбаса перед арештом. Міжгір'я, літо 1933 р. (з фонду Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).
- Лл. 57. Художник Анатоль Петрицький, режисер Гнат Юра та його брат Олександр Юра-Юрський розглядають ескізи до вистави «Вій» за п'єсою Остапа Вишні. м. Харків, 1924 р. Із зібрання Національного музею історії України.
- Лл. 58. Художник Вадим Меллер і Лесь Курбас 1927 рік. (з фонду Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).
- Лл. 59. Художниця О. Естер у своїй салоні-студії з учнями. Київ, 1927 рік (фото з архівів Associathon Aleksandra Ester).
- Лл. 60. Художниця О. Естер у своїй салоні-студії. Київ, 1927 рік (фото з архівів Associathon Aleksandra Ester).
- Лл. 61. Художник О. Хвостенко-Хвостов. Київ, 1927 рік.
- Лл. 62. Художник Вадим Меллер зі своїми учнями в макетній майстерні театру «Березіль» 1927 рік (з фонду Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).
- Лл. 63. Режисерська лабораторія театру «Березіль» 1925 р., сидять (зліва направо): Х. Шмаїн, Я. Бортник, В. Василько, Б. Тягно, З. Пігулович, Л. Курбас, Ф. Лопатинський, Ю. Лішанський. Стоять: П. Береза-Кудрицький, І. Крига, А. Ірій (з фондів kurbas.org.ua <https://ku>).
- Лл. 64. Клас руху, лабораторія МОБ, 1920-ті роки (з фондів kurbas.org.ua <https://kurbas.org.ua/fotoarchiv/gaydamak/gaydamak.html>).

Анатоль Петрицький

Іл. 65. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра), ескіз мізансцени «На Марсі». Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Іл. 66. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Фото з вистави. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Іл. 67. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Фото з вистави. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Іл. 68. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Ескіз образу Перекупки. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Іл. 69. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Ескіз до вистави. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Іл. 70. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Ескіз образу Дороша. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Іл. 71. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Ескіз образу Козака. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Іл. 72. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Ескіз образу Сотника. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім.

І. Франка, Харків (з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва).

Іл. 79. Художник А. Петрицький, Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Ескіз образу Няні. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва).

Іл. 74. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Ескіз образу Бурсаків. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва).

Іл. 75. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Ескіз образу Смерті. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва).

Іл. 76. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Ескіз образу Чорта. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва).

Іл. 77. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Ескіз образу Вія. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва).

Іл. 78. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Ескіз образу Марсіанина. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва).

Іл. 79. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Ескіз образу Бога-Отця. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 80. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Ескіз образу Бога-Отця. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 81. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Ескіз образу Єви. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 82. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Ескіз образу Янгол. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 83. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Фото з вистави. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 84. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Фото з вистави. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 85. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Фото з вистави. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 86. Акторський склад до вистави «Вій» постановки Г. Юри, художник А. Петрицький.

Лл. 87. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (реж. О. Вишня, Г. Юра). Фото з вистави. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 88. Ескізи А. Петрицького до плакату вистави «Вій» О.Вишні. Театр ім. І. Франка. Зжурналу «Нове мистецтво» № 5, 1925 р., с. 2 (бібліотека ім. В. І. Вернадського, образотворче відділення).

- Лл. 89. Художник А. Петрицький. Черевик. Ескіз костюма до опери М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок» / А. Петрицький. «Тарас Бульба» М. Лисенка. Ескіз костюма. 1919 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Лл. 90. Актори Державної Української Опері. «Сорочинський ярмарок». «Нове мистецтво», № 1, 1925 р.
- Лл. 91. А. Петрицький. Макет сцени «Сорочинський ярмарок». Державна Українська Опера. «Нове мистецтво», № 1, 1925 р.
- Лл. 92. А. Петрицький. Ескіз вбрання циганки до вистави «Сорочинський ярмарок». Обкладинка тижневика «Нове мистецтво», №1. 1925 р.
- Лл. 93. А. Петрицький. Ескіз образу циганки до вистави «Сорочинський ярмарок». Тижневик «Нове мистецтво», № 1. 1925 р.
- Лл. 94. А. Петрицький. Ескіз образу Парасі до вистави «Сорочинський ярмарок». Тижневик «Нове мистецтво» № 1, 1925 р.
- Лл. 95. З програми «Сорочинський ярмарок» Державної Української Опері. Тижневик «Нове мистецтво», № 1, 1925 р.
- Лл. 96. Фото з вистави «Сорочинський ярмарок» Державної Української Опері. Тижневик «Нове мистецтво». № 18, 1926 р., с. 10 (бібліотека ім. В. І. Вернадського, образотворче відділення).
- Лл. 97. «Гайдамаки», сцена з вистави, 1920 р., реж. Л. Курбас, сцена «Поневолення» (з фондів фотоархіву kurbas.org.ua).
- Лл. 98. «Гайдамаки», сцена з вистави, 1920 р., реж. Л. Курбас, сцена «У корчмі» (з фондів фотоархіву kurbas.org.ua).
- Лл. 102. «Гайдамаки», сцена з вистави, 1920 р., реж. Л. Курбас, сцена «Гайдамаки», сцена з вистави Оксана- В. Чистякова. Ярема – Ф. Лопатинський (з фондів фотоархіву kurbas.org.ua).
- Лл. 103. «Гайдамаки». В. Чистякова (у ролі Оксани), 1920 р.
- Лл. 104. «Гайдамаки», сцена з вистави, 1920 р., реж. Л. Курбас, сцена «Треті півні» (з фондів фотоархіву kurbas.org.ua).

- Лл. 105. «Гайдамаки», сцена з вистави, 1920 р., реж. Л. Курбас, сцена «Бій» (з фондів фотоархіву kurbas.org.ua).
- Лл. 106. «Гайдамаки», сцена з вистави, 1920 р., реж. Л. Курбас, сцена «Після бою» (з фондів фотоархіву kurbas.org.ua)
- Лл. 107. «Гайдамаки», сцена з вистави, 1920 р., реж. Л. Курбас, сцена «Десять слів поета». Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка (з фондів фотоархіву kurbas.org.ua).
- Лл. 108. Сценографія А. Петрицького. «Гайдамаки», сцена з вистави, 1920 р. Реж. Л. Курбас Сцена десять слів поета. Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка (з фондів фотоархіву kurbas.org.ua)
- Лл. 109. Київ, травень 1920 р. Парад українські і польські військ на Хрещатику.
- Лл. 110. Київ, початок. Вулиці міста. 1920 р.
- Лл. 111. Художник А. Петрицький. «Північні велетні» Г. Ібсена. Ескіз костюма. 1921 р. та «У катакомбах» Л. Українки. Акварель на папері, гуаш, бронзянка, аплікація. 1920–1921 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Лл. 112. Художник А. Петрицький. «Камінний господар» Л. Українки. Ескіз декорації. 1921 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Лл. 113. Художник А. Петрицький. Молода жінка, спектакль «У катакомбах», 1921 р. Спектакль «Велетні півночі» А. Петрицького. Акварель, гуаш, сріблянка та бронзянка. 1921 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Лл. 114. Художник А. Петрицький. «Вавилонський полон» Л. Українки. Ескіз декорації. 1921 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Лл. 115. Художник А. Петрицький, ескіз образу міністра до вистави «Турандот». Акварель і туш на папері. 1928 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 116. Художник А. Петрицький, ескіз образу служниці до вистави «Турандот». Акварель і туш на папері. 1928 р. / Тенісисти вистава «Футболіст». Акварель і туш на папері. 1930 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 117. Художник А. Петрицький, ескіз «Червоний мак». Туш і білило на папері, аплікація. 1927 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 118. Художник А. Петрицький, макет до вистави «Червоний мак». Обкладинка журналу «Нове мистецтво» № 28, с. 1 та № 27, 1927 р. с. 1 (з фонду центральної науково-учбової бібліотеки).

Лл. 119. Художник А. Петрицький, макет до вистави «Червоний мак». Державопера. Обкладинка журналу «Нове мистецтво» № 27, 1927 р. с. 2 (з фонду центральної науково-учбової бібліотеки).

Лл. 120. Художник А. Петрицький, Ексцентричний танок. Туш, гуаш, акварель. 1922 р. Лицар до спектаклю «Вільгельм Телль». Акварель на папері, аплікація. 1927 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 121. Художник А. Петрицький, ескіз Половця до спектаклю «Князь Ігор». Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1926 р. Танцюрист у виставі «Корсар». Акварель і сангіна на папері, аплікація. 1926 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 122. Ескізи А. Петрицького до балету «Корсар» 1926 р. З журналу «Нове мистецтво» №6 1926 р., с. 2 (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 123. Ескізи А. Петрицького до балету «Корсар» 1926 р. З журналу «Нове мистецтво» № 6 1926 р., с. 3 (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Вадим Меллер

- Лл. 124. Художник В. Меллер. «Маска» Ф. Шопена, для балетної студії Б. Ніжинської 1919 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Лл. 125. Художник В. Меллер. До хореографічної мініатюри «Синя танцівниця», для балетної студії Б. Ніжинської 1919 р. (з колекції МТМКУ).
- Лл. 126. Художник В. Меллер. Костюм ксьондза. До вистави Ю. Словацького «Мазепа», 1921 р. (з колекції МТМКУ).
- Лл. 127. Художник В. Меллер. Костюм робітника з вистави «Газ», 1923 р. (з колекції МТМКУ).
- Лл. 128. Сцена з вистави «Газ» Г. Кайзер. Режисер Л. Курбас, художник В. Меллер, МОБ «Березіль», Київ, 1923 р. (з фондів kurbas.org.ua).
- Лл. 129. Художник В. Меллер. Ескіз костюму Капіталіста (Чорного пана) та Жінки (Газ). Туш та акварель на папері. 1923 р. (з фонду Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).
- Лл. 130. Актор А. Бучма в ролі Джиммі Хігінса. 1923 р. (з фонду Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).
- Лл. 131. Сцена з вистави «Джиммі Гігінс» за Е. Сінклером, МОБ, Київ, 1923 р. (з фондів kurbas.org.ua).
- Лл. 132. Сцена з вистави «Макбет» В. Шекспір, 1924 Режисер Л. Курбас (з фондів kurbas.org.ua).
- Лл. 133. Актор А. Бучма у ролі Блазня, 1924 р. «Макбет» В. Шекспіра, театр «Березіль». Стрoї акторів виконав В. Меллер.
- Лл. 134. Афiша. Державний драматичний театр «Березиль», 1930 р. Сценографія В. Меллера.
- Лл. 135. «Мина Мазайло». Сцена з вистави. Театр «Березиль», Київ, 1928 р. Сценографія В. Меллера (з фондів kurbas.org.ua).
- Лл. 136. «Мина Мазайло». Театр «Березиль», Київ, 1928 р. Сценографія В. Меллера (з фондів kurbas.org.ua).

- Лл. 137. Вистава «Народний Малахій», сцена з першої дії, театр «Березіль», Київ, 1928 р. Сценографія В. Меллера (з фондів kurbas.org.ua).
- Лл. 138. Вистава «Народний Малахій», сцена з першої дії, театр «Березіль», Київ, 1928 р. Сценографія В. Меллера (з фондів kurbas.org.ua).
- Лл. 139. Вистава «Народний Малахій», сцена з першої дії, театр «Березіль», Київ, 1928 р. (з фондів kurbas.org.ua).
- Лл. 140. Вистава «Народний Малахій», театр «Березіль», Київ, 1928 р. (з журналу «Нове мистецтво» № 14–15, 1928, с. 7).
- Лл. 141. Вистава «Народний Малахій», театр «Березіль», Київ, 1928 р. (з журналу «Нове мистецтво» № 14–15, 1928, с. 7).
- Лл. 142. Вистава «Народний Малахій», театр «Березіль», Київ, 1928 р. (з журналу «Нове мистецтво» № 13, 1928, с. 1).
- Лл. 143. Вистава «Народний Малахій», сцена з першої дії, театр «Березіль» (Київ), 1928 р. (з фондів kurbas.org.ua).
- Лл. 144. Вистава «Народний Малахій», сцена з першої дії, театр «Березіль» (Київ) 1928 р. (з фондів kurbas.org.ua) Любина – Валентина Чистякова. Вистава «Народний Малахій», сцена з першої дії, театр «Березіль», Київ, 1928 р.
- Лл. 145. Вистава «Народний Малахій», сцена з першої дії, театр «Березіль», Київ, 1928р. (з фондів kurbas.org.ua).
- Лл. 146. «Диктатура», сцена з вистави, «Березіль», 1930 р. (з фондів kurbas.org.ua).
- Лл. 147. «Диктатура», сцена з вистави, «Березіль», 1930 р. (з фондів kurbas.org.ua).
- Лл. 148. «Диктатура», сцена з вистави «Березіль», декорації першого акту В. Меллера, 1930 р. (з фондів kurbas.org.ua).
- Лл. 149. «Диктатура», сцена з вистави, «Березіль», декорації першого акту В. Меллера 1930 р. (з фондів kurbas.org.ua (з фондів kurbas.org.ua)).
- Лл. 150. «Диктатура», сцена з вистави, «Березіль», декорації першого акту В. Меллер 1930 р. (з фондів kurbas.org.ua (з фондів kurbas.org.ua)).

- Лл. 151. «Диктатура», сцена з вистави, «Березіль», декорації першого акту В. Меллера 1930 р. (з фондів kurbas.org.ua (з фондів kurbas.org.ua)).
- Лл. 152. Спектакль «97» М. Куліша, 1930 р. (з фондів kurbas.org.ua (з фондів kurbas.org.ua)).
- Лл. 153. Склад акторів спектаклю «97» М. Куліша, Київський театр ім. І. Франка. Постановка Г. Юри, 1927 р. (з тижневика «Нове мистецтво» № 8, 1927 р. с. 22).
- Лл. 154. До вистави «Мандат», театр ім. І. Франка. Журнал «Нове мистецтво» № 4, 1926 р., с. 6 (бібліотека ім. Вернадського, образотворче відділення).
- Лл. 155. Афіша спектаклю «Золоте черево», режисер Л. Курбаса 1926 р., художник В. Меллер.
- Лл. 156. Спектакль «Золоте черево», режисер Л. Курбас, 1926 р., художник В. Меллер (з фондів kurbas.org.ua).
- Лл. 157. Спектакль «Хазяїн» І. Карпенка-Карого. 1932 р. (з фондів kurbas.org.ua (з фондів kurbas.org.ua)).
- Лл. 158. Сцена з вистави «Маклена Граса» М. Куліша, «Березіль», Харків, 1933 р. (з фондів kurbas.org.ua).

Майя Симашкевич

Валентин Шкляїв

- Лл. 159. Фото художниці Майї (Міліци) Симашкевич, 1920 р. (з фондів Музею МТМКУ) та Каталог виставки творів М. Симашкевич 1965 р. (бібліотека ім. В. І. Вернадського, образотворче відділення).
- Лл. 160. Ескіз театрального костюму Горпини, вистава «Пошились у дурні», режисер Ф. Лопатинський, художниця Майя (Міліца) Симашкевич, 1924 р., театр «Березіль» (з фондів музею МТМКУ).
- Лл. 161. Ескіз костюму нареченої, художниця Майя (Міліца) Симашкевич, 1949 р. Каталог виставки творів М. Симашкевич 1965 р. (бібліотека ім. В. І. Вернадського, образотворче відділення).

- Лл. 162. Ескіз декорацій до вистави «Сава Чалий», художниця Майя (Міліца) Симашкевич 1928 р. Каталог виставки творів М. Симашкевич 1965 р. (бібліотека ім. В. І. Вернадського, образотворче відділення).
- Лл. 163. Ескіз театрального костюму Яворського, вистава «Сава Чалий», театр «Березіль», художниця Майя (Міліца) Симашкевич 1927 р. Втілення образу на сцені. Фото персонажа спектаклю польського шляхтича Яворського (з фондів музею МТМКУ).
- Лл. 164. Фото театральних костюмів головних героїв Сави і Зосі, вистава «Сава Чалий», театр «Березіль», художниця Майя (Міліца) Симашкевич, 1927 р. (з фондів музею МТМКУ).
- Лл. 165. Фото з вистави «Сава Чалий». Костюм Потоцького (актор – І. Мар'яненко), режисер Ф. Лопатинський, театр «Березіль», сценографія Майї (Міліца) Симашкевич та Валентина Шкляєва. 1927 р., Харків (з фондів музею МТМКУ).
- Лл. 166. Анонс вистав «Сава Чалий», театр «Березіль», постановка Ф. Лопатицький та Л. Курбас, сценографія Майї (Міліца) Симашкевич та Валентина Шкляєва. 1927 р., Харків. Журналу «Нове мистецтво» № 8, 1927 р., с. 4 (бібліотека ім. В. І. Вернадського образотворче відділення).
- Лл. 167. Акторський склад до вистави «Сава Чалий», постановка Ф. Лопатинського, художник М. Симашкевич, В. Шкляїв (з програми театру «Березіль», «Нове мистецтво» № 8, 1927 р., с. 18).
- Лл. 168. Актори театру «Березіль» під час постановки трагедії «Сава Чалий» за І. Карпенко-Карим (з тижневика «Нове мистецтво» № 8, 1927 р., с. 6).
- Лл. 169. Актори театру «Березіль» під час постановки трагедії «Сава Чалий» за І. Карпенко-Карим. Кінець 3 акту, сцена одруження головного героя Сави та Зосі (з тижневика «Нове мистецтво» № 8, 1927 р. с. 4, бібліотека ім. В. І. Вернадського, образотворче відділення).
- Лл. 170. Фото з вистави, костюм Кульбаби (актор – В. Стеценко), вистава «Сава Чалий», режисер Ф. Лопатинський, театр «Березіль», сценографія

Майї (Міліца) Симашкевич та Валентина Шкляєва. 1927 р., Харків (з фондів музею МТМКУ).

Лл. 171. Фото з вистави (в центрі головний герой Сава, в темному), вистава «Сава Чалий», режисер Ф. Лопатинський, театр «Березіль», сценографія Майї (Міліца) Симашкевич та Валентина Шкляєва. 1927 р., Харків (з фондів музею МТМКУ).

Лл. 172. Актори театру «Березіль» під час постановки трагедії «Сава Чалий» за І. Карпенко-Карим. Кінець 4 акту (з тижневика «Нове мистецтво» № 8, 1927 р. с.5, бібліотека ім. В. І. Вернадського, образотворче відділення).

Лл. 173. Фото з вистави вистава «Сава Чалий», епізод «Суд», режисер Ф. Лопатинський, театр «Березіль», сценографія Майї (Міліца) Симашкевич та Валентина Шкляєва. 1927 р., Харків (з фондів музею МТМКУ).

Лл. 174. Фото з вистави «Сава Чалий», режисер Ф. Лопатинський, театр «Березіль», сценографія Майї (Міліца) Симашкевич та Валентина Шкляєва. 1927 р., Харків (з фондів музею МТМКУ).

Лл. 175. Фото з вистави «Сава Чалий», сцена вінчання Сави і Зосі, режисер Ф. Лопатинський, театр «Березіль», сценографія Майї (Міліца) Симашкевич та Валентина Шкляєва. 1927 р., Харків (з фондів музею МТМКУ).

Лл. 176. Креслення мізансцен до вистави «Яблуневий полон», режисер В. Гайворонський та А. Макаренко, театр «Березіль», сценографія Валентина Шкляєва, 1927 р., Харків (з фондів музею МТМКУ).

Лл. 178. Сцена з вистави «Пролог», за текстами Л Курбаса та С. Бондарчука, театр «Березіль», Харків, 1927 р. художник В. Шкляєв (з фондів музею МТМКУ).

Лл. 179. Програма до вистави «Пролог», театр «Березіль», постановки Л. Курбаса, 1924 р., художник В. Шкляєв (з журналу «Нове мистецтво» № 8, 1927 р., с. 18).

Лл. 177. Афіша до вистави «Сава Чалий», режисер Ф. Лопатинський, сценографія Майї (Міліца) Симашкевич та Валентина Шкляєва. «Яблуневий

полон», режисер В. Гайворонський, театр «Березіль», сценографія Валентина Шкляєва. 1927 р., Харків (з фондів музею МТМКУ).

Лл. 180. Креслення мізансцен до вистави «Яблуневий полон», режисер В. Гайворонський та А. Макаренко, театр «Березіль», сценографія Валентина Шкляєва. 1927 р., Харків (з фондів музею МТМКУ).

Лл. 181. Креслення мізансцен до вистави «Яблуневий полон» режисер В. Гайворонський та А. Макаренко, театр «Березіль», сценографія Валентина Шкляєва. 1927 р., Харків (з фондів музею МТМКУ).

Лл. 182. Художник В. Шкляїв. Ескіз театральних костюмів головного героя Голохвастого, вистава «За двома зайцями», театр ім. Жовтневої Революції, режисура М. Старицького, 1925 р (з фондів музею МТМКУ).

Лл. 183. Художник В. Шкляїв. Ескіз театального костюму Горфруа-кривого, вистава «Жакерія» П. Меріме. Мистецьке об'єднання «Березіль», 1925 р. (з фондів музею МТМКУ).

Лл. 184. Ескіз театального костюму дочки мільярдера, художниця Майя (Міліца) Симашкевич, 1923 р. Каталог виставки творів М. Симашкевич 1965 р. (бібліотека ім. Вернадського образотворче відділення).

Лл. 185. Ескіз Лорда (для актора Д. Рева) в постановці «Машиноборці» Е. Толлера. Папір, туш. 1924 р. Ескіз для ролі дочки мільярдера «Газ» Г. Кайзера, 1923 р. (з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 186. Художник М. Симашкевич. Ескізи з макетної майстерні В. Меллера. Мистецьке об'єднання «Березіль», 1925 р. (з фондів музею МТМКУ).

Олександра Екстер

Лл. 187. Художник О. Екстер ескіз костюму Саломії до спектаклю «Саломія».

Гуаш на картоні. 1920 р. (з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва).

- Лл. 188. Художник О. Екстер. Частина фото до спектаклю «Фамира Кифаред» І. Аненського 1916 р. (Фото з архівів Associathion Alexandra Ester_)
- Лл. 189. Художник О. Екстер ескіз «Жіноча маска» до спектаклю «Ромео і Джульєтта». Гуаш на картоні. 1920 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Лл. 190. Художник О. Екстер. Частина завіси до спектаклю «Ромео і Джульєтта» В. Шекспірає 1921 р.(Збережена частково) (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Лл. 191. Художник О. Екстер ескіз костюму в періодичному виданні «Ательє». У журналі друкувались статті відомих сценографів, серед інших і О. Екстер. 1923 р. (Бібліотека ім. В. І. Вернадського).
- Лл. 192. Художник О. Екстер ескіз Фото до спектаклю «Ромео і Джульєтта». Гуаш на картоні. 1920 р. (Фото з архівів Associathion Alexandra Ester).
- Лл. 193. Художник О. Екстер ескіз костюму Маска до спектаклю «Іспанський танець». Балет Ельзи Крюгер. Одеса. Гуаш на картоні. 1920 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Лл. 194. Художник О. Екстер ескіз костюму Маска до спектаклю «Іспанський танець». Балет Ельзи Крюгер. Одеса. Гуаш на картоні. 1920 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Лл. 195. Художник О. Екстер ескіз костюму до спектаклю «Іспанський танець». Балет Ельзи Крюгер. Одеса. Гуаш на картоні. 1920 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Лл. 196. Художник О. Екстер ескіз костюму до спектаклю «Іспанський танець». Балет Ельзи Крюгер. Одеса. Гуаш на картоні. 1920 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Лл. 197. Художник О. Екстер ескіз «Композиція». Гуаш на картоні. 1920 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 198. О. Екстер. Проект декорації. Шовкографія. 1920-ті.; Безпредметна композиція. Гуаш і туш на картоні. (Фото з архівів Associathion Aleksandra Ester).

Лл. 199. Художник О. Екстер ескіз декорації до спектаклю. 1917 р. (Фото з архівів Associathion Aleksandra Ester).

Лл. 200. Художник О. Екстер ескіз костюму для «Танцю з сімома вуалями».

Гуаш на картоні. 1917 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Олександр Хвостенко-Хвостов

Лл. 201. Художник О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз оформлення сцени «Містерії-буфф» до вистави Б. Лятошинського. 1921 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 202. Художник О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз костюмів 1928 «Беркути» до вистави Б. Лятошинського Ескіз костюма. 1930 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 203. Художник О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз костюмів 1928 «Беркути» до вистави Б. Лятошинського. Ескіз костюма. 1930 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 204. Художник О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз костюмів 1928 «Беркути» до вистави Б. Лятошинського. Ескіз костюма. 1930 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 205. Художник О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз декорації до «Наталки-Полтавки» до опери М. Лисенка. 1936 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

Лл. 206. Художник О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз декорації до «Лісової пісні» М. Скорульського 1946 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

- Іл. 207. Художник О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз декорації до «Лісової пісні» М. Скорульського 1946 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Іл. 208. Художник О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз декорації до «Утоплена» М. Лисенко 1950 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Іл. 208. Художник О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз декорації до «Наймички» В. Вериківського. М. Лисенко 1943 р. (Музей ЦДАМЛМУ).
- Іл. 209. Художник О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз декорації до опери «Валькірія» 1929 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Іл. 210. Художник О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз декорації до опери «Валькірія» 1929 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Іл. 211. Художник О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз декорації до опери «Валькірія» 1929 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Іл. 212. Художник О. Хвостенко-Хвостов. Вистава «Червоний мак» Р. Глієра. Ескіз костюмів. 1928 р.; (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Іл. 213. Художник О. Хвостенко-Хвостов. Вистава «Червоний мак» Р. Глієра. Ескіз костюмів. 1929 р.; (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Іл. 214. Художник О. Хвостенко-Хвостов. опера «Любов до трьох апельсинів». Ескіз костюма 1926 р.; (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).
- Іл. 215. Художник О. Хвостенко-Хвостов. опера «Любов до трьох апельсинів». Ескіз костюма 1926 р.; (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).

- Лл. 216. Художник О. Хвостенко-Хвостов. опера «Любов до трьох апельсинів». Ескіз костюма 1926 р.; (з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва).
- Лл. 217. Художник О. Хвостенко-Хвостов. опера «Любов до трьох апельсинів». Ескіз костюма 1926 р.; (з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва).
- Лл. 218. Художник О. Хвостенко-Хвостов. опера «Любов до трьох апельсинів». Ескіз костюма 1926 р.; (з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва).
- Лл. 219. Художник О. Хвостенко-Хвостов. опера «Любов до трьох апельсинів». Ескіз костюма 1926 р.; (з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва).
- Лл. 220. Художник О. Хвостенко-Хвостов. опера «Любов до трьох апельсинів». Ескіз костюма 1926 р.; (з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва).
- Лл. 221. Художник О. Хвостенко-Хвостов. опера «Любов до трьох апельсинів». Ескіз костюма 1926 р.; (з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва).
- Лл. 222. Художник В. Кричевський. Ескіз костюма Гетьмана до вистави «Богдан Хмельницький». М. Старицького, 1920 р. (з фонду Музею театального, музичного та кіномистецтва України).
- Лл. 223. Художник А. Петрицький. Ескіз костюма Полковника до вистави «Тарас Бульба» М. Лисенка, 1920-1921рр. (з фонду Музею театального, музичного та кіномистецтва України).
- Лл. 224. Художник В. Кричевський. Ескіз костюма Полковниці до вистави «Богдан Хмельницький» М. Старицького 1920 р.
- Лл. 225. Художник А. Петрицький. Ескіз костюма Шляхтянки до вистави «Тарас Бульба» М. Лисенка, 1920–1921 рр.
- Лл. 226. М. Кропивницький в ролі Тараса Бульби 1885 р. (фонд музею М. Кропивницького).

- Лл. 226. Художник А. Петрицький. Запорожець. Ескіз костюма до опери М. Лисенка «Тарас Бульба». 1920–1921 рр. (з фонду Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).
- Лл. 227. Художник Ф. Кричевський. Ескізи костюму Кошового до опери «Тарас Бульба», Столична державна опера. Режисер М. Садовський. Харків, 1930 р. (з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).
- Лл. 228. Художник А. Петрицький. Ескіз костюма Тараса Бульби до вистави «Тарас Бульба» М. Лисенка, 1920–1921 рр.
- Лл. 229. Художник Ф. Кричевський. Ескізи костюму Андрія до опери «Тарас Бульба», Столична державна опера. Режисер М. Садовський. Харків, 1930 р. (з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).
- Лл. 230. Художник А. Петрицький. Ескіз костюма Андрія до вистави «Тарас Бульба» М. Лисенка, 1920–1921 рр. (з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).
- Лл. 231. Художник Ф. Кричевський. Ескізи костюму Козака до опери «Тарас Бульба», Столична державна опера. Режисер М. Садовський. Харків, 1930 р. Папір, графітовий олівець, акварель, гуаш (приватна колекція Ольги Гершуні, яка отримала рисунки від вдови Н. П. Кричевської).
- Лл. 232. Художник А. Петрицький. Ескіз костюма Остапа до вистави «Тарас Бульба» М. Лисенка, 1920–1921 рр. (з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).
- Лл. 233. Малюнок художника І. Бурячка. Театр М. Садовського в 1913 р., ескізи до опери М. Лисенка «Різдвяна ніч». Папір, виконано чорною тушшю та аквареллю (зберігає Є. Бурячок, вдова сина художника).
- Лл. 234. Художник А. Петрицький. Ескіз декорації до вистави «Північні велетні» Г. Ібсена, 1921 р. (з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).

- Лл.235. Малюнок художника І. Бурячка. Театр М. Садовського в 1912 р. Ескізи до «Наталки Полтавки». Папір, виконано чорною тушшю та аквареллю (зберігає Є. Бурячок, вдова сина художника).
- Лл. 236. Художник А. Петрицький. Ескіз костюма Мотрі до вистави «Тарас Бульба» М. Лисенка, 1920–1921 рр. (з фондів Музею театального, музичного та кіномистецтва України).
- Лл. 237. Сценографія художника І. Бурячок 1907 р. Історична трагедія «Сава Чалий», театр М. Садовського, режисер М. Садовський, актор І. Мар'яненко в ролі Г. Голого (з фондів театру ім. М. К. Садовського).
- Лл. 238. Художник А. Петрицький. Ескіз костюма Запорожця до вистави «Вій» О. Вишні. Режисер Г. Юра 1920–1921 рр. (з фондів Музею театального, музичного та кіномистецтва України).
- Лл. 239. Художник А. Петрицький. Ескіз костюму Шахтаря до вистави «Червоний мак» Р. Глієра 1927 р.
- Лл. 240. Художник О. Шлеммер. «Тріадичний балет» (Водолаз), 1922 р. Oskar Schlemmer: Triadisches Ballett (Taucher), Staatsgalerie.
- Лл. 241. Періодичне видання «Нова генерація» з роботою О. Шлемер на обкладинці (бібліотека ім. В. І. Вернадського, образотворче відділення).
- Лл. 242. Художник О. Шлеммер. «Танцюрист», 1922 р., Мюнхен, Державна галерея сучасного мистецтва, Баварська Державна колекція живопису. Oskar Shlemmer: Tantsyuryst, 1922, Myunkhen, Derzhavna halereya suchasnoho mystetstva, Bavars'kyu Derzhavni kolektsiyi zhyvopysu.
- Лл. 243. Художник А. Петрицький. Ескіз костюму Ката до вистави «Турандот» Дж. Пуччіні 1928 р.
- Лл. 244. Художник О. Шлеммер: «Тріадичний балет», фото з вистави 1926 р. Oskar Schlemmer: Triadisches Ballett (Taucher), Staatsgalerie.
- Лл. 245. Художник А. Петрицький. Ескіз костюму Шахтаря до вистави «Червоний мак» Р. Глієра 1927 р.
- Лл. 246. Художник О. Шлеммер: «Тріадичний балет», фото з вистави 1926 р. Oskar Schlemmer: Triadisches Ballett (Taucher), Staatsgalerie.

Лл. 247. Художниця Олександра Естер, «Venis» 1915 р., яка була ученицею Ф. Леже.

Лл. 248. Художник Фернана Леже, робота «Композиція: Диск».

Лл. 249. Футуристичні костюми О. Екстер до фільму «Аеліта», 1924 р. Офіційний сайт «Arthive».

Лл. 250. Художник Фернан Леже на тлі своєї картини з трьома жіночими постатями. Фото Тереза Бонні 1924 р. На фотографії зображена картина «Сніданок» (Le Petit Déjeuner), яка експонувалася на міжнародній виставці у віденському Сецесіоні 1924 р.

Ілюстрації до розділу 1.

1.3. Еволюція сценографії українського театру від витоків до поч. ХХ ст.
суть народних традицій через національно-творчу генезу



Іл. 1. «Гудці», «скоморохи» та музики, носії світської (театральної) культури Київської Русі. Фреска. Південна башта київського Софійського собору. ХІ ст.



Іл. 2. «Гудці», «скоморохи» та музики, носії світської (театральної) культури Київської Русі. Фреска. Південна башта київського Софійського собору. XI ст.



Іл. 3. «Гудці», «скоморохи» та музики, носії світської (театральної) культури Київської Русі. Фреска. Південна башта київського Софійського собору. XI ст.



Іл. 4. «Гудці», «скоморохи» та музики, носії світської (театральної) культури Київської Русі. Фреска. Південна башта київського Софійського собору. XI ст.



Іл. 5. На фото Я. Фесенко – останній виконавець вертепного дійства на Сокиринському вертепі у маєтку Галаганів (з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 6. Текст і ноти Сокиринського вертепу

(з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл.7. Збірка вибраних служб. Видавництво Києво-Печерського монастиря

«Просфоніма», 1619 р.



Іл. 8. Печатка Києво-Братської колегії (при Києво-Могилянському колегіумі,
1632–1817 рр.).



Іл. 9. Гравюра «Мазепа в оточенні добрих справ», 1705 р.

Автор Іван Мігура (Іларіон). Києво-Могилянський колегіум (1632–1817 рр.).



Іл. 10. Труппа М. Кропивницького. У центрі – М. Кропивницький, ліворуч – М. Заньковецька, праворуч – М. Садовський, знизу ліворуч сидить П. Саксаганський (з фондів меморіального музею ім. Кропивницького).



Іл. 11. Труппа Садовського М. К. (з фондів Кіровоградського обласного краєзнавчого музею).



Іл. 12. П. Саксаганський, М. Садовський, М. Заньковецька
(з фондів Кіровоградського обласного краєзнавчого музею).



Іл. 13. Марко Кропивницький, Микола Лисенко та Микола Садовський
серед учасників хору М. Лисенка. Квітень 1888 р.
(з фондів Музею Миколи Лисенка).



Іл. 14. Брати Тобілевичі 1900 р.

(з фондів Кіровоградського обласного краєзнавчого музею).

М. Садовський у ролі Миколи, вистава «Наталка-Полтавка» І. Котляревського

(з фондів Кіровоградського обласного краєзнавчого музею).



Іл. 15. Актори трупі театру М. Кропивницького
(з журналу «Нове мистецтво» 1926, № 16, с.3).



Іл. 16. Актори трупі театру на похованні М. Кропивницького
(з журналу «Нове мистецтво» 1926, № 16, с.3).



Іл. 17. Прем'єра постановки «Різдвяна ніч» (25 січня 1874 р.) М. Лисенка
(з фондів Музею Миколи Лисенка).



Іл. 18. Микола Лисенко та Марко Кропивницький (у центрі)
з хором трупи М. Кропивницького. 1882 р.

У верхньому ряду крайній праворуч Микола Садовський
(з фондів Музею Миколи Лисенка).



Іл. 19. М. Садовська – Барілотті у ролі Наталки з постановки «Наталка Полтавка» (з фондів Музею Миколи Лисенка).



Іл. 20. Художник Федір Вовк. «Хата Солохи» – ескіз сценографії вистави

«Різдвяна ніч». Театр М. Кропивницького.

Прем'єра постановки відбулась 25 січня 1874 р.

(з фондів Музею театрального, музичного і кіномистецтва України).



Іл. 21. П. Саксаганський у виставі «Гайдамаки» Т. Шевченка.

Листівка з серії «Українські типи»

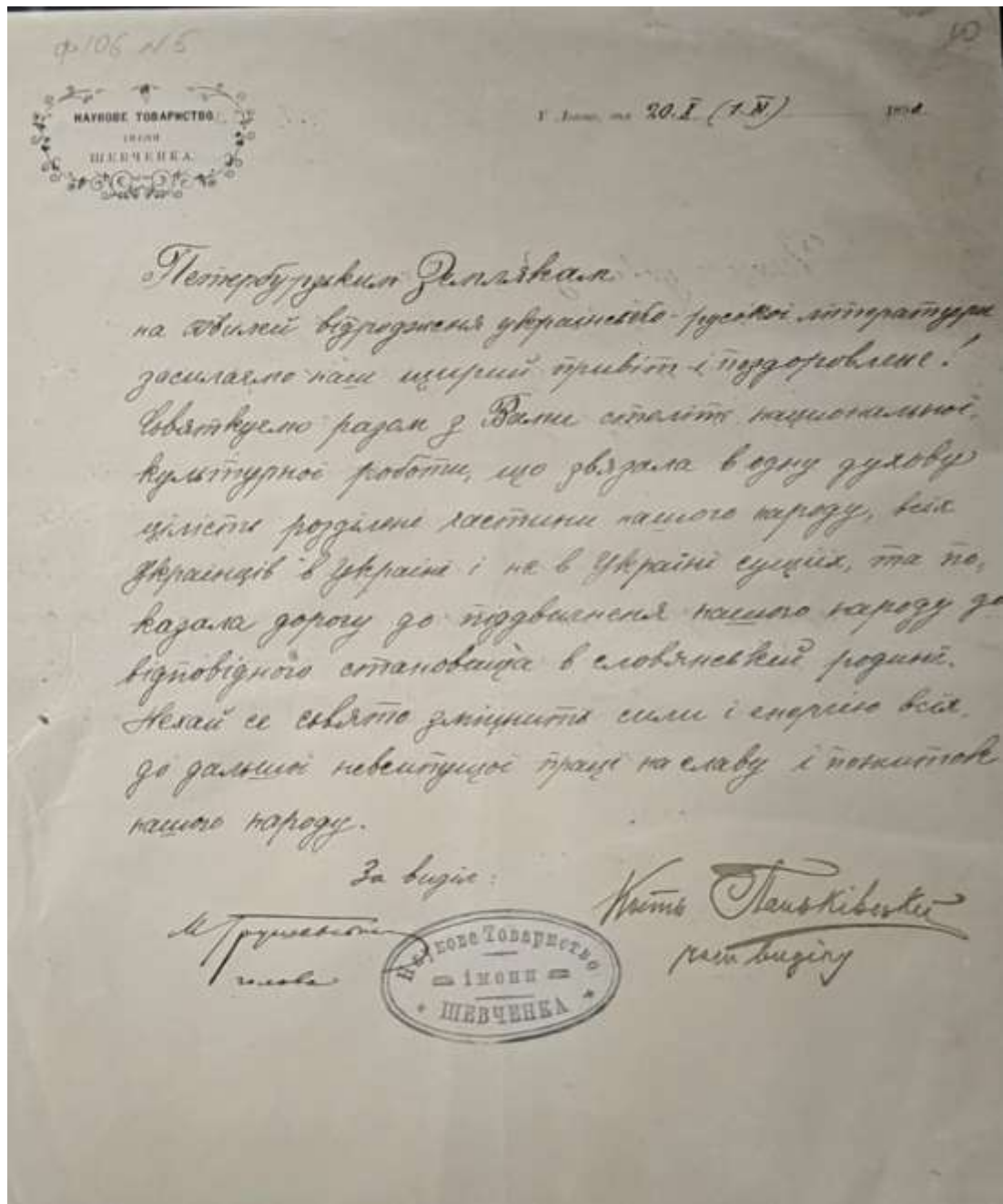
(з фондів меморіального музею М. Кропивницького).

Обкладинка книги «Корифеї української сцени»

(Київ, 1901 р.)



Іл. 22. Фото урочистого зібрання української інтелігенції з нагоди ушанування пам'яті І. Котляревського у Полтаві, 30–31 липня 1903 року (фонд ІЛ НАНУ).



Іл. 23. Лист «Наукового Товариства ім. Шевченка», 1898 р.
(з фондів ІЛ НАНУ).

Г. ПОЛТАВА.

ГОРОДСКОЕ ОБЩЕСТВЕННОЕ УПРАВЛЕНИЕ

30 и 31 АВГУСТА 1903 ГОДА
СОСТОИТСЯ ТОРЖЕСТВО

ОТКРЫТІЯ ПАМЯТНИКА СЛАВНОМУ УКРАИНСКОМУ ПОЭТУ И. П. КОТЛЯРЕВСЬКОМУ.

ПЕРВЫЙ ДЕНЬ—30-го АВГУСТА.

- 1) Панихида на могилѣ И. П. Котляревскаго въ часъ дня.
- 2) Освященіе и открытіе памятника около 2½ часовъ пополудни.
- 3) Торжественное засѣданіе Думы въ просвѣдительномъ зданіи имени Н. В. Гоголя, въ 7½ часовъ вечера.

ВТОРОЙ ДЕНЬ—31-го АВГУСТА.
ВЪ ПРОСВѢДИТЕЛЬНОМЪ ЗДАНІИ ИМЕНИ Н. В. ГОГОЛЯ

УТРО.

СВѢДЕДОСТУПНОЕ ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНОЕ УТРО

ВЪ 12 ЧАСОВЪ ДНЯ

Участвующіе: Н. А. Максименко, М. М. Старичко, М. П. Старичко, Г. И. Звониско, сплавенный хоръ Княжихъ и Пелтанихъ, любители пѣнь и аркестръ въ числѣ (свыше 100 чел.) и оркестръ подъ управленіемъ любимаго украинскаго композитора Н. В. Лисенко.

Въ программу утра, между прочимъ, входитъ кантата «НА ВИЧУ ПАМ'ЯТЬ КОТЛЯРЕВСЬКОМУ» слова Шевченка, муз. Лисенко, въ исполненіи которой принимаютъ участіе теноръ, баритонъ, смѣшан. хоръ и оркестръ подъ упр. автора.

ВЕЧЕРЪ.

НАТАЛКА-ПОЛТАВКА

Украинская опера въ двухъ дѣйств. (3 акта) по И. П. Котляревскому

Учась: А. П. Лавренко, С. В. Ткаченко, М. Д. Вроневичко, К. М. Баранко-Барко, П. Т. Сидоренко и А. П. Буланко

Музыкально исполнена съ использованием оригиналомъ И. П. КОТЛЯРЕВСЬКОМУ слова Шевченка, муз. Лисенко.

АПОБЕОЗЪ.

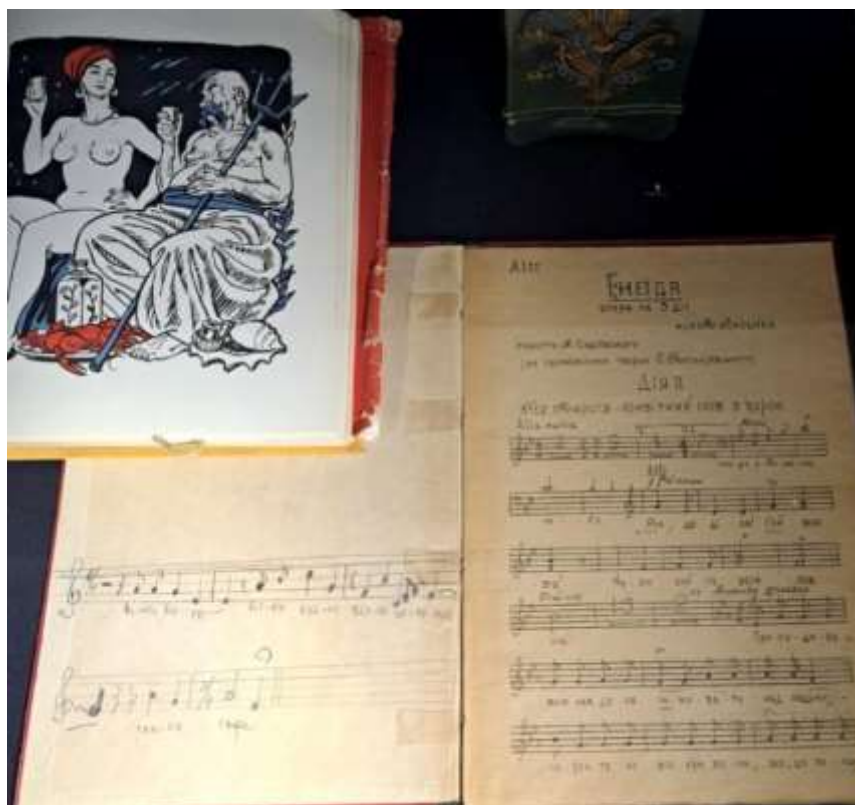
НАЧАЛО СПЕКТАКЛЯ ВЪ 8 ЧАС. ВЕЧЕРА.

Люд. желающихъ на торжественное засѣданіе Думы на литературно-музыкальное утро и на спектакль могутъ являться болѣе въ этотъ праздникъ, а именно 29, 30 и 31 Августа въ 10 до 2 и съ 5 до 8 час. вечера.

Въ дни 29 августа 1903 г. Полтава. Управленіе.

Въ дни 30 августа 1903 г. Полтава. Управленіе.

Іл. 24. Афіша до вистави «Наталка Полтавка»
(фонд ІЛ НАНУ).



Іл. 25. Рукопис композитора М. Лисенка до опери «Енеїда»
І. Котляревського (фонд ІЛ НАНУ).



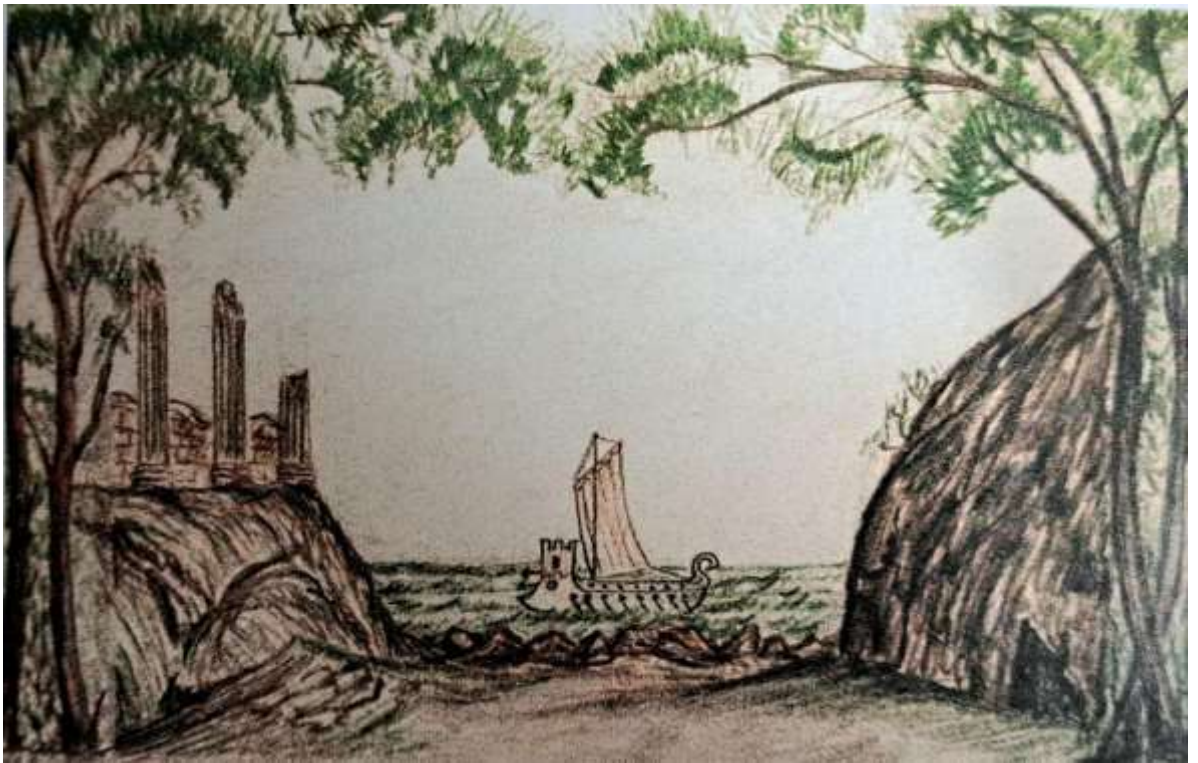
Іл. 26. Програмки урочистих заходів з влаштування пам'яті І. Котляревського 1898–1903 рр. (фонд ІЛ НАНУ).



Іл. 27. Ескіз декорацій до вистави «Наталка Полтавка» І. Котляревського.

Рисунок М. Кропивницького 1885 р.

(фонд Національного академічного українського драматичного театру
ім. М. Заньковецької).



Іл. 28. Ескіз декорацій до вистави «Енеїда» І. Котляревського.

Реконструкція оформлення. Рисунок К. Колесніка 1910 р.

(фонд Національного академічного українського драматичного театру
ім. М. Заньковецької).



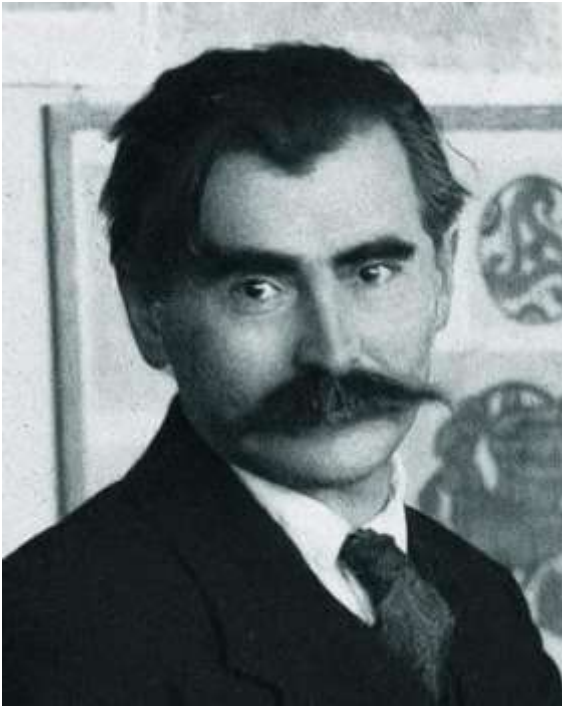
Іл. 29. Фото з вистави «Наталка Полтавка» І. Котляревського.

Трупа М. Кропивницького, 1885 р.

Виборний – М. Кропивницький, у ролі Миколи – М. Садовський.

(фонд Національного академічного українського драматичного театру
ім. М. Заньковецької).

Ілюстрації до Розділу 2. Передумови становлення сценографії театру
М. Садовського. Розвиток та спадок традицій «корифеїв».



Іл. 30. Художники Ф. Кричевський та І. Бурячок.

Фото (з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).

На користь гуманітарних цілей
„Українського Горожанського Комітету”
у Львові.

В четвер, дня 12. серпня 1920.

В салі Музичного Тов. ім. Миколи ЛИСЕНКА вул. Шашкевича ч. 5.

артистичними силами Українського Театру
при участі і орудою **Миколи САДОВСЬКОГО**

виставлена буде:

1). **Останній Сніг**
драматичній гмі на і дію Л. Старицької Черняхівської.
Роль Ницадима виконає **М. Садовський.**
БЕРУТЬ УЧАСТЬ: Пп. Авсюквич, Аркас, Баранюк, Іваніва-Валюшко; Пп. М. Садовський, Аркас, Кричевський, Кривусь, Ручко, Радченко.

2). **Ведмідь**
на і дію А. Чехова, в оперній на українську мову М. Садовського.
Роль Смірнова виконає **М. Садовський.**
БЕРУТЬ УЧАСТЬ: Пп. Іваніва-Валюшко; Пп. М. Садовський, Кричевський.

Головний режисер: **М. Садовський.** Уповноважений: **М. Миленко.**

Початок о 7 год. Нінець о 10 год. у вечері.
Після третього дзвінка входить до салі забороняється.

Ціни місць: від 50-20 марок. Білети з днем обявлення вистави можна купити в „Народній Торговлі”, ринок ч. 36. з в день вистави при касі театру від 4 год. по пол. до нінца вистави.

4 аршини „Дім”, Рухи Рухи ч. 15.

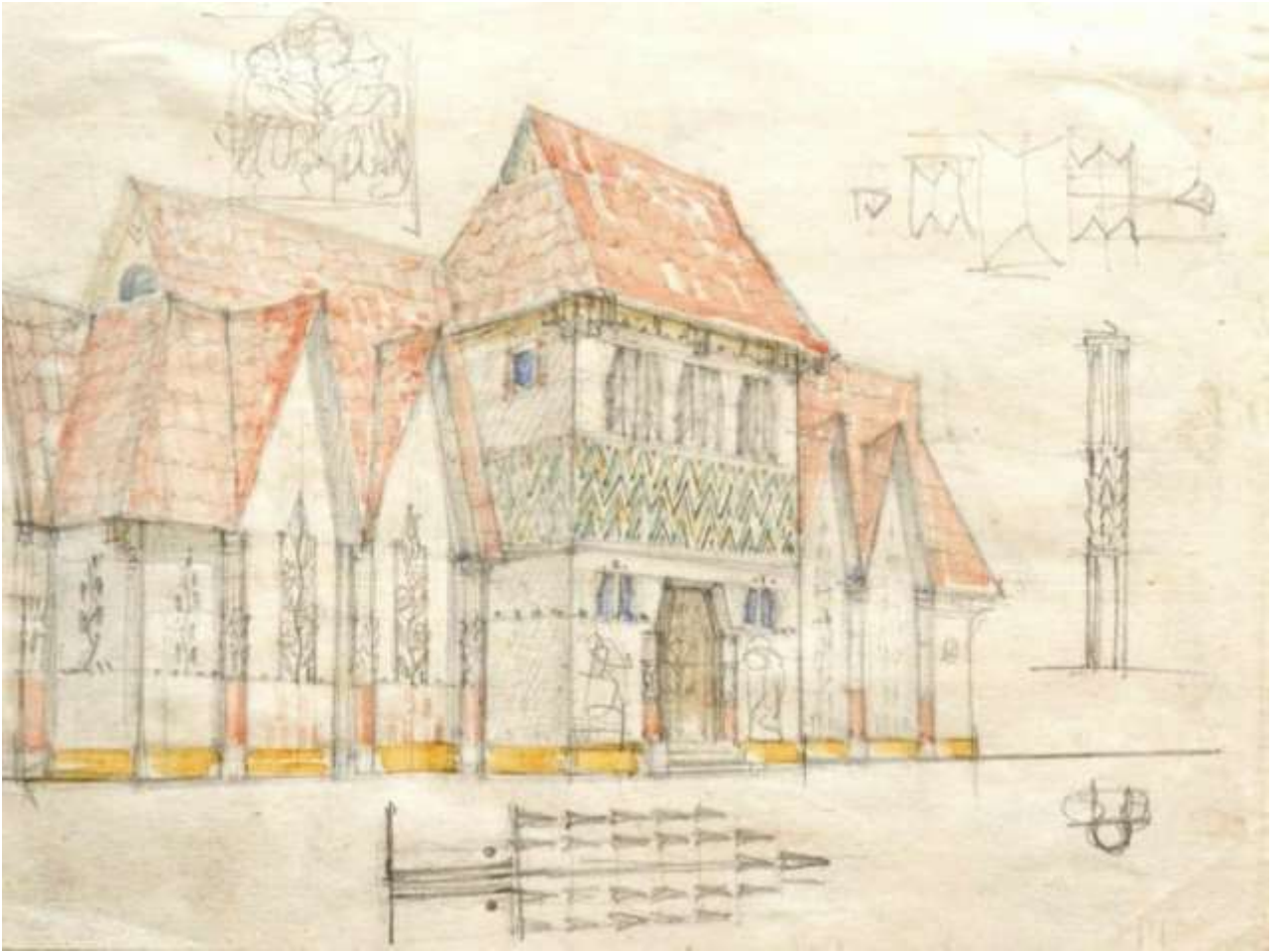
Іл. 31. Анонс вистав до постановки режисера М. Садовського, художник-сценограф В. Кричевський, 1920 р. (з фондів театру ім. М.К. Садовського).



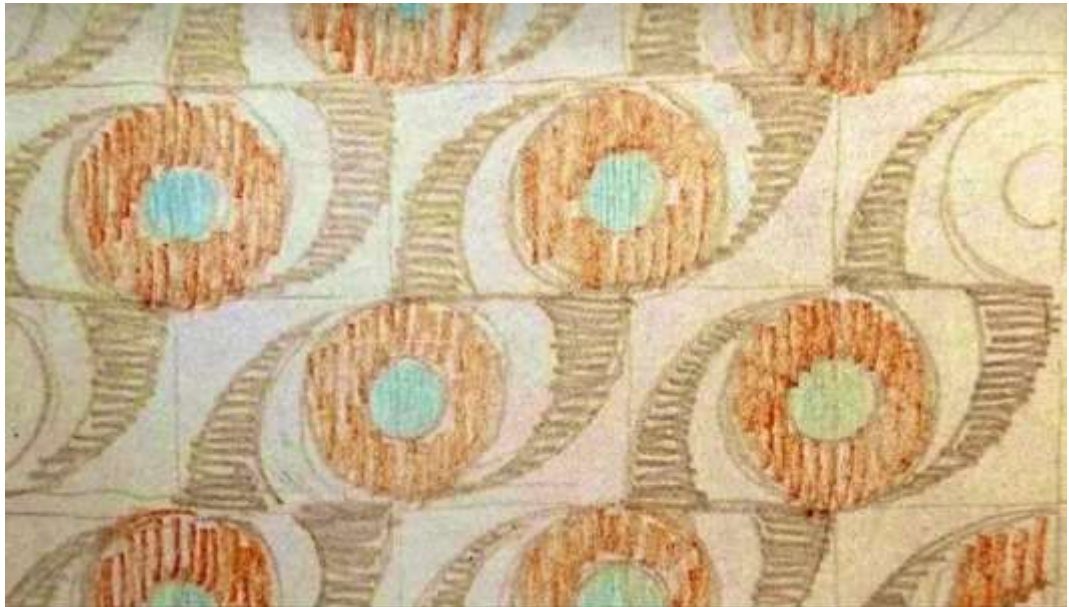
Іл. 32, 33. Художник Ф. Кричевський. Ескізи костюму Андрія та Кошового до опери «Тарас Бульба». Столична державна опера.

Режисер М. Садовський, Харків, 1930 р.

(з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 34. Художник Ф. Кричевський. Архітектурний ескіз 20-30 рр. ХХ ст.
Папір, графітовий олівець, акварель (приватна колекція Ольги Гершуні, яка
отримала рисунки від вдови Н.П. Кричевської).



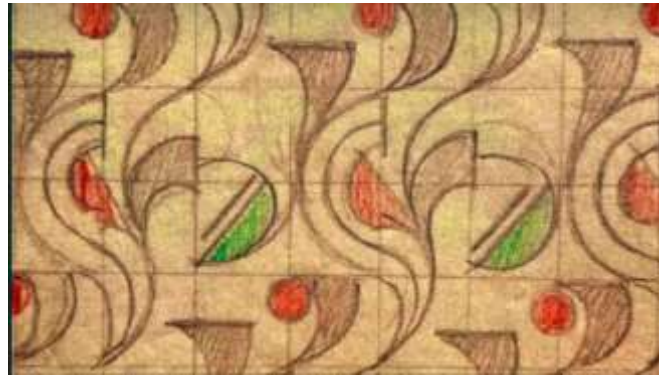
Іл. 35. Світлини з видання «Василь Григорович Кричевський: хрестоматія»,
т. 2. Харків, Нью-Йорк, 2020 р.
(з фонду Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки
ім. В. В. Заболотного).



Іл. 36, 37. Ескізи Ф. Кричевського, художника «театру корифеїв», до вистави
«Богдан Хмельницький», режисер М. Старицький, 1920 р.
(з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 38. Світлини з видання «Василь Григорович Кричевський: хрестоматія», т. 2. Харків, Нью-Йорк, 2020 р. (з фонду Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. В. Заболотного).



Іл. 39. Світлини з видання «Василь Григорович Кричевський: хрестоматія», т. 2. Харків, Нью-Йорк, 2020 р. (з фонду Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. В. Заболотного).



Іл. 40. Світлини з видання «Василь Григорович Кричевський: хрестоматія, т. 2. Харків, Нью-Йорк, 2020 р. (з фонду Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. В. Заболотного).



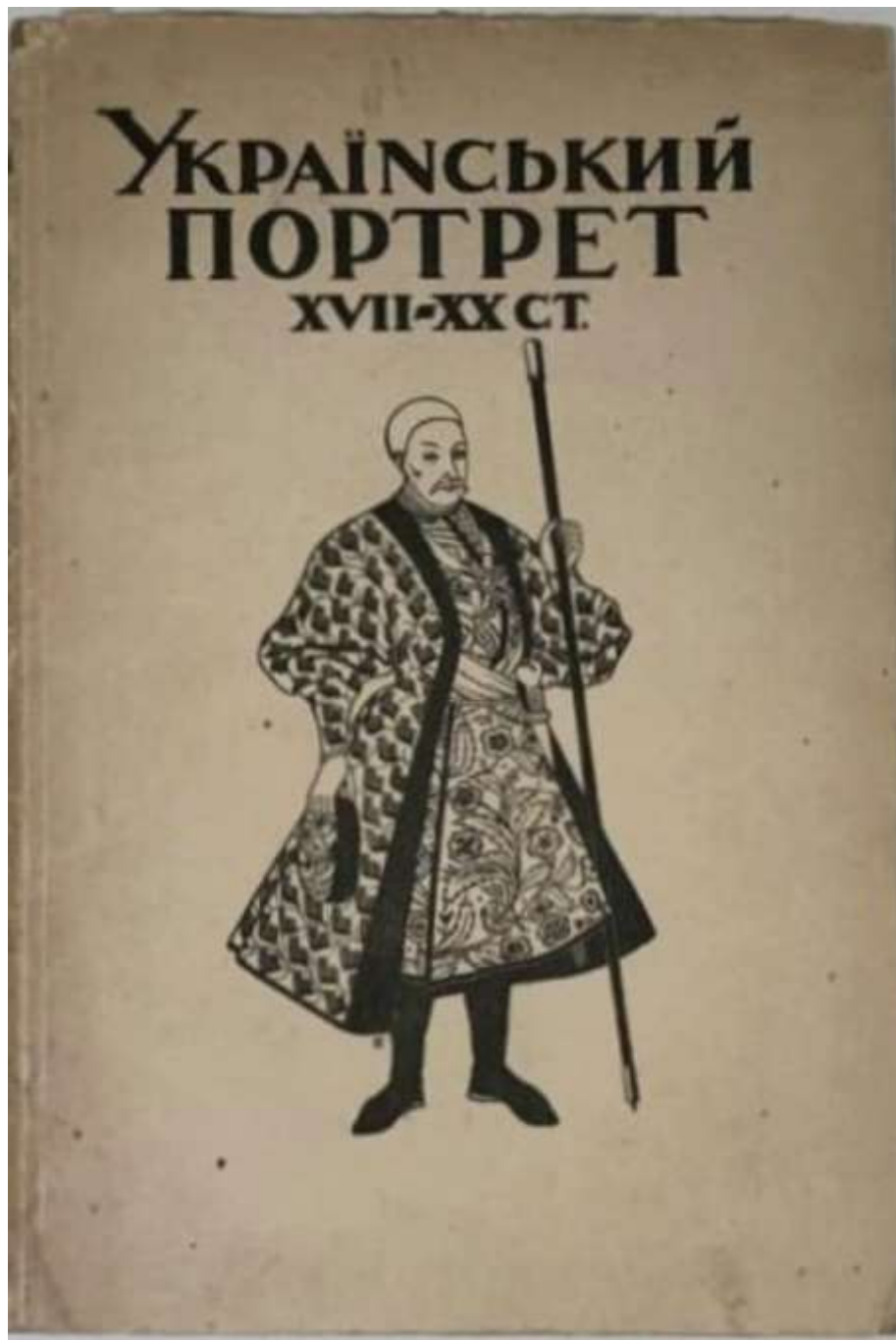
Іл. 41. Світлини з видання «Василь Григорович Кричевський: хрестоматія», т. 2. Харків, Нью-Йорк, 2020 р. (з фонду Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. В. Заболотного).



Іл. 42. Орнамент. Художник В. Кричевський. Книга «Шевченко і народна пісня» (з фонду Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. В. Заболотного).



Іл. 43. Художник Ф. Кричевський. Ескізи костюму козака до опери «Тарас Бульба», Столична державна опера. Режисер М. Садовський. Харків, 1930 р. Папір, графітовий олівець, акварель, гуаш (приватна колекція Ольги Гершуні, яка отримала рисунки від вдови Н.П. Кричевської).



Іл. 44. Художник Ф. Кричевський, графіка на обкладинці.

Книжковий дизайн Д. Щербаківського.

Нариси Д. Щербаківського «Український портрет до кінця XVIII ст.» та Ф. Ернста «Український портрет від кінця XVIII століття до наших днів». До каталогу ввійшли рисунки В. Кричевського та Г. Нарбута 1925 р. (з фондів історичного музею ім. Т. Шевченка).

Іван Бурячок



Іл. 45. Сценографія художника І. Бурячка, 1907 р.

Історична трагедія «Сава Чалий». Театр М. Садовського, режисер
М. Садовський, актор І. Мар'яненко в ролі Г. Голого
(з фондів театру ім. М.К. Садовського).



Іл. 46. Художника І. Бурячок. Ескіз до опера М. Лисенка «Різдвяна ніч», театр М. Садовського, 1913 р., папір, виконано чорною тушшю та аквареллю (зберігає Є. Бурячок, вдова сина художника).



Іл. 46. Художник І. Бурячок. Малюнок у журналі «Шершень», 1906 р.
(бібліотека ім. В. І. Вернадського).



Бурячка

Українська Муза

ПОЕТИЧНА АНТОЛОГІЯ

Котляревський, Артемовський-Гулак, Боровиковський,
Гребінка, Шашкевич, Устиянович, Головацький, Мо-
гилянський, Костомаров, Метлінський.

Випуск 1

1908

Київ

Іл. 47. Малюнок художника І. Бурячка.

Схожий він використав до сценографії в театрі М. Садовського в 1911 р. (театральне панно не збереглося, із описів В. Василька).



Іл. 48. Художник І. Бурячок.

Ескіз Мавки до «Лісової пісні» Л. Українки 1912 р.,
підписаний власноруч Л. Українкою (з фонду Музею театрального,
музичного та кіномистецтва України).



Іл. 49. Художник І. Бурячок.

Ескіз Лісового діда до «Лісової пісні» Л. Українки 1912 р.,
підписаний власноруч Л. Українкою (з фонду Музею театрального,
музичного та кіномистецтва України).



Іл. 50. Художник І. Бурячок.

Ескіз Куця до «Лісової пісні» Л. Українки 1912 р.,

Підписаний власноруч Л. Українкою (з фонду Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 51. Ескізи І. Бурячка до «Наталки Полтавки»,
театр М. Садовського, 1912 р. Папір, виконано чорною тушшю
та аквареллю (зберігає Є. Бурячок, вдова сина художника).



Іл. 52. Анонс вистав «Сорочинський ярмарок» в Народному державному театрі, постановка М. Старицького та «Вій» режисера М. Кропивницького, 1920 р.

(з журналу «Нове мистецтво» № 8, 1924 р., с. 4).



Іл. 54. Програма святкування і афіша до постановки «Наталка – Полтавка» режисера М. Садовського, до 40-го ювілею театру, 1921 р., художник-сценограф І. Бурячок (з фондів театру ім. М.К. Садовського).



Іл. 55. Театр «Березіль». Харків, 1928 р.

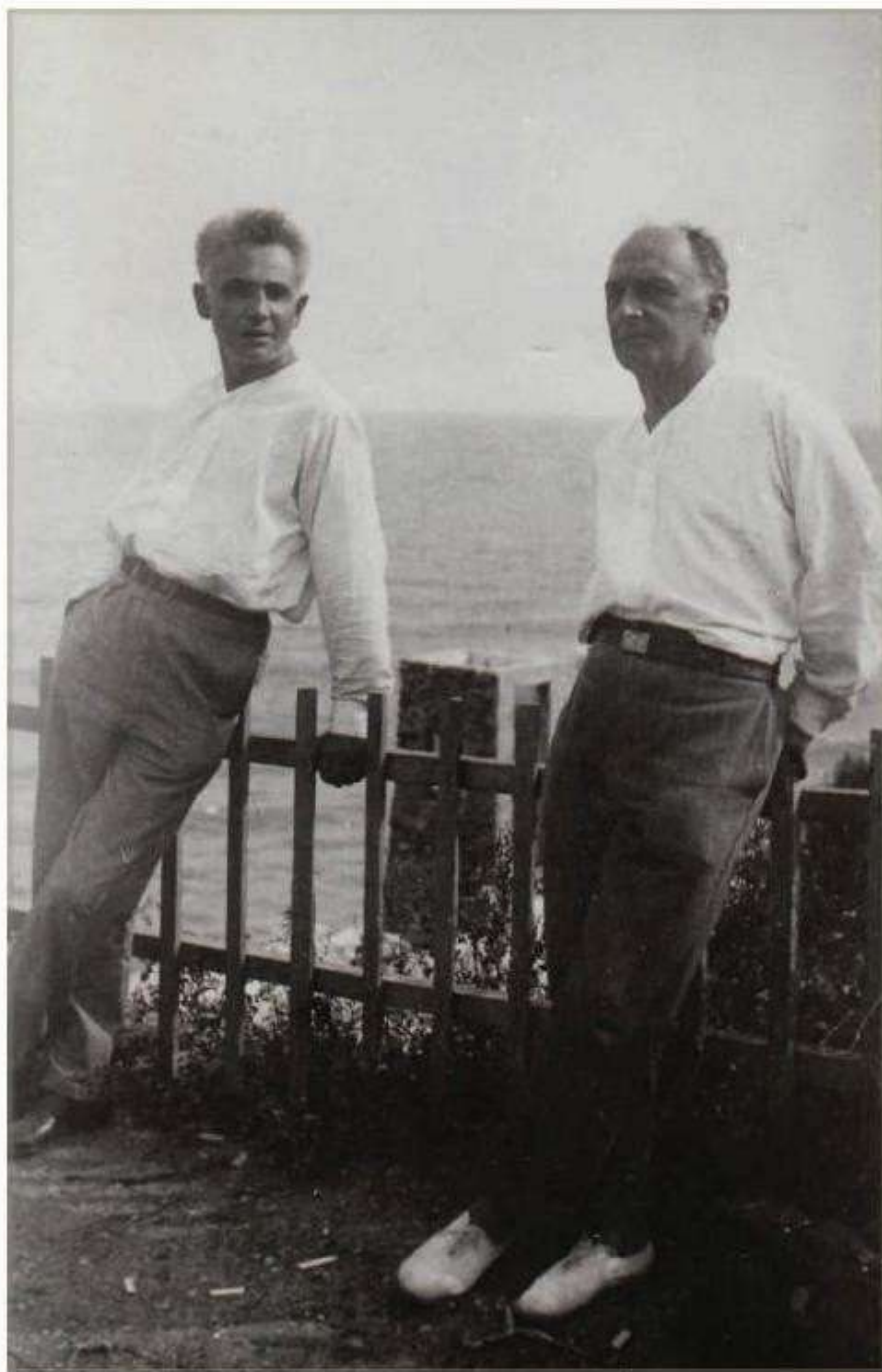
(з фонду Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 56. Актори «Березіль» під час підготовки п'єси М. Куліша «Маклена Граса». У центрі мати Л. Курбаса Ванда. Одна з останніх фото Л. Курбаса перед арештом. Міжгір'я, літо 1933 р.
(з фонду Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 57. Художник Анатоль Петрицький, режисер Гнат Юра та його брат Олександр Юра-Юрський розглядають ескізи до вистави «Вій» за п'єсою Остапа Вишні. м. Харків, 1924 р.
(із зібрання Національного музею історії України).



Лесь Курбас і Вадим Меллер, 1927 р.

Іл. 58. Художник Вадим Меллер та Лесь Курбас, 1927 рік.
(з фонду Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Élèves d'Exter à Kiev

Іл. 59. Художниця О. Екстер у своїй салон-студії з учнями. Київ, 1927 р. (фото з архівів Associathion Aleksandra Ester).



Іл. 60. Художниця О. Екстер.

1927 рік.

(фото з архівів Associathon Aleksandra Ester).



Іл. 61. Художник О. Хвостенко-Хвостов. Київ,
1927 рік.



Іл. 62. Художник Ведим Меллер зі своїми учнями в макетній майстерні
театру «Березіль», 1927 р.
(з фонду Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 63. Режисерська лабораторія театру «Березіль», 1925 р., сидять (зліва направо): Х. Шмаїн, Я. Бортник, В. Василько, Б. Тягно,

З. Пігулович, Л. Курбас, Ф. Лопатинський, Ю. Лішанський.

Стоять: П. Береза-Кудрицький, І. Крига, А. Ірій (з фондів kurbas.org).



Іл. 64. Клас руху, лабораторія МОБ, 1920-ті роки (з фондів kurbas.org.ua).

Анатоль Петрицький

Іл. 65. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра), ескіз мізансцени «На Марсі». Акварель і гуаш на папері, аплікація.

1925 р.

Театр ім. І. Франка, Харків

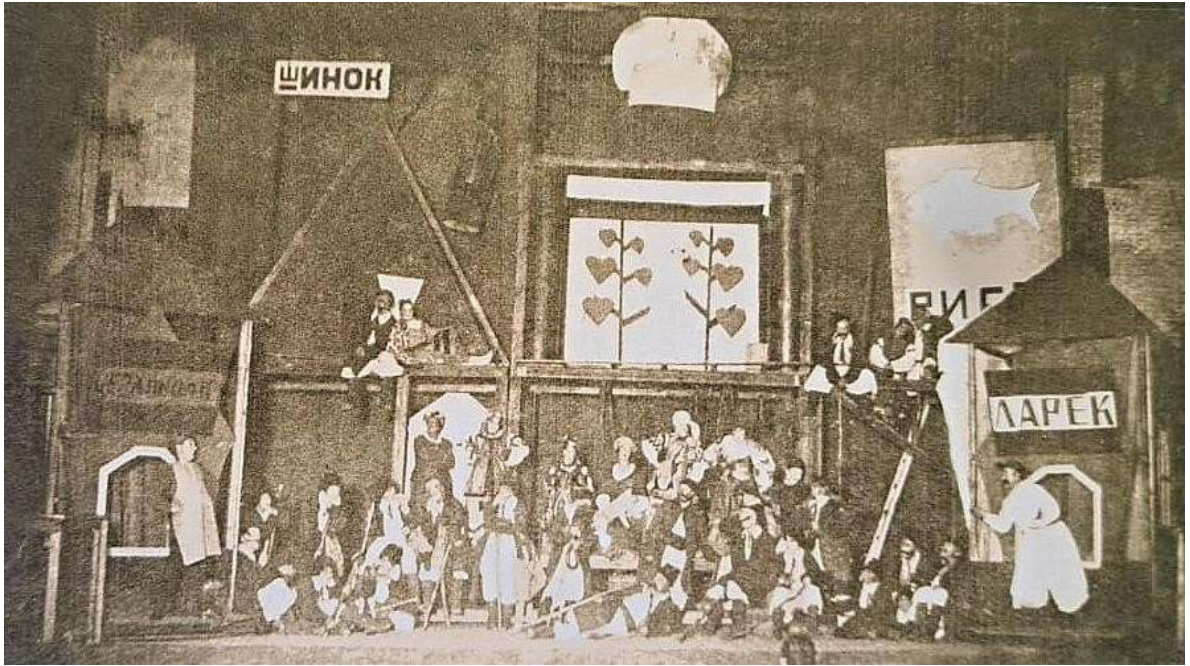
(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 66. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра). Фото з вистави. 1925 р.

Театр ім. І. Франка, Харків

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 67.т. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій»
(режисер О. Вишня, Г. Юра), Фото з вистави. 1925 р.

Театр ім. І. Франка, Харків

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 68. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра), ескіз образу Перекупки. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 69. Художник А. Петрицький, Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра), ескіз образу. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).



Іл. 70. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра), ескіз образу Дороша. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 71. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра), ескіз образу Козака. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 72. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра), ескіз образу Сотника. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 79. Художник А. Петрицький, Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра), ескіз образу Няні. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 74. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра), ескіз образу Бурсаків. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р.

Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 75. Художник А. Петрицький, Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра), ескіз образу Смерті. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р.

Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 76. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра), ескіз образу Чорта. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 77. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра), ескіз образу Вія. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 78. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра), ескіз образу Марсіанина. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р.

Театр ім. І. Франка, Харків

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 79. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра),
ескіз образу Бога-Отця. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р.

Театр ім. І. Франка, Харків

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 80. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (режисери О. Вишня, Г. Юра), ескіз образу Бога-Отця. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 81. Художник А. Петрицький, Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра), ескіз образу Єви. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.)



Іл. 82. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра), ескіз образу Янгола. Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 83. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра), Фото з вистави. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



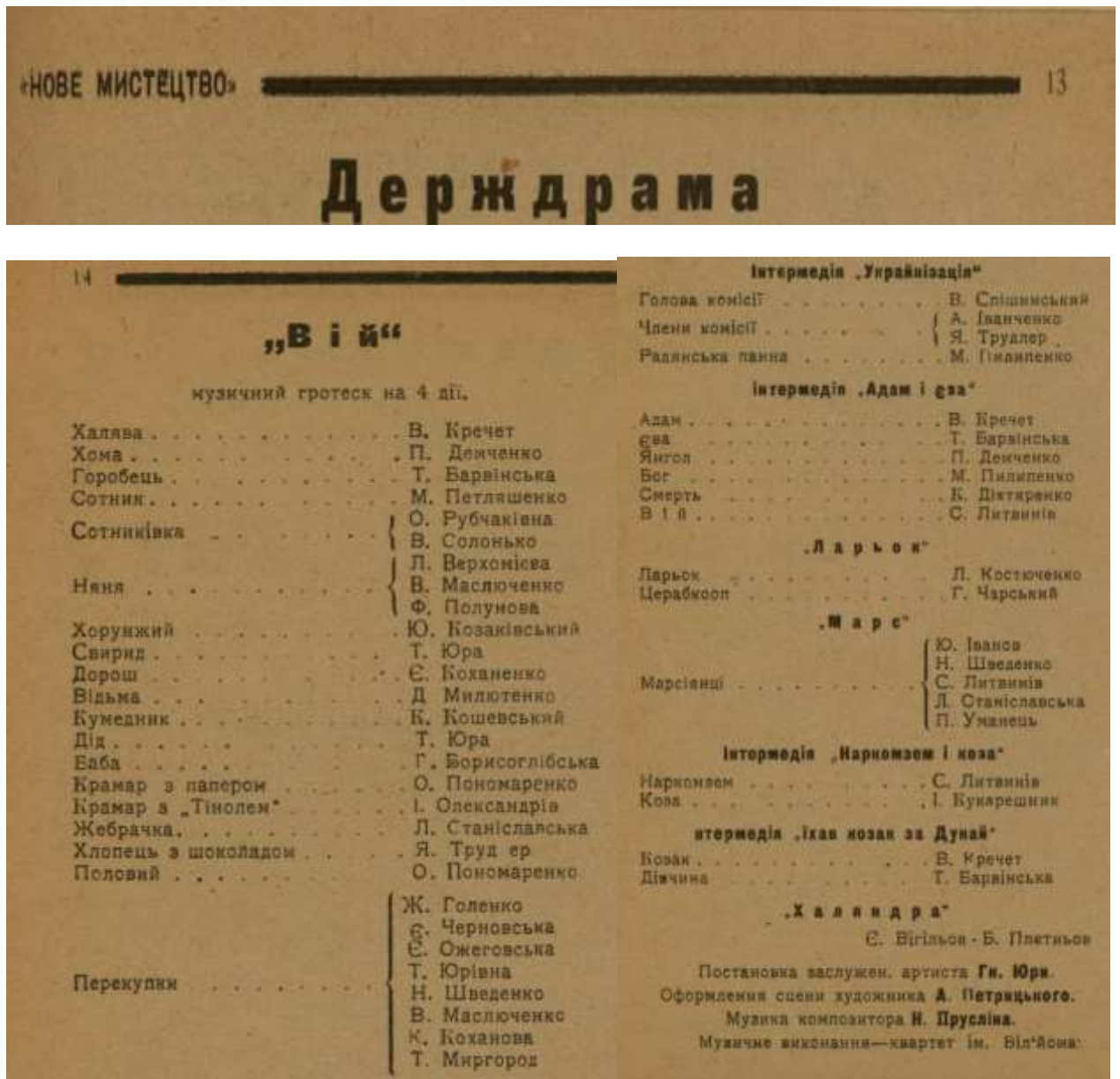
Іл. 84. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра).

Фото з вистави. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 85. Художник А. Петрицький, Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра).

Фото з вистави. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 86. Акторський склад до вистави «Вій» постановки Г. Юри, художник А. Петрицький (з періодичного видання «Нове мистецтво»).



Іл. 87. Художник А. Петрицький. Спектакль «Вій» (режисер О. Вишня, Г. Юра). Фото з вистави. 1925 р. Театр ім. І. Франка, Харків (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 88. Ескізи А. Петрицького до плакату вистави «Вій» О. Вишні. Театр ім. І. Франка. Журнал «Нове мистецтво» № 5, 1925 р., с. 2 (бібліотека ім. В. І. Вернадського, образотворче відділення).



Іл. 89. Художник А. Петрицький. Ескіз до постановки «Тарас Бульба»
М. Лисенка.

А. Петрицький. Ескіз костюма Черевика до опери
«Сорочинський ярмарок» М. Лисенка, 1919 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 90. Актори Державної
Української Опери. «Сорочинський
ярмарок». «Нове мистецтво», №1,
1925 р.



Іл. 91. Художник А. Петрицький.
Макет сцени «Сорочинський
ярмарок». Державна Українська
Опера. «Нове мистецтво», № 1,
1925 р.



Іл. 92. А. Петрицький.
Ескіз вбрання циганки до
вистави «Сорочинський
ярмарок». Обкладинка
тижневика «Нове
мистецтво»,
№1. 1925 р.



Іл. 93. А. Петрицький.
Ескіз образу циганки
до вистави
«Сорочинський
ярмарок». Тижневик
«Нове мистецтво»,
№ 1. 1925 р.



Іл.94. А. Петрицький.
Ескіз образу Парасі до
вистави
«Сорочинський
ярмарок». Тижневик
«Нове мистецтво» № 1,
1925 р.

„Сорочинський Ярмарок“.

Опера на 3 д., 4 карт. Мусорського.

Парася—Гужова, Славянська. Хівря—Пушкарьова, Хоріна. Черевик—Шаповалів, Наторяжінський, Грицько—Мамін-Никольській, Кученко. Кум—Зубко, Тоцькій, Попович—(Афанасій Іванович)—Гайдамака, Брайнін. Циган—Поторжицький, Ціньов, Гості—Колодуб, Дідковський, Ткаченко, Мартиненко, Манько. В пролозі: Стуканівська, Дубиненко, Тоцький.

Диригент—народний артист Штейнберг, Постановка—Боголюбова. Хори вивчені Толстяковим. Балет під керівництвом балетмейстера Балапоті. Сценичне оформлення й костюми Петрицького. Передвижна сцена по проекті Калачова.

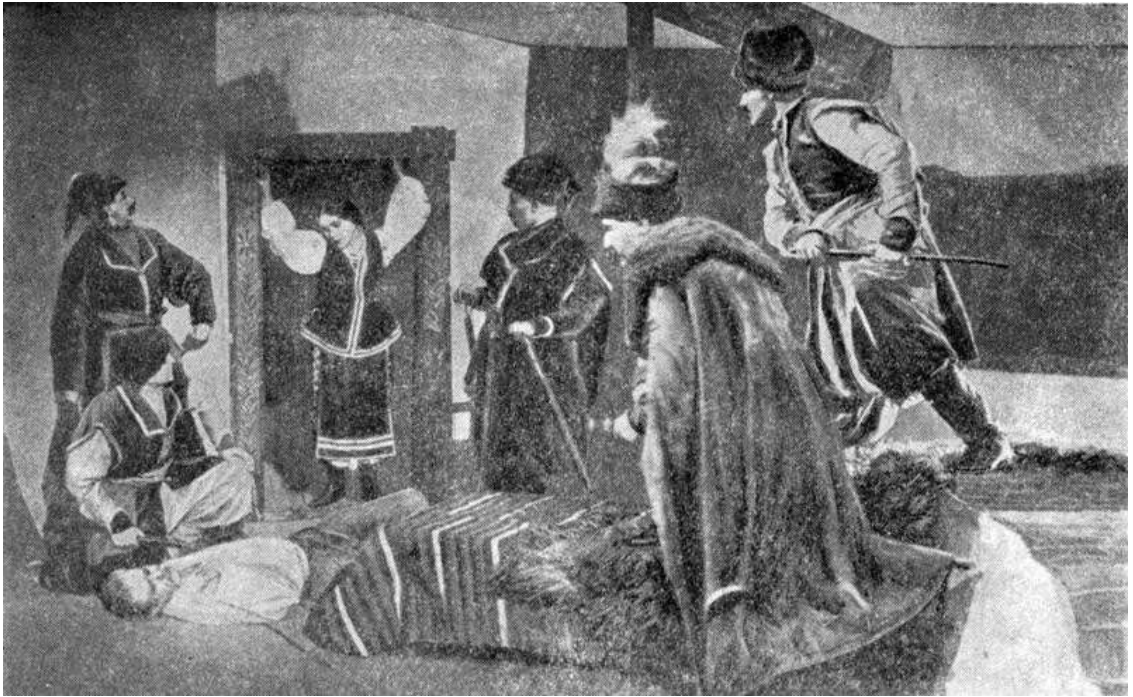
Іл. 95. З програми «Сорочинський ярмарок» Державної Української
Опери. Тижневик «Нове мистецтво». № 1, 1925 р.



Іл. 96. Фото з вистави «Сорочинський ярмарок» Державної Української Опери.
Тижневик «Нове мистецтво». № 18, 1926 р., с. 10.
(Бібліотека ім. В. І. Вернадського, образотворче відділення).



Іл. 97. Фото з вистави «Гайдамаки», сцена «Поневолення», 1920 р.,
режисер Л. Курбас (з фондів фотоархіву kurbas.org.ua).



Іл. 98. Фото з вистави «Гайдамаки», сцена «У корчмі», 1920 р., режисер
Л. Курбас (з фондів фотоархіву kurbas.org.ua).



Іл. 102. Фото з вистави «Гайдамаки», 1920 р., режисер Л. Курбас.

Оксана- В. Чистякова, Ярема – Ф. Лопатинський
(з фондів фотоархіву kurbas.org.ua).



Іл. 103. Фото з вистави «Гайдамаки». В. Чистякова у ролі Оксани, 1920 р.



Іл. 104. Фото з вистави «Гайдамаки», сцена «Треті півні», режисер Л. Курбас, 1920 р. (з фондів фотоархіву kurbas.org.ua).



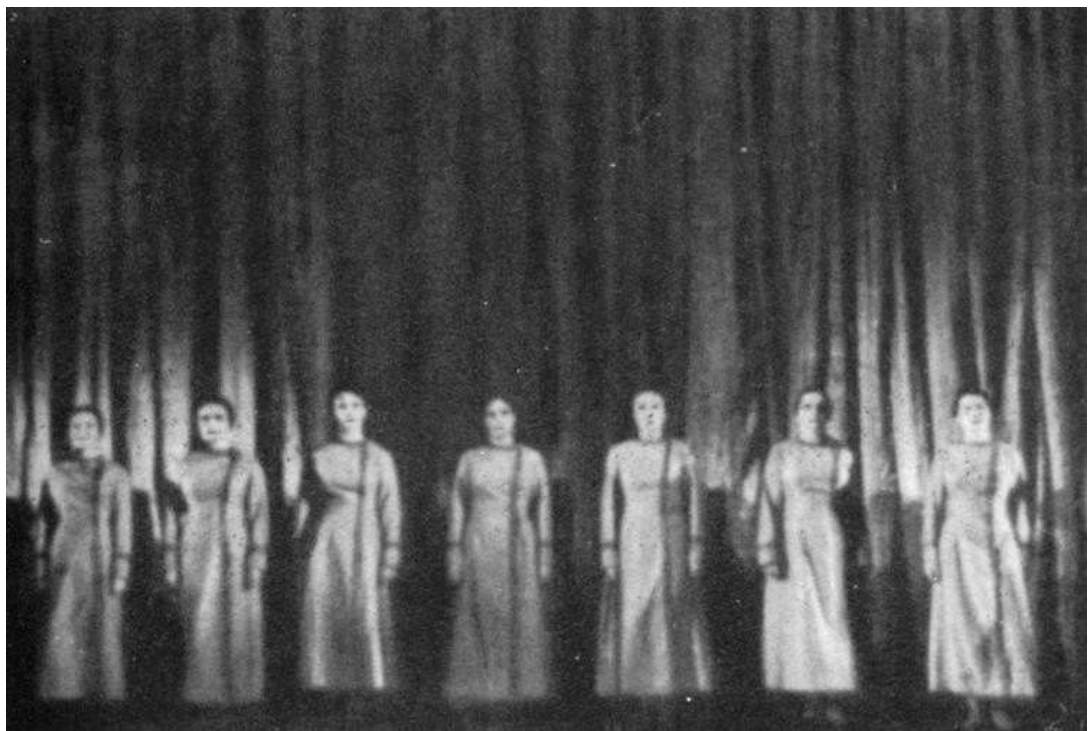
Іл. 105. Фото з вистави «Гайдамаки», сцена «Бій», режисер Л. Курбас, 1920 р.
(з фондів фотоархіву kurbas.org.ua).



Іл. 106. Фото з вистави «Гайдамаки», сцена «Після бою», режисер
Л. Курбас, 1920 р.
(з фондів фотоархіву kurbas.org.ua).



Іл. 107. Фото з вистави «Гайдамаки», сцена «Десять слів поета»,
режисер Л. Курбас, 1920 р. Харківський український драматичний театр
ім. Т. Шевченка (з фондів фотоархіву kurbas.org.ua).



Іл. 108. Сценографія А. Петрицького. Фото з вистави «Гайдамаки», сцена
«Десять слів поета», режисер Л. Курбас, 1920 р. Харківський український
драматичний театр ім. Т. Шевченка (з фондів фотоархіву kurbas.org.ua).



Іл. 109. Київ, травень 1920 р.

Парад українських та польських військ на Хрещатику.



Іл. 110. Київ, вулиці міста, фото, початок 1920 р.



Іл. 111. Художник А. Петрицький. «Північні велетні» Г. Ібсена.

Ескіз костюма.1921 р.

«У катакомбах» Л. Українки.

Акварель на папері, гуаш, бронзянка, аплікація.1920- 1921 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 112. Художник А. Петрицький. «Камінний господар» Л. Українки.
Ескіз декорації. 1921 р. (з колекції Музею театрального, музичного та
кіномистецтва України).



Іл. 113. Художник А. Петрицький. Молода жінка, спектакль
«У катакомбах», 1921 р.

Спектакль «Велетні півночі» А. Петрицького. Акварель, гуаш, сріблянка та
бронзянка. 1921 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва
України).



Іл. 114. Художник А. Петрицький. «Вавілонський полон» Л. Українки. Ескіз декорації. 1921 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 115. Художник А. Петрицький, ескізи до вистави «Турандот». Акварель і туш на папері. 1928 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



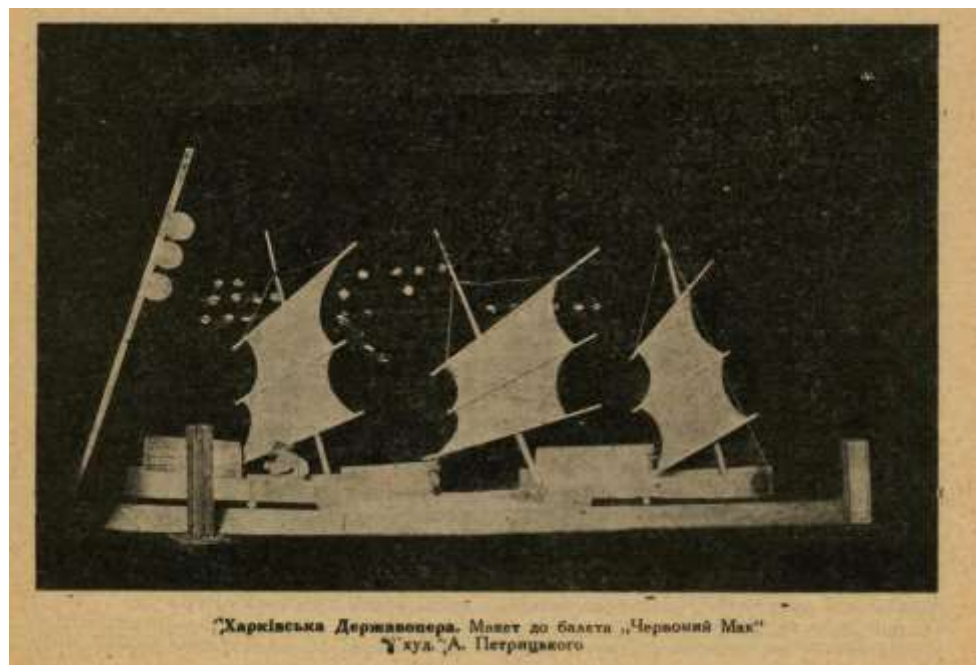
Іл. 116. Художник А. Петрицький, ескіз образу служниці до вистави «Турандот». Акварель і туш на папері. 1928 р.
Тенісисти, вистава «Футболіст». Акварель і туш на папері. 1930 р.
(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 117. Художник А. Петрицький, ескізи образів «Європейці» та Тая Хоа до вистави «Червоний мак». Гуаш, туш і білило на папері, аплікація. 1927 р. (з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 118. Художник А. Петрицький, макет до вистави «Червоний мак». Обкладинка журналу «Нове мистецтво» № 28, с. 1 та № 27, 1927 р. с.1 (з фонду центральної науково-учбової бібліотеки).



Іл. 119. Художник А. Петрицький, макет до вистави «Червоний мак». Держопера. Обкладинка журналу «Нове мистецтво» № 27, 1927 р. с. 2 (з фонду центральної науково-учбової бібліотеки).



Іл. 120. Художник А. Петрицький. Ексцентричний танок.

Туш, гуаш, акварель. 1922 р. Лицар до спектаклю

«Вільгельм Телль». Акварель на папері, аплікація. 1927 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 121. Художник А. Петрицький, ескіз Половця до спектаклю «Князь Ігор».

Акварель і гуаш на папері, аплікація. 1926 р.

Танцюрист у виставі «Корсар». Акварель і сангіна на папері, аплікація. 1926 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).



Іл. 122. Ескізи А. Петрицького до балету «Корсар» 1926 р.

Журнал «Нове мистецтво» № 6 1926 р., с. 2

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 123. Ескізи А. Петрицького до балету «Корсар» 1926 р.

Журналу «Нове мистецтво» № 6 1926 р., с. 3

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).

Вадим Меллер

Іл. 124. Художник В. Меллер. «Маска» Ф. Шопена, для балетної студії Б. Ніжинської 1919 р.
(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 125. Художник В. Меллер. До хореографічної мініатюри «Синя танцівниця», для балетної студії Б. Ніжинської 1919 р.
(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 126. Художник В. Меллер. Костюм Ксьондза до вистави «Мазепа»
Ю. Словацького, 1921 р.
(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 127. Художник В. Меллер. Костюм робітника з вистави «Газ» 1923 р.
(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 128. Сцена з вистави «Газ» Г. Кайзер. Режисер Л. Курбас, художник
В. Меллер, МОБ «Березіль», Київ, 1923 р.
(з фондів kurbas.org.ua).



Іл. 129. Художник В. Меллер. Ескіз костюму Капіталіста (Чорного пана) та Жінки до постановки «Газ». Туш та акварель на папері. 1923 р. (з фонду Музею театального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 130. Актор А. Бучма в ролі Джіммі Хігінса. Постановка «Джимі Хігінс»

Е. Сінклера. 1923 р.

(з фонду Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 131. Сцена з вистави «Джимі Гігінс» за Е. Сінклером,

МОБ, Київ, 1923 р.

(з фондів kurbas.org.ua).



Іл. 132. Сцена з вистави «Макбет», В. Шекспір, режисер Л. Курбас, 1924 р.

(з фондів kurbas.org.ua).



Іл. 133. Актор А. Бучма в ролі Блазня, «Макбет» В. Шекспіра, театр «Березіль», 1924 р. Строї акторів виконав В. Меллер.



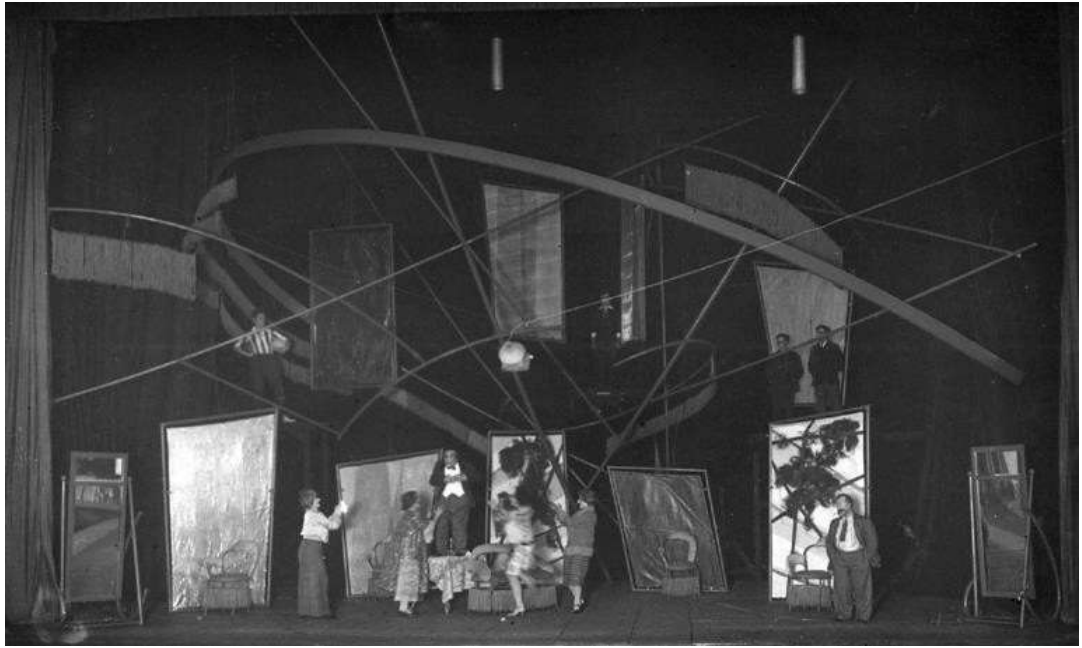
Іл. 134. Афіша Державного драматичного театру «Березіль», 1930 р.

Сценографія В. Меллера.



Іл. 135. «Мина Мазайло». Сцена з вистави. Театр «Березіль» (Київ), 1928 р.

Сценографія В. Меллера (з фондів kurbas.org.ua).



Іл. 136. «Мина Мазайло». Театр «Березіль» (Київ), 1928 р. Сценографія
В. Меллера (з фондів kurbas.org.ua).



Іл. 137. Вистава «Народний Малахій», сцена з першої дії, театр «Березіль»
(Київ), 1928 р. Сценографія В. Меллера (з фондів kurbas.org.ua).



Іл. 138. Вистава «Народний Малахій», сцена з першої дії, театр «Березіль» (Київ), 1928 р. Сценографія В. Меллера (з фондів kurbas.org.ua).



Іл. 139. Вистава «Народний Малахій», сцена з першої дії, театр «Березіль» (Київ), 1928 р. (з фондів kurbas.org.ua).



Іл. 140. Вистава «Народний Малахій», театр «Березіль», Київ, 1928 р. (з журналу «Нове мистецтво» № 14–15, 1928, с. 7).



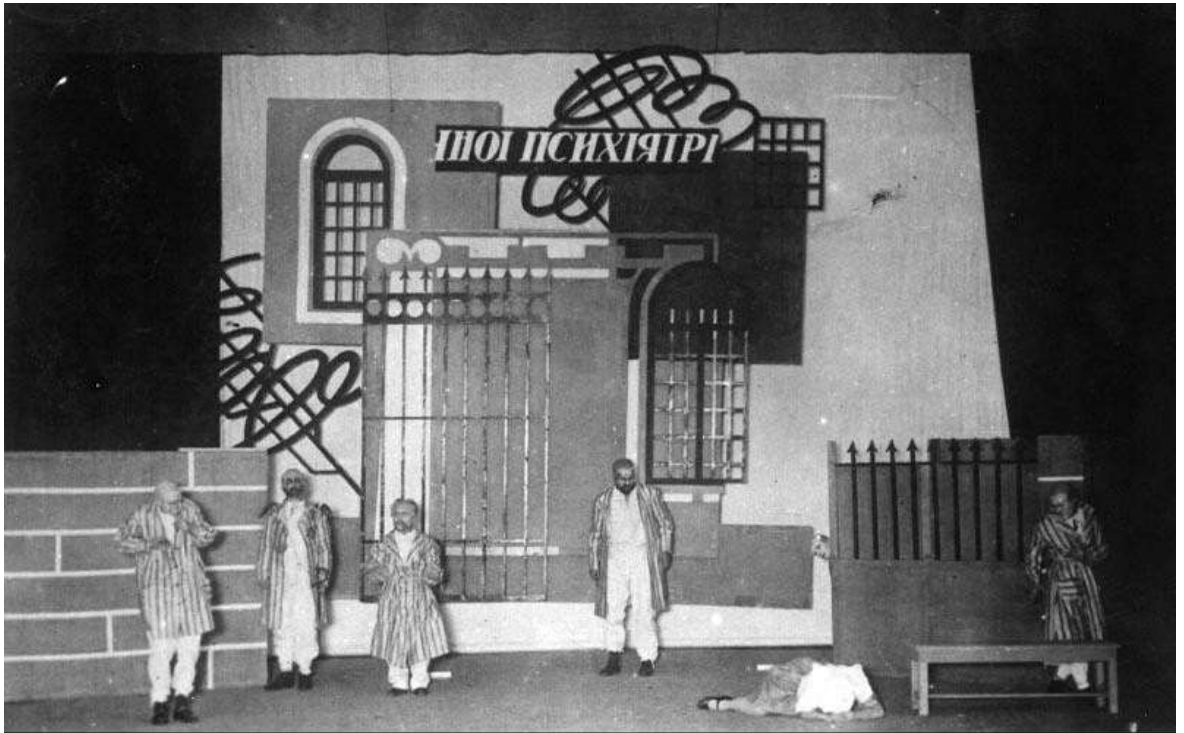
Іл. 141. Вистава «Народний Малахій», театр «Березіль», Київ, 1928 р. (з журналу «Нове мистецтво» № 14–15, 1928, с. 7).



Іл. 142. Вистава «Народний Малахій», театр «Березиль», Київ, 1928 р.
(з журналу «Нове мистецтво» № 13, 1928 р., с. 1).



Іл. 143. Вистава «Народний Малахій», сцена з першої дії, театр «Березиль»
Київ 1928 р. (з фондів kurbas.org.ua).



Іл. 144. Вистава «Народний Малахій», сцена з першої дії, театр «Березіль» Київ, 1928 р. (з фондів kurbas.org.ua).



Іл. 145. Вистава «Народний Малахій», сцена з першої дії, театр «Березіль» Київ. 1928р. (з фондів kurbas.org.ua)



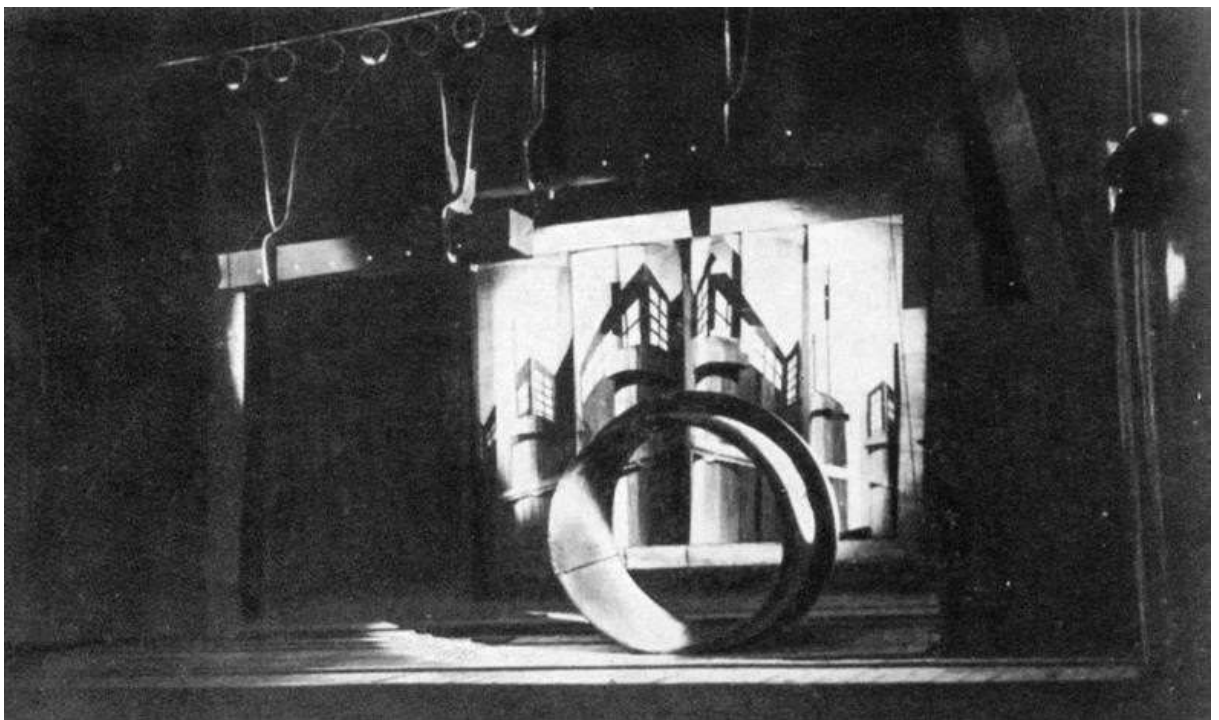
Іл. 146. «Диктатура» сцена з вистави, «Березіль», 1930 р.

(з фондів kurbas.org.ua).



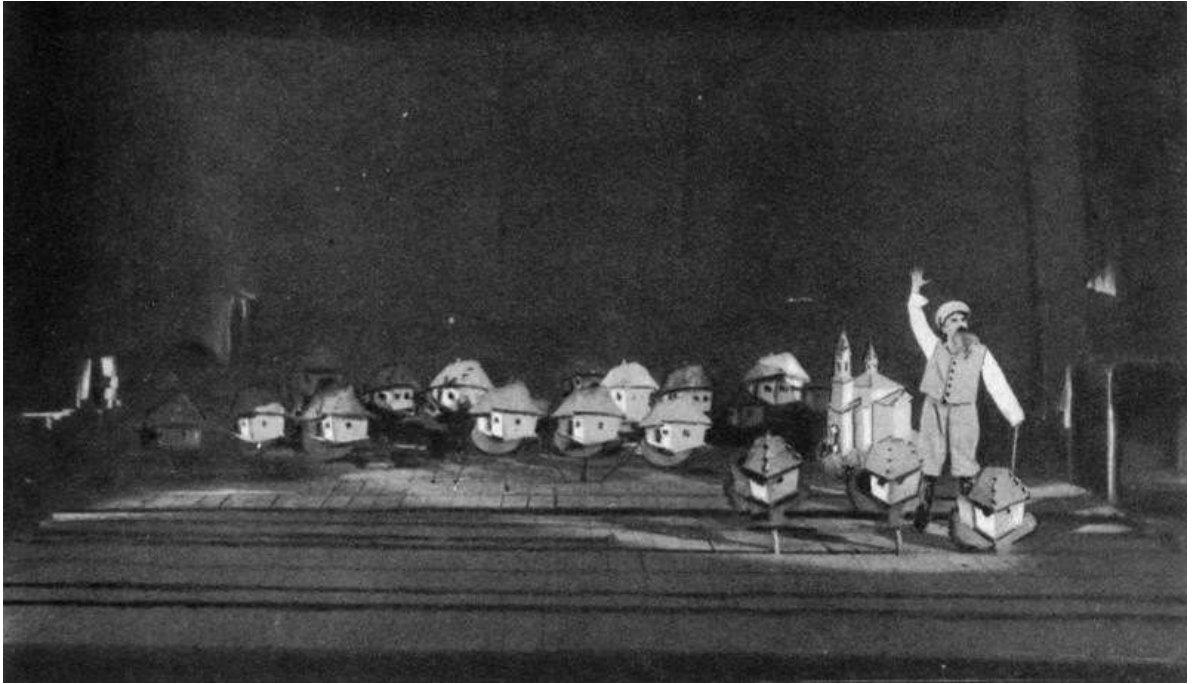
Іл. 147. «Диктатура» сцена з вистави, «Березіль», 1930 р.

(з фондів kurbas.org.ua).



Іл. 148. «Диктатура» сцена з вистави, «Березіль», декорації першого акту

В. Меллер, 1930 р. (з фондів kurbas.org.ua).



Іл. 149. «Диктатура» сцена з вистави, «Березіль», декорації першого акту
В. Меллер 1930 р. (з фондів kurbas.org.ua).



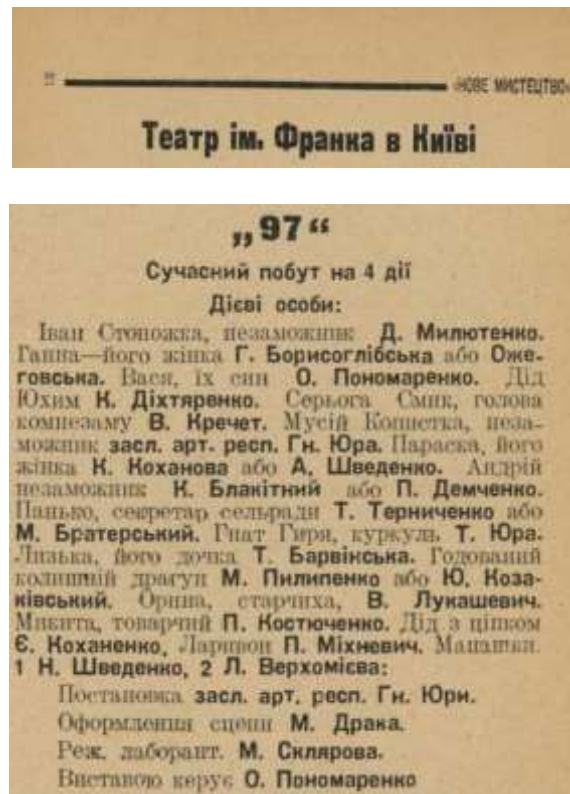
Іл. 150. «Диктатура» сцена з вистави, «Березіль», декорації першого акту
В. Меллер 1930 р. (з фондів kurbas.org.ua).



Іл. 151. «Диктатура» сцена з вистави, «Березіль», декорації першого акту
В. Меллер 1930 р. (з фондів kurbas.org.ua).



Іл. 152. Спектакль «97» М. Куліша. 1930 р.
(з фондів kurbas.org.ua).



Іл. 153. Склад акторів спектаклю «97» М. Куліша, Київський театр ім. І. Франка. Постановка Г. Юри, 1927 р. (з тижневика «Нове мистецтво» № 8, 1927 р. с.22).



Іл. 154. До вистави «Мандат», театр ім. І. Франка. Журнал «Нове мистецтво» № 4, 1926 р., с. 6 (бібліотека ім. В. І. Вернадського, образотворче відділення).

Золоте черево

П'єса на 3 дії Кромелінка, переклад Стешенка.
Постановка головного режисера, Народнього Ар-
тиста Республіки Леся Курбаса.

Дієві особи:

П'єр Огюст	Шагайда.
Мюскар—слуга	Гірняк.
Фруманс, служниця—дружина	
Мюскара	Ужвій, Пілінська.
Барбюлеск—лікар	Крушельницький, Карпенко.
Бургомістр	Радчук.
Меліна	Чистякова.
Прв дан крєвник П'єра	Балабан, Подорожний.
Фрізон » »	Масоха, Савченко.
Гермінія	Титаренко.
Плетуха	Пилипенко.
Лелюбр	Бабенко.
Нотар	Кононенко.
Актор	Ходкевич, Іванів.
Жінки	Криницька, Петрова, Сме- река, Станіславська.
Дівчата	Доценко, Косаківна, Кузь- менко, Лор, Пігулович.
Старшина	Дробинський.
Писарі	Жаданівський, Свашенко.
Фанфарники	Возіян, Гавришко, Шутенко.
	Художник Вадим Меллер.
	Режлаборанти: Х. Шмайн, Л. Дубовик.
	Звуковий пейзаж В. Крижанівського.
	Веде виставу О. Савицький.

Іл. 155. Афіша спектаклю «Золоте черево», режисер Л. Курбаса 1926 р.,
художник В. Меллер.

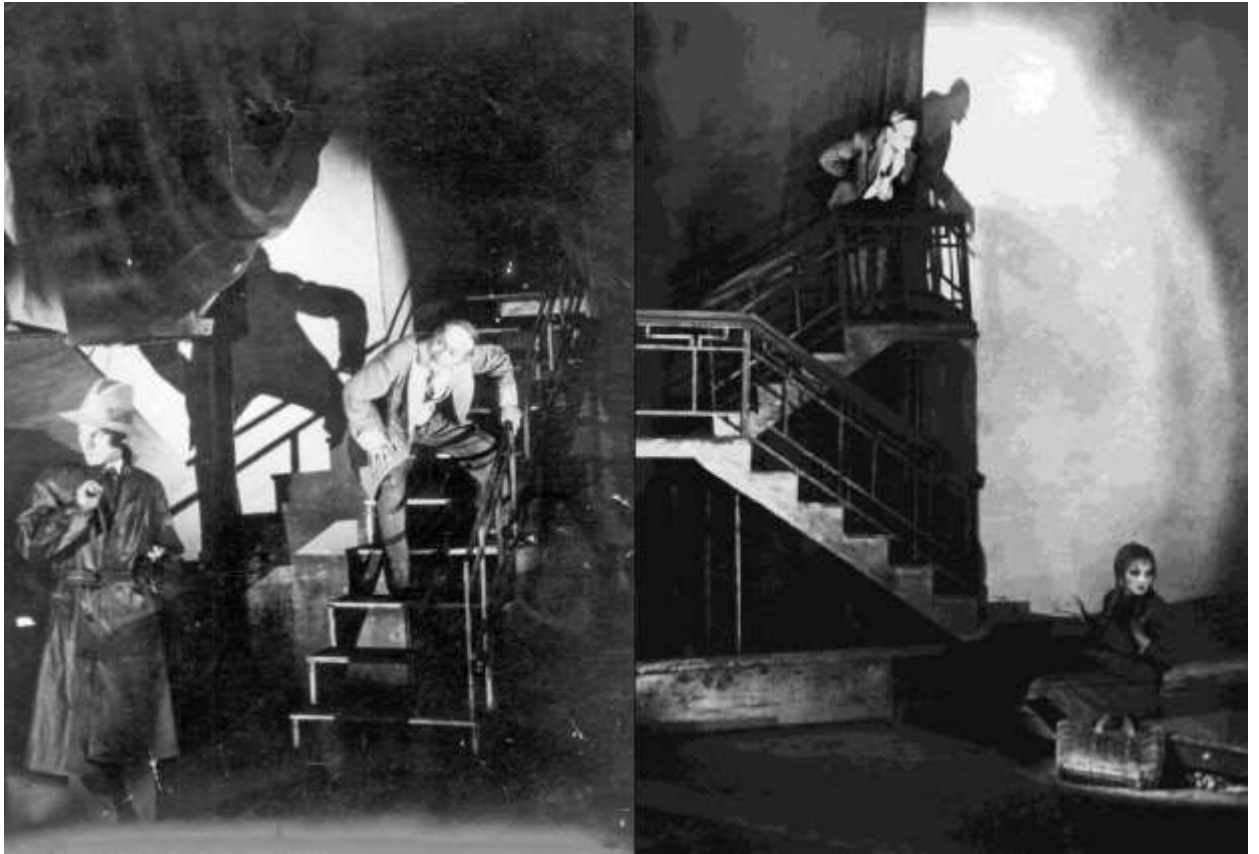


Іл. 156. Спектакль «Золоте черево», режисер Л. Курбас, 1926 р., художник В. Меллер (з фондів kurbas.org.ua).

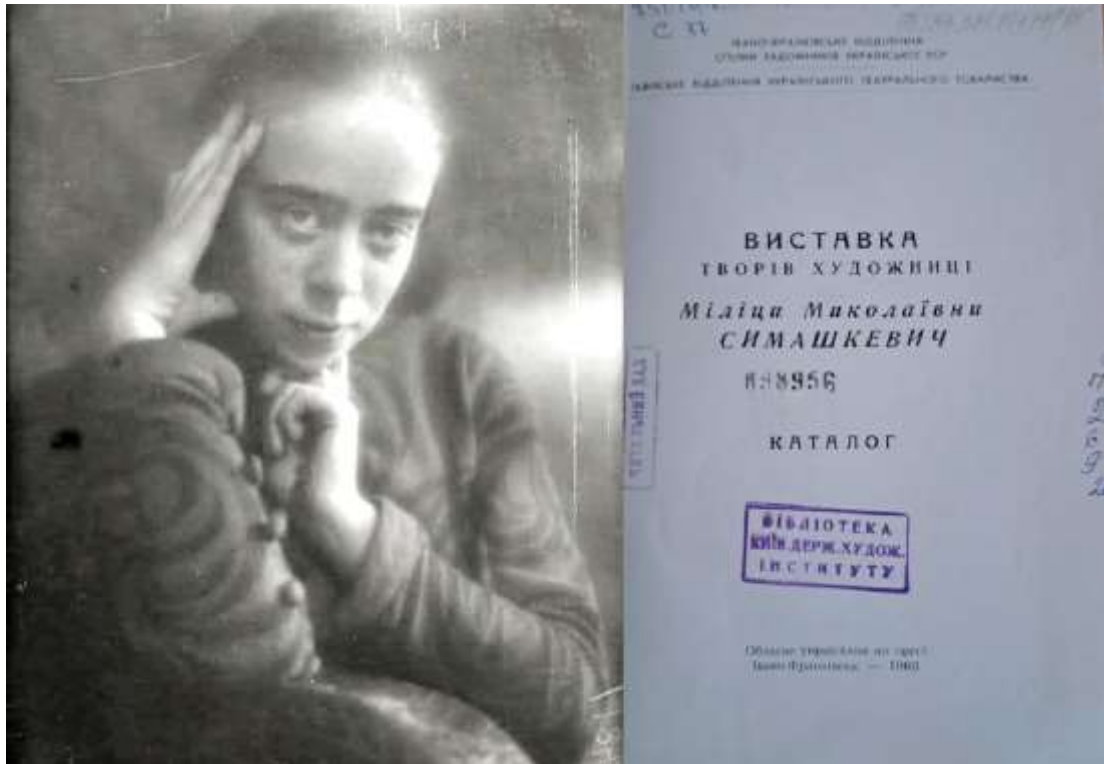


Іл. 157. Спектакль «Хазяїн» І. Карпенка-Карого. 1932 р.

(з фондів kurbas.org.ua).



Іл. 158. Сцена з вистави «Маклена Граса» М. Куліша, «Березіль»,
Харків, 1933 р.
(з фондів kurbas.org.ua).

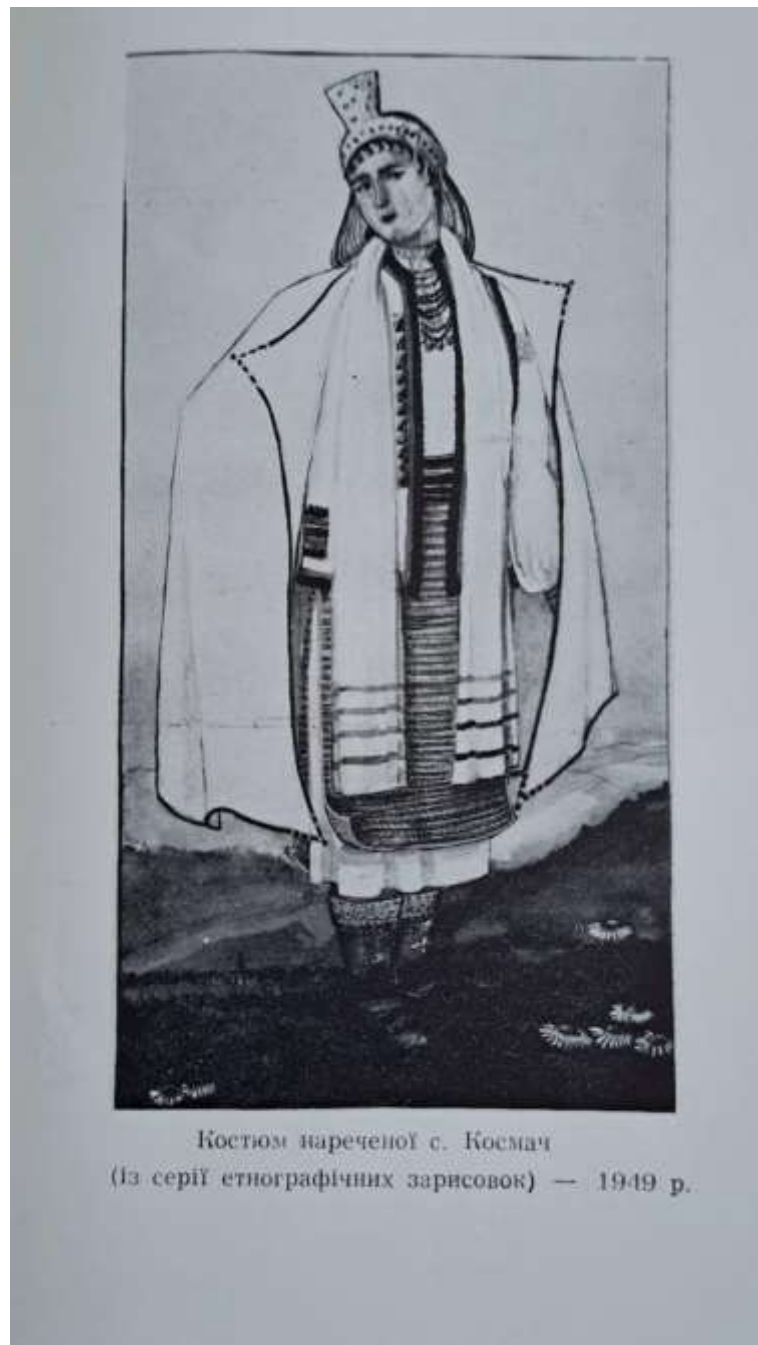


Іл. 159. Фото художниці Майї (Мілиця) Симашкевич 1920 р. (з фондів музею МТМКУ)

Каталог виставки творів М. Симашкевич 1965 р.
(бібліотека ім. В. І. Вернадського, образотворче відділення)



Іл. 160. Художниця Майя Симашкевич, ескіз театрального костюму Горпини, вистава «Пошились у дурні», режисер Ф. Лопатинський, театр «Березіль», 1924 р. (з фондів музею МТМКУ).



Іл. 161. Ескіз костюму нареченої, художниця
Майя Симашкевич, 1949 р.

Каталог виставки творів М. Симашкевич, 1965 р.

(бібліотека ім. В. І. Вернадського, образотворче відділення).



Іл. 162. Ескіз декорацій до вистави «Сава Чалий»,
художниця Майя Симашкевич, 1928 р.

Каталог виставки творів М. Симашкевич, 1965 р.
(бібліотека ім. В. І. Вернадського, образотворче відділення).



Іл. 163. Ескіз театрального костюму Яворського, вистава «Сава Чалий», театр «Березіль», художниця Майї Симашкевич 1927 р.

Фото персонажа спектаклю польського шляхтича Яворського.

(з фондів музею МТМКУ).



Іл. 164. Фото театральних костюмів головних героїв Сави і Зосі,
вистава «Сава Чалий»,
театр «Березіль», художниця Майя Симашкевич, 1927 р.
(з фондів музею МТМКУ).



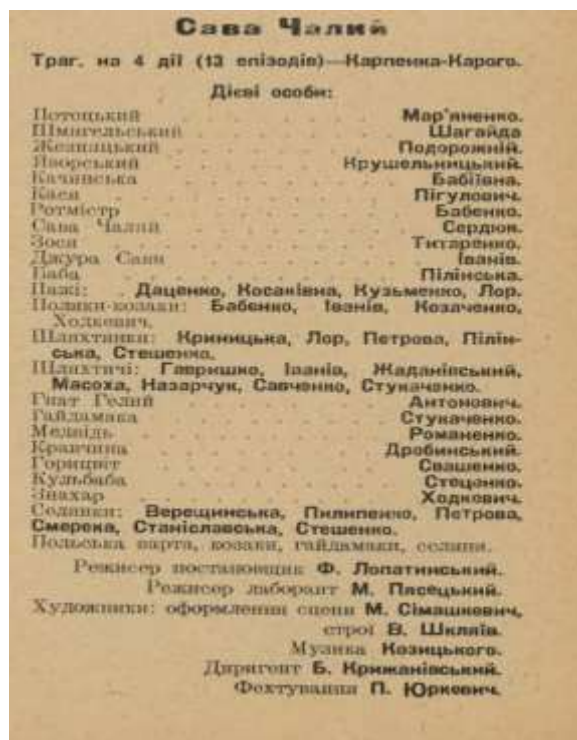
Іл. 165. Фото з вистави, костюм Потоцького (актор – І. Мар'яненко),
вистава «Сава Чалий», режисер Ф. Лопатинський.

Театр «Березіль», сценографія Майї (Міліца)
Симашкевич та Валентина Шкляєва, 1927 р., Харків.

(з фондів музею МТМКУ).



Іл. 166. Анонс вистав «Сава Чалий» в Державному драмтеатрі «Березіль», постановка Ф. Лопатицький та Л. Курбас, сценографія М. Симашкевич та В. Шкляєв, 1927 р., Харків. Журнал «Нове мистецтво» № 8, 1927 р., с. 4 (бібліотека ім. В. І. Вернадського, образотворче відділення).



Іл. 167. Акторський склад до вистави «Сава Чалий» постановка Ф. Лопатинського, художник В. Шкляєв (з програми Держтеатру «Березіль»), «Нове мистецтво» № 8, 1927 р., с. 18.



Іл. 168. Актори театру «Березіль» під час постановки трагедії «Сава Чалий» за І. Карпенко-Карим. «Нове мистецтво» № 8, 1927 р., с. 6.



Іл. 169. Актори театру «Березіль» під час постановки трагедії «Сава Чалий» за

І. Карпенко-Карим.

Кінець 3 акту, сцена одруження головного героя Сави та Зосі.

Тижневик «Нове мистецтво» № 8, 1927 р. с. 4

(бібліотека ім. В. І. Вернадського, образотворче відділення).



Іл. 170. Фото з вистави «Сава Чалий»,
костюм Кульбаби (актор –В. Стеценко),
режисер Ф. Лопатинський, театр «Березіль»,
сценографія Майї Симашкевич та Валентина Шкляєва, Харків, 1927 р.
(з фондів музею МТМКУ).



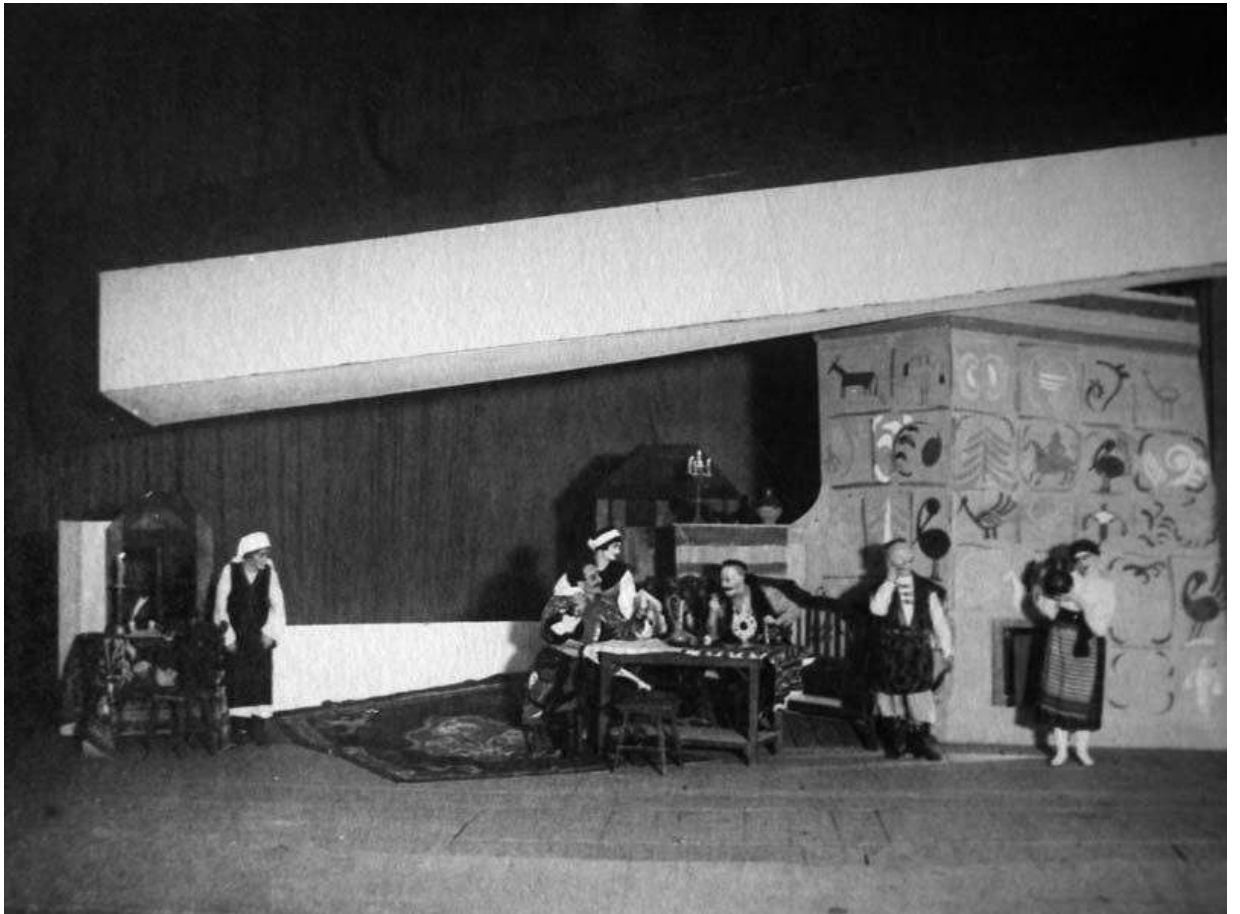
Іл. 171. Фото з вистави «Сава Чалий» (в центрі головний герой Сава, в темному)
режисер Ф. Лопатинський, театр «Березіль», сценографія Майї Симашкевич та
Валентина Шкляєва, 1927 р., Харків
(з фондів музею МТМКУ).



Іл. 172. Актори театру «Березіль» під час постановки трагедії «Сава Чалий» за І. Карпенко-Карим. Кінець 4 акту. Тижневик «Нове мистецтво» № 8, 1927 р. с.5 (бібліотека ім. В. І. Вернадського, образотворче відділення).



Іл. 173. Фото з вистави «Сава Чалий», епізод «Суд», режисер Ф. Лопатинський,
театр «Березіль», сценографія Майї Симашкевич та
Валентина Шкляєва, Харків, 1927 р.
(з фондів музею МТМКУ).

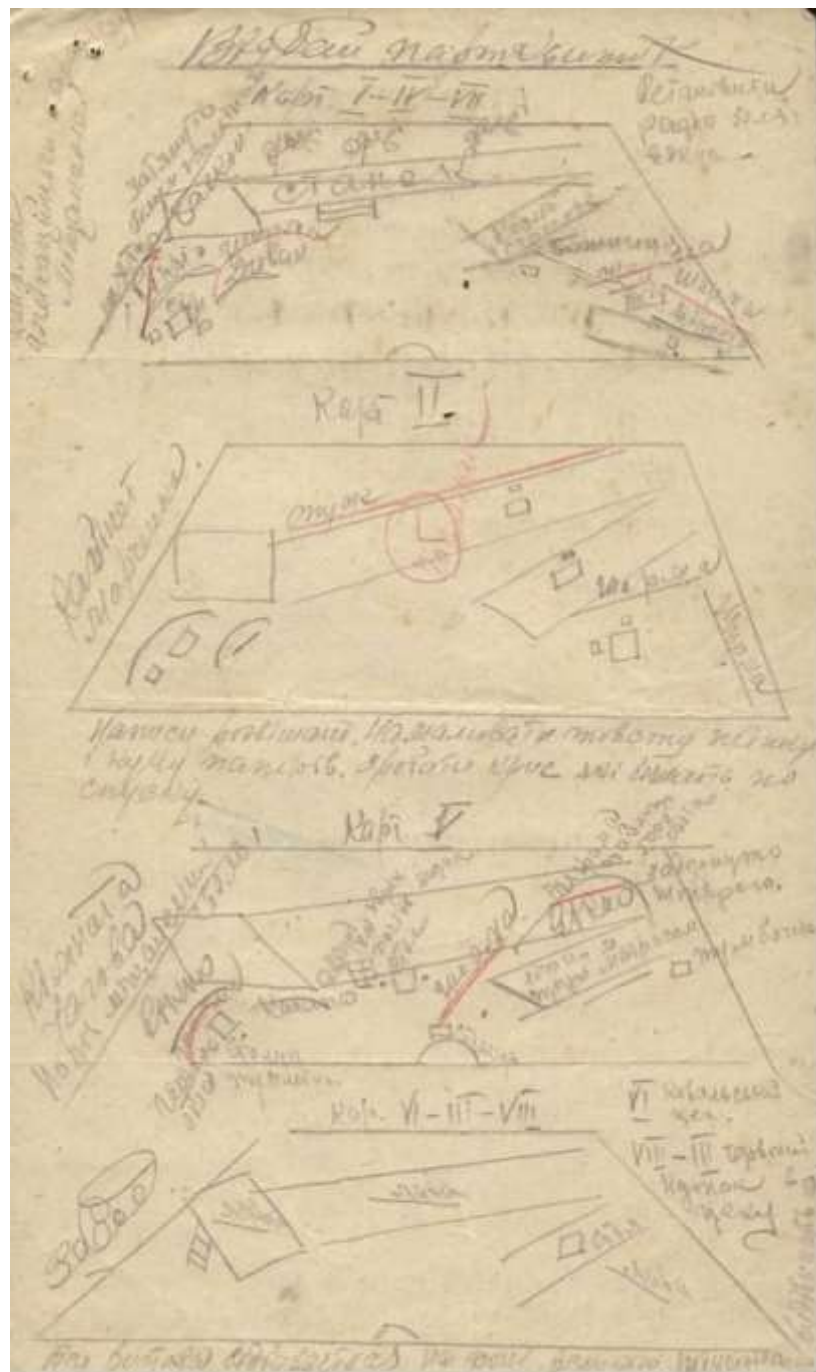


Іл. 174. Фото з вистави «Сава Чалий», режисер Ф. Лопатинський,
театр «Березіль», сценографія Майї Симашкевич
та Валентина Шкляєва, Харків, 1927 р.
(з фондів музею МТМКУ).



Іл. 175. Фото з вистави «Сава Чалий», сцена вінчання Сави і Зосі, режисер Ф. Лопатинський, театр «Березіль», сценографія Майї Симашкевич та Валентина Шкляєва, Харків, 1927 р., (з фондів музею МТМКУ).

Валентин Шкляїв



Іл. 176. Креслення мізансцен до вистави
 «Яблуневий полон», режисер В. Гайворонський та А. Макаренко.
 Театр «Березіль», сценографія В. Шкляєва, Харків, 1927 р.
 (з фондів музею МТМКУ)



Іл. 178. Сцена з вистави «Пролог», за текстами Л. Курбаса та С. Бондарчука,
«Березіль», Харків, 1927 р. художник В. Шкляїв
(з фондів музею МТМКУ).



Іл. 179. Програма до вистави «Пролог» в Державному драмтеатрі «Березіль»,
постановки Л. Курбаса, художник В. Шкляїв, 1924 р.
(з журналу «Нове мистецтво» № 8, 1927 р., с. 18).



Іл. 180. Фото з вистави «Яблуневий полон», режисер В. Гайворонський та А. Макаренко. Театр «Березіль», сценографія В. Шкляєва, Харків, 1927 р.
(з фондів музею МТМКУ).



Іл. 181. Фото з вистави
«Яблуневий полон», режисер В. Гайворонський та А. Макаренко.
Театр «Березіль», сценографія В. Шкляєва, Харків, 1927 р.
(з фондів музею МТМКУ).



Іл. 182. Художник В. Шкляїв. Ескіз театральних костюмів головного героя Голохвастого, вистава «За двома зайцями», театр ім. Жовтневої Революції, режисура М. Старицького, 1925 р. (з фондів музею МТМКУ).



Іл. 183. Художник В. Шкляїв. Ескіз театрального костюму Горфруа-кривого, вистава «Жакерія» П. Меріме. Мистецьке об'єднання «Березіль», 1925 р. (з фондів музею МТМКУ).



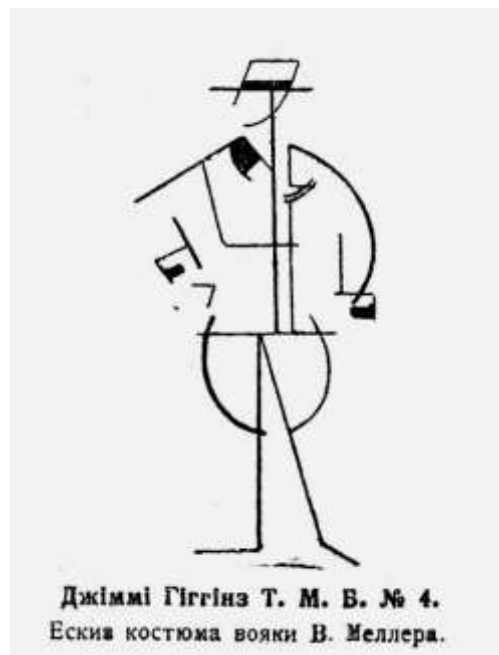
Іл. 184. Ескіз театрального костюму дочки мільярдера,
художниця М. Симашкевич 1923 р.
(бібліотека ім. В.І, Вернадського, образотворче відділення)



Іл. 185. Ескіз Лорда (для актора Д. Рева) в постановці «Машиноборці»
Е. Толлера. Папір, туш, 1924 р.

Ескіз для ролі дочки мільярдера «Газ» Г. Кайзера, 1923 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 186. Художник М. Симашкевич. Ескізи з макетної майстерні В. Меллера.

Мистецьке об'єднання «Березіль», 1925 р.

(з фондів музею МТМКУ).

Олександра Екстер

Іл. 187. Художник О. Екстер, ескіз костюму Саломії до спектаклю «Саломія». Гуаш на картоні. 1920 р.
(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва)

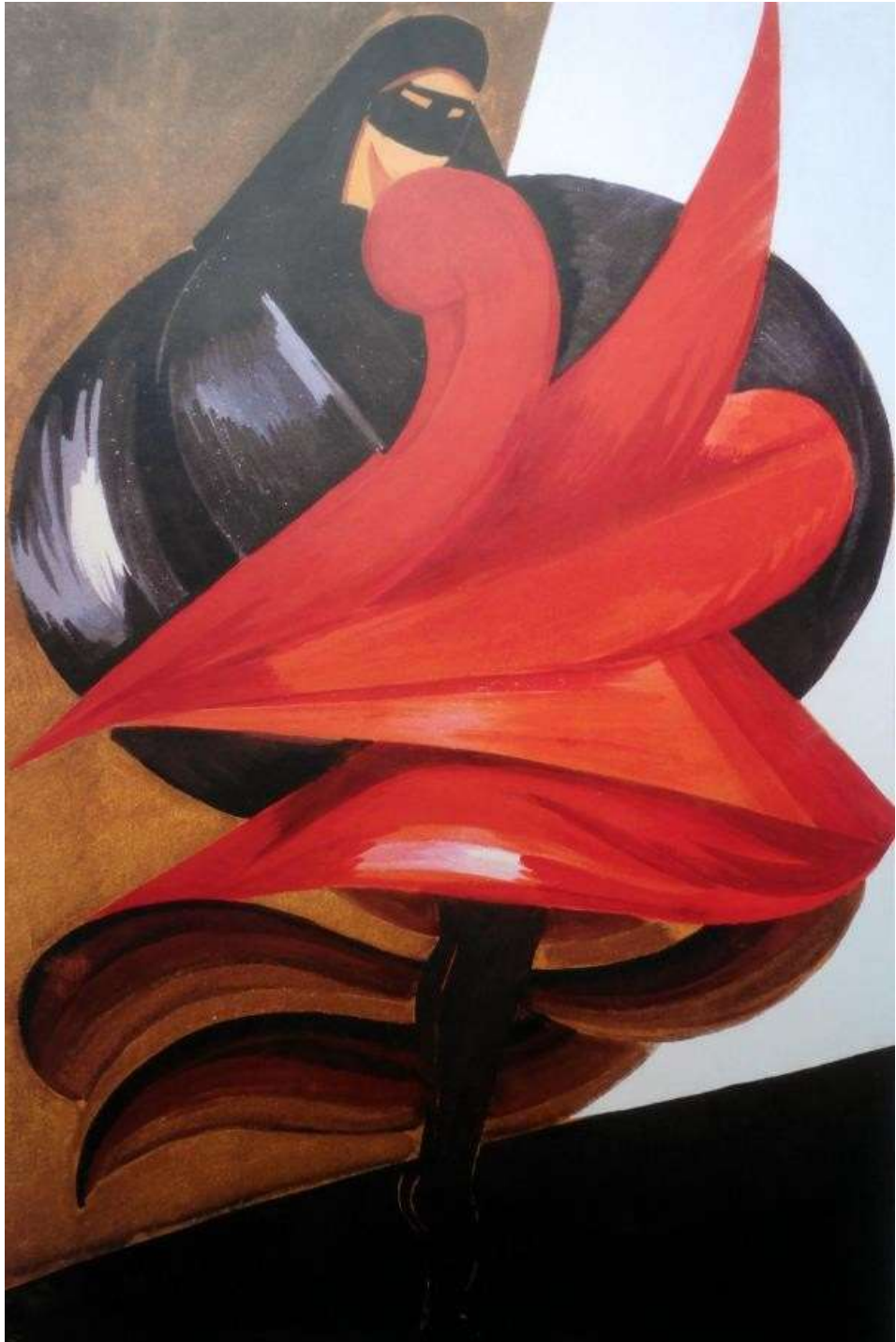


Famira Kifared (Thamire le Citharède), 1916

Іл. 188. Художник О. Екстер. Частина фото до спектаклю

«Фамира Кифаред» І. Аненського, 1916 р.

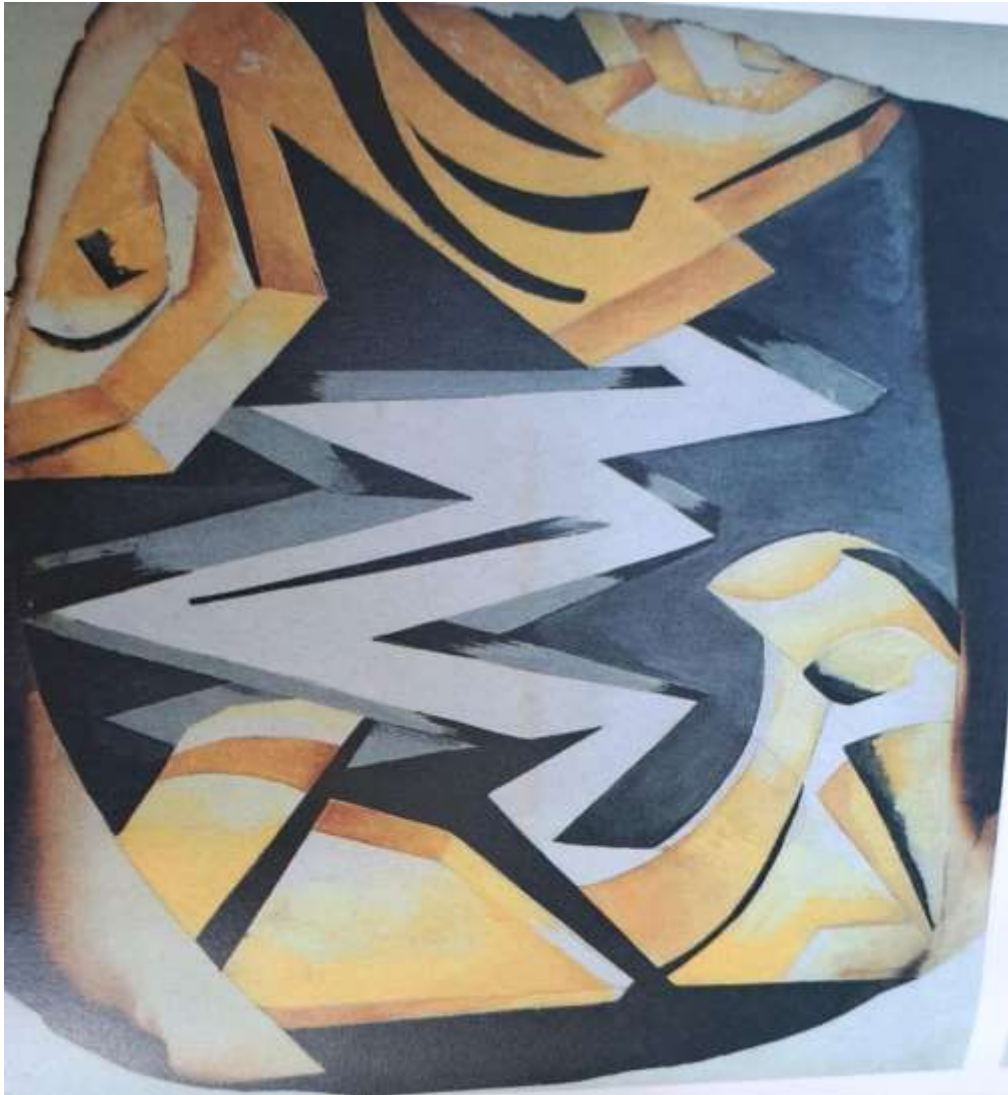
(фото з архівів Associathion Alexandra Ester).



Іл. 189. Художник О. Екстер. Ескіз «Жіноча маска» до спектаклю

«Ромео і Джульєтта». Гуаш на картоні. 1920 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 190. Художник О. Екстер. Частина завіси до спектаклю

«Ромео і Джульєта» В. Шекспіра, 1921 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 191. Художник О. Екстер. Ескіз костюму в періодичному виданні «Ательє», 1923 р. (бібліотека ім. В. І. Вернадського).



Іл. 192. Художник О. Екстер. Фото ескізу до спектаклю
«Ромео і Джульєтта». Гуаш на картоні. 1920 р.
(фото з архівів Associathion Alexandra Ester).



Іл. 193. Художник О. Екстер. Ескіз костюму Маска до спектаклю
«Іспанський танець». Балет Ельзи Крюгер. Одеса.

Гуаш на картоні. 1920 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 194. Художник О. Екстер. Ескіз костюму Маска до спектаклю

«Іспанський танець». Балет Ельзи Крюгер. Одеса.

Гуаш на картоні. 1920 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 195. Художник О. Екстер. Ескіз костюму до спектаклю

«Іспанський танець». Балет Ельзи Крюгер. Одеса.

Гуаш на картоні. 1920 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).

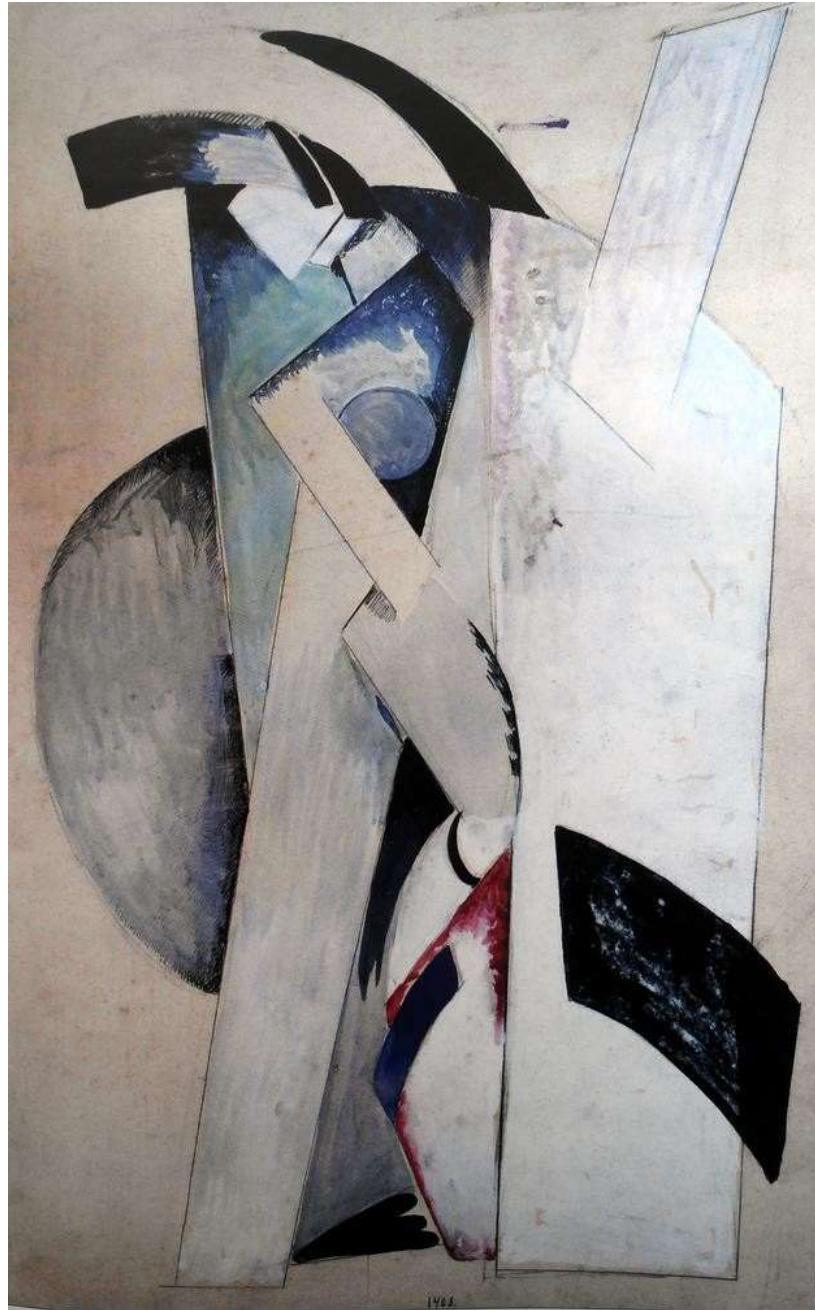


Іл. 196. Художник О. Екстер. Ескіз костюму до спектаклю

«Іспанський танець». Балет Ельзи Крюгер. Одеса.

Гуаш на картоні. 1920 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 197. Художник О. Екстер. Ескіз «Композиція».

Гуаш на картоні. 1920 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 198. О. Екстер. Проект декорації. Шовкографія. 1920-ті,
безпредметна композиція,
гуаш і туш на картоні

(фото з архівів Associathion Aleksandra Ester).



Іл. 199. Художник О. Екстер. Ескіз декорації до спектаклю, 1917 р. (фото з архівів Associathion Alexandra Ester).



Іл. 200. Художник О. Екстер. Ескіз костюму для «Танцю з сімома вуаяями».

Гуаш на картоні. 1917 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).

Олександр Хвостенко-Хвостов

В. Манковський. «Містерія-буфф». Ескіз декорації. 1921 р.

Іл. 201. Художник О. Хвостенко-Хвостов.

Ескіз оформлення сцени «Містерії-буфф» до вистави Б. Лятошинського, 1921 р.
(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 202. Художник О. Хвостенко-Хвостов.

Ескіз костюма до вистави «Беркути» Б. Лятошинського, 1930 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 203. Художник О. Хвостенко-Хвостов.

Ескіз костюмів 1928 до вистави «Беркути» Б. Лятошинського, 1930 р.
(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Б. Лятошинської, «Беркути». Ескізи костюмів, 1931 р.

Іл. 204. Художник О. Хвостенко-Хвостов.

Ескіз костюмів до вистави «Беркути» Б. Лятошинського, 1930 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).

М. Лисенко, «Наталка Полтавка». Ескіз декорації, 1936 р.



Іл. 205. Художник О. Хвостенко-Хвостов.

Ескіз декорації до опери «Наталка-Полтавки» М. Лисенка, 1936 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 206. Художник О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз декорації
до «Лісової пісні» М. Скорульського, 1946 р.
(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



М. Скорульський. «Лісова пісня». Ескіз декорації. 1946 р.

Іл. 207. Художник О. Хвостенко-Хвостов.

Ескіз декорації до «Лісової пісні» М. Скорульського, 1946 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



М. Лисенко. «Утоплена». Ескіз декорації. 1950 р.

Іл. 208. Художник О. Хвостенко-Хвостов.

Ескіз декорації до «Утоплена» М. Лисенко 1950 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 208. Художник О. Хвостенко-Хвостов.

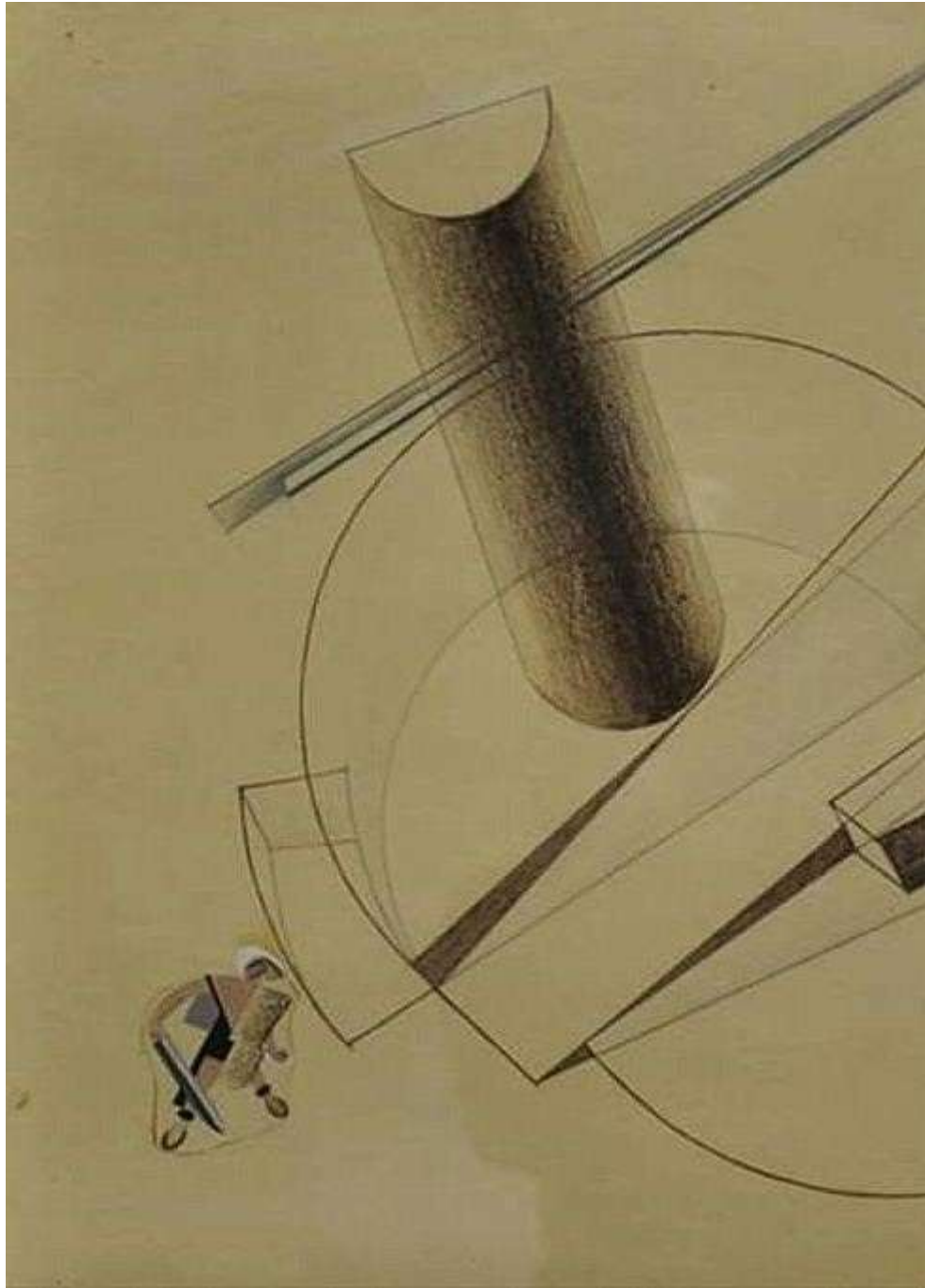
Ескіз декорації до «Наймички» В. Вериківського,
М. Лисенка, 1943 р. (музей ЦДАМЛМУ).



Іл. 209. Художник О. Хвостенко-Хвостов.

Ескіз декорації до опери «Валькірія», 1929 р.

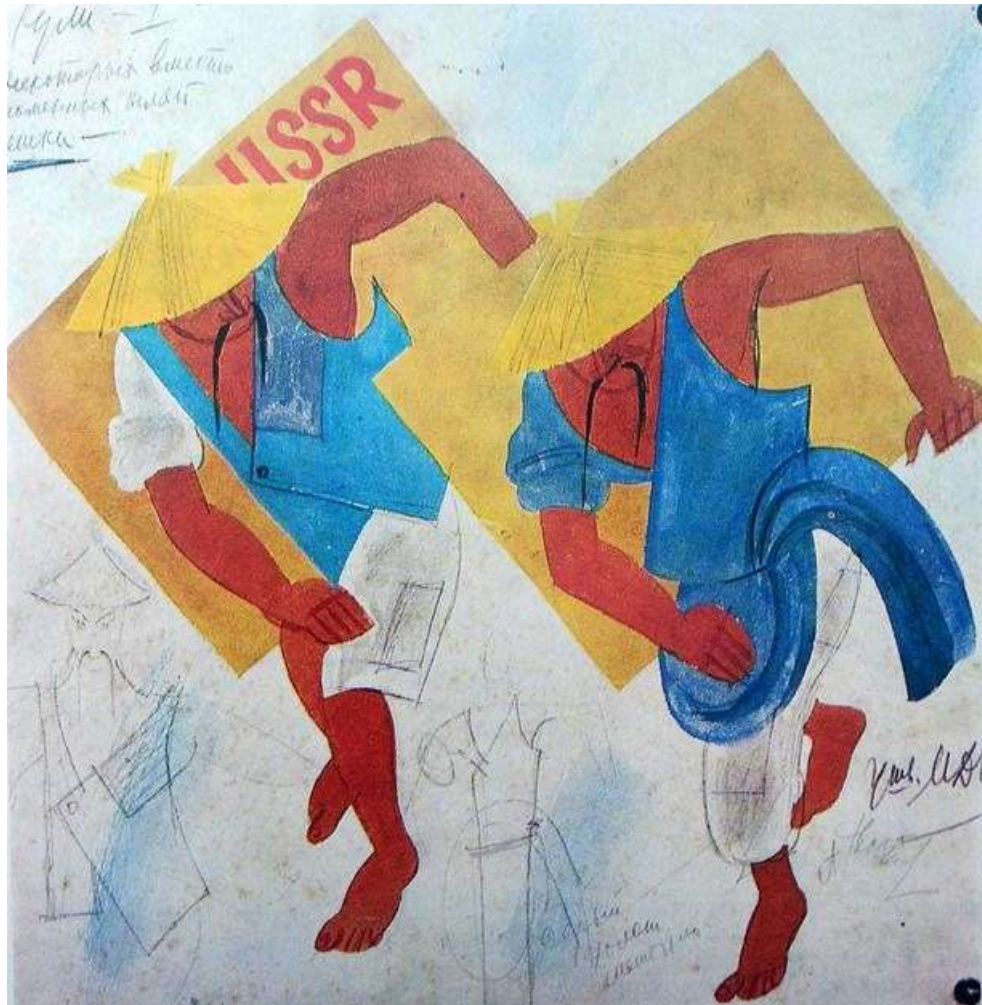
(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 210. Художник О. Хвостенко-Хвостов.
Ескіз декорації до опери «Валькірія», 1929 р.
(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



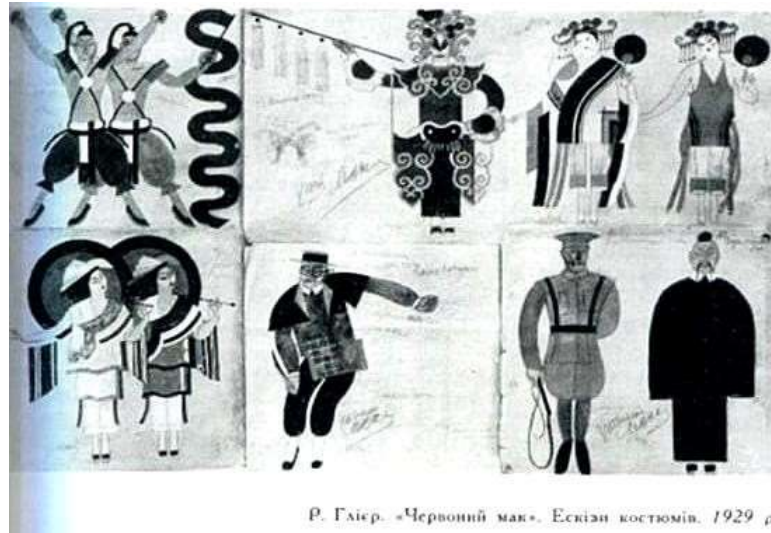
Іл. 211. Художник О. Хвостенко-Хвостов.
Ескіз декорації до опери «Валькірія» 1929 р.
(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва).



Іл. 212. Художник О. Хвостенко-Хвостов.

Вистава «Червоний мак» Р. Глієра. Ескіз костюмів, 1928 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Р. Глієр. «Червоний мак». Ескіз костюмів. 1929 р.

Іл. 213. Художник О. Хвостенко-Хвостов.

Вистава «Червоний мак» Р. Глієра. Ескіз костюмів. 1929 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 214. Художник О. Хвостенко-Хвостов.

опера «Любов до трьох апельсинів». Ескіз костюма 1926 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 215. Художник О. Хвостенко-Хвостов.

опера «Любов до трьох апельсинів». Ескіз костюма 1926 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 216. Художник О. Хвостенко-Хвостов.

опера «Любов до трьох апельсинів». Ескіз костюма 1926 р.

(з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 217. Художник О. Хвостенко-Хвостов.

Ескіз костюма до опери «Любов до трьох апельсинів», 1926 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 218. Художник О. Хвостенко-Хвостов.

Ескіз костюма до опери «Любов до трьох апельсинів», 1926 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 219. Художник О. Хвостенко-Хвостов.

Ескіз костюма до опери «Любов до трьох апельсинів», 1926 р.

(з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 220. Художник О. Хвостенко-Хвостов.

Ескіз костюма до опери «Любов до трьох апельсинів», 1926 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 221.Художник О. Хвостенко-Хвостов.

Ескіз костюма до опера «Любов до трьох апельсинів», 1926 р.

(з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).

Василь Кричевський

Іл. 222. Художник В. Кричевський.
Ескіз костюма Гетьмана
до вистави «Богдан Хмельницький».
М. Старицького 1920 р.
(з фонду Музею театрального,
музичного та кіномистецтва
України)

Анатоль Петрицький

Іл. 223. Художник А. Петрицький.
Ескіз костюма Полковника
до вистави «Тарас Бульба»
М. Лисенка, 1920–1921 рр.
(з фонду Музею театрального,
музичного та кіномистецтва України)



Іл. 224. Художник В. Кричевський.
Ескіз костюма Полковниці до
вистави «Богдан Хмельницький»
М. Старицького, 1920 р.



Іл. 225. Художник
А. Петрицький. Ескіз костюма
Шляхтянки до вистави «Тарас
Бульба» М. Лисенка, 1920–1921 рр.



Іл. 226. М. Кропивницький в ролі
Тараса Бульби, 1885 р.
(фонд музею М. Кропивницького).



Іл. 226. Художник А. Петрицький.
Запорожець. Ескіз костюма до опери
М. Лисенка «Тарас Бульба»,
1920–1921 рр.
(з фонду Музею театрального,
музичного та кіномистецтва України)



Іл. 227. Художник Ф. Кричевський.
Ескізи костюму Кошового до опери
«Тарас Бульба», столична державна
опера, режисер М. Садовський,
Харків, 1930 р.
(з фондів Музею театрального,
музичного та кіномистецтва
України).



Іл. 228. Художник А. Петрицький.
Ескіз костюма Тараса Бульби
до постановки «Тарас Бульба»
М. Лисенка, 1920–1921 рр.



Іл. 229. Художник Ф. Кричевський.
Ескізи костюму Андрія до опери
«Тарас Бульба». Столична державна
опера. Режисер М. Садовський.
Харків, 1930 р. (з фондів Музею
театрального, музичного та
кіномистецтва України).



Іл. 230. Художник А. Петрицький.
Ескіз костюма Андрія
до вистави «Тарас Бульба»
М. Лисенка, 1920-1921рр.
Художник А. Петрицький
(з фондів Музею театрального,
музичного та кіномистецтва України).



Іл. 231. Художник Ф. Кричевський.
Ескізи костюму козака до опери
«Тарас Бульба», Столична державна
опера. Режисер М. Садовський.
Харків, 1930 р. Папір, графітовий
олівець, акварель, гуаш (приватна
колекція Ольги Гершуні).



Іл. 232. Художник А. Петрицький.
Ескіз костюма Остапа до вистави
«Тарас Бульба» М. Лисенка,
1920-1921рр.
Художник А. Петрицький.
(з фондів Музею театрального,
музичного та кіномистецтва України).

Іван Бурячок



Іл. 233. Художника І. Бурячок. Ескіз до опери «Різдвяна ніч» М. Лисенка, театр М. Садовського, 1913 р. Папір, виконано чорною тушшю та аквареллю (зберігає Є. Бурячок, вдова сина художника).

Андрій Петрицький



Іл. 234. Художник А. Петрицький. Ескіз декорації до вистави «Північні велетні» Г. Ібсена, 1921 р. (з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл.235. Художник І. Бурячок. Ескіз до «Наталки Полтавки», театр М. Садовського, 1912 р. Папір, виконано чорною тушшю та аквареллю (зберігає Є. Бурячок, вдова сина художника).



Іл. 236. Художник А. Петрицький. Ескіз костюма Мотрі до вистави «Тарас Бульба» М. Лисенка, 1920-1921рр.(з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).



Іл. 237. Сценографія художника
І. Бурячка, 1907 р.
Історична трагедія «Сава Чалий»,
театр М. Садовського, режисер
М. Садовський, актор І. Мар'яненко
в ролі Г. Голого
(з фондів театру ім. М.К.
Садовського).



Іл. 238. Художник А. Петрицький.
Ескіз костюма Запорожця до вистави
«Вій» О. Вишні, режисер
Г. Юра 1920-1921рр.
(з фондів Музею театрального,
музичного та кіномистецтва України).

Анатоль Петрицький



Іл. 239. Художник А. Петрицький.
Ескіз костюму шахтаря до вистави
«Червоний мак» Р. Глієра 1927 р.

Оскар Шлемер



Іл. 240. Художник О. Шлеммер:
«Тріадичний балет»
(Водолаз), 1922 р. Oskar Schlemmer:
Triadisches Ballett
(Taucher), Staatsgalerie.



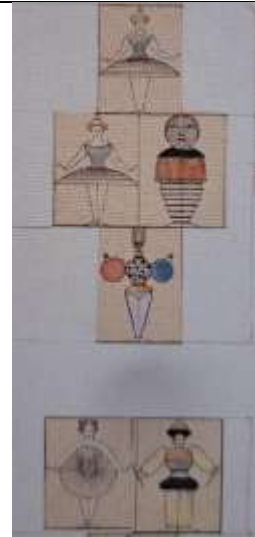
Іл. 241. Періодичне видання «Нова
генерація» з роботою О. Шлемер на
обкладинці
(бібліотека ім. В. І. Вернадського,
образотворче відділення)



Іл. 242. Художник О. Шлеммер:
«Танцюрист», 1922, Мюнхен,
Державна галерея сучасного
мистецтва, Баварський
Державні колекції живопису.
Oskar Shlemmer: Tantsyuryst, 1922,
Myunkhen, Derzhavna halereya
suchasnoho mystetstva, Bavars'kyu
Derzhavni kolektsiyi zhyvopysu



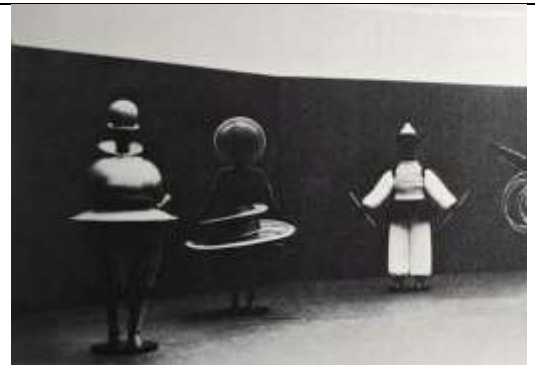
Іл. 243. Художник А. Петрицький.
Ескіз костюму Ката до вистави
«Турандот» Дж. Пуччіні, 1928 р.



Іл. 244. Художник О. Шлеммер:
«Тріадичний балет», фото з вистави
1926 р.
Oskar Schlemmer: Triadisches Ballett
(Taucher), Staatsgalerie.



Іл. 245. Художник А. Петрицький.
Ескіз костюму шахтаря до вистави
«Червоний мак» Р. Глієра 1927 р.



Іл. 246. Художник О. Шлеммер:
«Тріадичний балет», фото з вистави
1926 р.
Oskar Schlemmer: Triadisches Ballett
(Taucher), Staatsgalerie.

Олександра Екстер

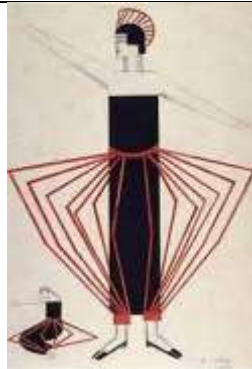


Іл. 247. Художниця Олександра Екстер «Venis», 1915 р., яка була ученицею Ф. Леже.

Фернан Леже



Іл. 248. Художник Фернан Леже, робота «Композиція: Диск», 1919 р.



Іл. 249. Футуристичні костюми О. Екстер до фільму «Аеліта», 1924 р. (офіційний сайт «Arthive»).



Іл. 250. Художник Фернан Леже на тлі своєї картини з трьома жіночими постатями. Фото Тереза Бонні, 1924 р. На фотографії зображена картина «Сніданок» (Le Petit Déjeuner), яка експонувалася на міжнародній виставці у віденському Сецесіоні 1924 р.

Список основних вистав, згаданих в дисертації

- «Базар» В. Винниченка – 1912 р., гурток Товариства «Воля», постановник – В. Винниченко, художник – М. Бойчук
- «Базар» В. Винниченка – 1917 р. студія «Молодий театр», постановник – Л. Курбас
- «Бояриня» Лесі Українки – 1920 р., театр М. Садовського, Оксана – Н. Горленко
- «Брехня» В. Винниченка – 1911 р., театр М. Садовського, постановка – І. Мар'яненко, Наталя Павлівна – Л. Ліницька, Андрій Карпович – С. Паньківський, Іван Стратонович – О. Корольчук, Тось – І. Мар'яненко
- «Брехня» В. Винниченка – 1915 р., театр М. Садовського, постановка – М. Садовського, Наталя Павлівна – М. Малиш-Федорець, Андрій Карпович – С. Паньківський, Іван Стратонович – О. Корольчук, Тось – Л. Курбас
- «Брехня» В. Винниченка – 1915 р., трупа І. Мар'яненко, постановка – І. Мар'яненко, Наталя Павлівна – Л. Ліницька, Іван Стратонович – І. Мар'яненко
- «Брехня» В. Винниченка – 1921 р., театр «Українська бесіда», режисер – О. Загаров, Наталя Павлівна – М. Морська, Анд Н. Г орленко, Подорожний – Б. Р оманицький, Сусанна – Л. Ліницька
- «Камінний господар» Лесі Українки – 1913 р., театр М. Садовського, постановник., Г. Маяковський, художник – І. Бурячок
- «Лісова пісня» Лесі Українки – 1920 р., Державний Драматичний театр, режисер О. Загаров, художник – М. Михайлов, композитор – Б. Яновський,
- «Лісова пісня» Лесі Українки – 1921 р., Театр ім. Лесі Українки, режисер – Є. Коханенко, художник – К. Єлева, Мавка – П. Нятко

- «Лісова пісня» Лесі Українки – 1923 р., театр «Українська бесіда», постановник – Й. Стадник,
- «Мазепа» Ю. Словацького – 1913 р., театр М. Садовського, постановник – М. Садовський, В. Кричевський,
- «Гріх» В. Винниченка – 1921 р., театр «Українська бесіда», режисер – О. Загаров,
- «Едіп-цар» Софокла – 1918 р., Молодий театр, режисер – Л. Курбас, художник – А. Петрицький,
- «Ревізор» М. Гоголя – 1907 р., театр М. Садовського, постановник – М. Садовський,
- «Різдвяний вертеп» (за текстом Л. Старицької-Черняхівської) – 1919 р., Молодий театр, постановник – Л. Курбас, художник – А. Петрицький
- «Оргія» Лесі Українки – 1920 р., Перший драматичний театр УРР ім. Т. Шевченка,
- «Украдене щастя» І. Франка – 1893 р., театр Товариства «Руська бесіда», постановка – К. Підвисоцький, Задорожний
- «Украдене щастя» І. Франка – 1912 р., театр Товариства «Руська бесіда», постановник Й. Стадник,
- «Украдене щастя» І. Франка – 1913 р., театр Товариства «Руська бесіда», постановник – С. Чарнецький,
- «Украдене щастя» І. Франка – 1912 р., театр М. Садовського (Київ), постановник – М. Садовський,
- «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого – 1900 р., трупа П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого, постановка – П. Саксаганського,
- «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого – 1908 р., театр М. Садовського, постановник М. Садовський
- «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка – 1914 р., театр Товариства «Руська бесіда», постановник – С. Чарнецький,
- «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка – 1917 р., Молодий театр, режисер – Л. Курбас

«Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка – 1920 р., Український Незалежний театр, постановник – М. Бенцаль,

«Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка – 1921 р., Перший театр УРР ім. Т. Шевченка, постановник – В. Василько

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації*****Статті в наукових фахових виданнях України:***

1. Рибченко О. Г. *«Художньо-образне та змістовне втілення народних традицій в українському театрі початку ХХ століття (за матеріалами журналу «Нове мистецтво»)»*. Art and design. 2021. № 1(13). С. 107–119. URL: <https://artdesign.knutd.edu.ua/wp-content/uploads/sites/33/2021/05/10-1-2021.pdf>

DOI:10.30857/2617-0272.2021.1.10

2. Рибченко О. Г. *«Співдружність Куліш – Курбас – Меллер як приклад співпраці, що досягла вершин в українській сценографії»*. Науковий збірник «Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка»; збірник № 48. С. 43–48.

http://www.apfn-journal.in.ua/archive/48_2022/part_2/7.pdf

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-2-7>

3. Рибченко О. Г. *«Символ і художній образ в творчості провідних митців в українській сценографії початку ХХ століття»*. Науковий збірник «Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка»; збірник № 49. С. 23–28.

http://www.apfn-journal.in.ua/archive/49_2022/part_2/4.pdf

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-2-4>

4. Рибченко О. Г. *«Народні традиції через призму часу і простору в постановці Леся Курбаса п'єси Т. Шевченка «Гайдамаки»*. Науковий збірник «Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка»; збірник № 50. С. 128–134.

http://www.aphn-journal.in.ua/archive/50_2022/19.pdf

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/50-19>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Рибченко О. Г. А. Петрицький, як реформатор української сценографії *Міжнародна науково-теоретична конференція*, збірник тез наук. конференції Гуманітарні студії НАКККиМ – 2017. Київ. С. 226–228.

6. Рибченко О. Г. Анатолій Петрицький – реформатор української сценографії. *П'яті Платонівські читання. Академіка Платона Білецького (1922-1998): зб. тез V міжнар. наук. конф. НАОМА, Київ, 2017. С. 94–95.*

7. Рибченко О. Г. Роль народних традицій в українській сценографії кінця ХІХ – першої половини ХХ століть. *Всеукраїнська наукова конференція. Шляхи розвитку українського мистецтвознавства та реставрації. До 55-річчя викладацької діяльності Л. С. Міляєвої.* наук. конф. НАОМА, Київ, 01–02 червня 2018.

8. Рибченко О. Г. Особливості художнього методу раннього періоду творчості А. Г. Петрицького. *Міжнародна наукова конференція. Мистецтво України першої половини ХХ століття у світовому контексті.* наук. конф. ІПСМ, Київ, 11 квітня, 2018.

9. Рибченко О. Г. Лесь Курбас: художник і освітянин. *Педагогічна спадщина: персоналії в історії освіти НАОМА, інновації в контексті європейської інтеграції України.* Всеукраїнська науково-практична конференція. Мат. наук. конф. (Київ, 11–12 березня 2019). НАОМА.

10. Рибченко О. Г. *Місце народних традицій у театральній концепції Леся Курбаса. Шості Платонівські читання. Академіка Платона Білецького (1922–1998): зб. тез VI міжнар. наук. конф. НАОМА, Київ, 2018. С. 131–132.*

11. Рибченко О. Г. Модернізація української сценографії 20 років ХХ століття в рамках Київських театрів. *Минуле і майбутнє: мистецтвознавчі науки і відкриття.*: зб. тез міжнар. наук. конф. НАОМА, Київ 12.06.2019. С. 115.

12. Рибченко О. Г. Молодий театр, як перший осередок оновленого та збагаченого новітніми ідеями українського театру. *Восьмі Платонівські читання. Академіка Платона Білецького (1922-1998): зб. тез VIII міжнар. наук. конф. НАОМА, Київ, 2021. С. 142–143.*

13. Рибченко О. Г. Символіка і орнамент в творчості українських сценографів початку ХХ століття театру «Березіль». *Проблеми та перспективи розвитку науки, освіти та суспільства в ХХІ столітті:* зб. тез VIII міжнар. наук. конф. НАОМА, Київ, 28 квітня 2022 року. <http://www.economics.in.ua/2022/04/28-2022.html>

14. Рибченко О. Г. Слова «етнічний», «народний», «фольклорний» в характеристиці українського театру початку ХХ століття. *VIII Всеукраїнська мультидисциплінарна конференція Міжнародного гуманітарного університету.* Мат. VIII всеукр. мультидисц. конф. Чорноморські наукові студії. Одеса. 24 червня 2022. С. 360–362. www.sci-notes.mgu.od.ua.

