

ТЕАТРАЛЬНИЙ КОСТЮМ У ТВОРЧОСТІ АНАТОЛІЯ ПЕТРИЦЬКОГО: ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Дмитренко А.О.

Львівська національна академія мистецтв

У статті розглянуто проекти театральних костюмів відомого українського митця А. Г. Петрицького, створені у 20-х рр. ХХ ст. Цей період характеризується авангардними пошуками у творчості митця. Проаналізовано художньо-стильові особливості композиції театральних костюмів.

Ключові слова: А.Г. Петрицький, український театр, авангардне мистецтво, театральний костюм, сценографія, образне вирішення костюму.

Костюм в історії театру викликає зацікавлення у дослідників цієї галузі, оскільки театр, як мистецтво синтетичне, формується з багатьох складових елементів: драматургії, режисури, сценографії, акторської майстерності. Важливим періодом в історії українського театру був початок ХХ ст.: режисер і митець стають головними реформаторами «нового» театру, зароджується поняття «сценографія», а сцена перетворюється на лабораторію, де апробуються теоретичні ідеї авангардних митців. Змінюється також функція костюму у концепції сценографічного вирішення образу вистави. Костюм став: важливим засобом виразності у створенні образу персонажу, самостійним персонажем, частиною сценографії. На зміну історичній правдивості, захопленню натуралістичними подробицями – приходить стилізованість образного вирішення, гіперболізація форм та кольору, асоціативність. Театральні роботи Анатолія Петрицького, поряд з творами О. Екстер, В. Меллера, О. Хвостенка-Хвостова, Б. Косарева, С. Гординського, започаткували зародження національного стилю в українській сценографії початку ХХ ст.

У своєму дослідженні маємо на меті проаналізувати художньо-стильові особливості проектів костюмів у контексті авангардних сценографічних вирішень постановок, створених А.Г. Петрицьким. Хоча проекти створені митцем різняться за: драматургічним матеріалом, режисерськими завданнями, географією реалізації, розглядаємо їх у контексті авангардної естетики, що відіграла важливу роль у становленні професійної української школи сценографії та мистецтва театрального костюму.

Першою працею, присвяченою проблемам театральному костюму у творчості митця, стало мистецьке видання В. Хмурого у 20-х рр. ХХ ст. [18]. Дослідник наголошує на унікальності «театральних строїв» митця, яким властиві новаторство та національна значимість, що «підносить їх із плану скороминущої театральної цінності до значіння образотворчих пам'яток!» [18, с. 14].

Дослідженню театрального доробку митця, аналізу мистецьких та стилістичних особливостей, присвячені праці українських вчених II пол. ХХ ст.: І. Врони [23], Д. Горбачова та Л. Петрицької [19], Д. Горбачова [25], а також В. Рубан [20], яка опрацювала малярську спадщину Петрицького. Розвідки про театральні проекти, реалізовані митцем, системно висвітлювались у вітчизняних періодичних виданнях [24; 26; 27; 28]. Проте мистецтвознавчий аналіз здобутків митця нерідко розглядався через призму партійної ідеології [30; 33]. У 90-х рр. ХХ ст. на хвилі національного піднесення та зацікавлення періодом «розстріляного відродження», роботи майстра публікуються в українських та зарубіжних альбомних виданнях, присвячених авангардним митцям [29; 34]

Вагомим виданням початку ХХІ ст. став мистецький альбом, упорядники Т. Лозинський та Т. Руденко [21], де представлено багату колекцію театральних ескізів костюмів та сценографій А.Петрицького, що зберігається у збірці Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Праця вражає багатством ілюстративного матеріалу, який дозволяє простежити в хронологічній послідовності розвиток творчого стилю митця. Варто уваги є висловлювання, київської дослідниці Т. Руденко про стилістичну різноманітність робіт митця, в яких втілений «справжній дух українського авангарду, одночасно професійний та примітивістський, конструктивістський та орнаментальний» [21, с. 32].

Спогади митця та його сучасників, огляди та рецензії з тогочасної періодики, графічні та малярські роботи, що зберігаються в Центральному державному архіві-музею літератури та мистецтва України, опрацювали О. Петасюк та О. Сморгевська [32].

Отже, творчість А. Петрицького, є об'єктом постійного зацікавлення дослідників театру, мистецтва. Проблеми костюму розглядаються у контексті багатой сценографічної спадщини митця. Завданням нашої розвідки є аналіз художньо-композиційних характеристик ескізів костюмів, засобів виразності, що надали самобутності та довершеності художнім образам персонажів, втіленим у театрі початку ХХ ст. Петрицьким.

Театр, займає особливе місце в житті Анатолія Галактіоновича ще з самого дитинства. Він стає засобом втечі від сірого, жорстокого життя в сиротинці, в світ мрії, уяви та прекрасного [32, с. 176-177]. Творчі здібності юнак продовжить розвивати у Київському художньому училищі, яке стало «школою мистецтва» для багатьох відомих митців поч. ХХ ст.: О. Екстер, О. Архипенко, І. Рабіновича, І. Кавалерідзе та інших. На думку львівського дослідника, Р. Шмагала, училище було для митців «неминучим трампліном, але далеко не визначальним у їхніх подальших творчих біографіях» [35, с. 75].

Молодий, талановитий юнак ще в училищі вирізнявся хистом та незалежною вдачею, що проявлялося у втіленні власних мистецьких вподобань у завданнях. Працею, що популяризувала молодого митця, тоді студента третього курсу, була робота над живописними панно та декораціями для «Української ярмарки» в Києві, на якій також було збудовано тимчасовий павільйон, де представляла інтермедії трупа М. Садовського. Керував проектом будови та оформленням Василь Кричевський, він і запросив за рекомендацією Ф. Кричевського, викладача училища, Анатолія Петрицького. Декоративні, дотепні роботи, виконані під впливом українського народного мистецтва, свідчать про вподобання молодого митця.

Важливим для митця стало близьке знайомство, завдяки В. Кричевському з відомим етнографом, мистецтвознавцем Д. Щербаківським, який розвинув погляди митця на багатство української традиційної культури. Власне, народна культура та мистецтво стають основою творчості художника, джерелом натхнення для подальших пошуків і експериментів. На думку, Хмурого, «...він не підходить до них (мистецьких творів), з міркою етнографа, а йшов шляхом трансформації і переоцінки» [18, с. 10].

У 1917 році Петрицький, продовжує захоплюватися театром і створює ескізи оформлення для київських театрів «Дім інтермедій» та «Гротеск». У той же ж час відбувається знакова зустріч митця з талановитим режисером, реформатором українського театру Лесем Курбасом. Курбас організував та очолив колектив «Молодого театру» (1916-1919), котрому судилося стати, за висловом (київської дослідниці театру та творчості Л. К.) Н. Корнієнко, «своєрідною антологією стилів, естетикою розмаїтого формотворення» [31, с. 46]. Молоді актори, що горіли творчим вогнем, під керівництвом Курбаса, формулювали нові завдання українського театру «українофільське козако- і побутолюбство далеко не вичерпує наших інтересів ...хочеться творити нові цінності. А щоб вони були цінностями національними, то мусять розвиватися по змозі самостійно... Мистецтво, котре не йде вперед, котре костеніє в традиціях, перестає бути мистецтвом» [31, с. 44].

Треба зазначити, що українська драматургія мала вже на той час у своєму здобутку співзвучні сучасності твори Л. Українки, О. Олеса, В. Винниченка, але театр корифеїв, не був спроможний втілити їх на сцені новою образною мовою. Саме «Молодий театр», виступає зі своєю програмою максимум – оновлення усіх складових театральної вистави: змісту, форми, звуку та жесту.

Петрицький оформить у Молодому театрі: «Етюди» О. Олеса, «Лихо брехунові» Грільпарцера, «Різдвяний вертеп», «Шевченкову виставу», «Лікаря Керженцева» Л. Андреева, «Кандіду» Б. Шоу, «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «Тартюф» Мольєра. Однак знаковою в історії Молодого театру стала вистава, «Цар Едіп» Софокла (1918). На жаль, до сьогодні не збереглися ескізи костюмів та декорацій для Молодого театру, цінними візуальними джерелами для сучасників є негативи сцен з вистав, зроблені В. Васильком [21, с. 15].

На думку Корнієнко, в цій роботі Петрицькому вдається втілити режисерський задум «Курбас ставить в обов'язок художникові Петрицькому не реконструкцію античної вистави, а заміну реального середовища античного світу – його відчуттям... замінити фізичне – психічним, річ – враженням від неї» [31, с. 68]. Митець, продовжуючи театральні експерименти започатковані А. Аппа, Г. Крега, М. Рейнгарда, О. Екстер, створює умовне середовище місця дії – узагальнений образ античності. Він відходить від мальованих декорацій, бутафорних предметів в сторону архітектонічної побудови простору сцени. Художній образ трагедії вирішувався на пластичних контрастах форм. Геометрія та симетричність сценографії: величні колони, замкнуті архітравом та сходи, на яких розвивається дія, підтримувались симетричністю складок та драпірувань хітонів та гіматій костюмів. Також монохромність кольорового вирішення, застосування тональності від білого до темно-сірого, об'єднувала усі елементи сценографії, наповнювала простір сцени аскетизмом та драматизмом, розкриваючи «три теми – відповідальність

за свій народ; за шлях пошуку правди; за істину як таку, котра вища за власне життя» [31, с. 70]. Напруження сюжету досягалось шляхом контрастного співставлення статичності вертикалей канелюрів колон та жорстких, складок костюмів і динамічної пластики акторів у хореографічних постановках. «Це була перша в українському театрі архітектурно-об'ємна побудова сценічного майданчика, яка дозволяла режисерові повніше використовувати тривимірний простір сцени» [19, с. 11].

Інший принцип оформлення використовує А. Петрицький при оформленні вистави «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера (1918). Підкреслити буфонадний характер постановки мала ігрова декорація та костюми, грим. Кольорова яскравість костюмів, гіперболізація предметів декорації, використання прийомів клоунади, балагану, засвідчують про вдале застосування засобів комедії дель-арте при вирішенні художнього образу костюмів.

Використання ігрової функції сценографії у оформленні, взято за основу А. Петрицьким також у «Різдвяному вертепі» (1918). Проте тут художник сповна використовує українські народні традиції різдвяних шопок. За основу він бере вертепну двоюрисну скриню, конструкції якої відповідали два рівні площадок, для паралельного зображення інтермедії та різдва. Костюми персонажів на зразок вертепних ляльок – представляли певну маску – персонажа ветепного дійства.

Надзвичайно важливою стала остання спільна робота Петрицького з Курбасом по підготовці до опери «Тарас Бульба» Лисенка (1919). На жаль і костюми, і декорації будуть знищені у часи воєнного лихоліття (вистава не відбудеться). У збережених ескізах костюмів (зі збірки МТМКУ) перед нами розгортається феєрія українського барокового мистецтва [1; 2; 3]. Стилістика ескізів запозичена від українських портретів шляхти 17-18 сторіччя, що надає монументальності, значимості кожному персонажу (зображення в умовному овалному обрамленні). Форми костюмів у трактуванні наближені до історичних костюмів української шляхти та жіночого народного костюму Наддніпрянщини. Проте стилістика самого одягу узагальнена, як у формах, так у декоративному вирішенні, без зайвої деталізації, що сприяє цілісності створених національних образів. Використання барвистої, динамічної кольорової гами: контрасне поєднання синіх, червоних, жовтих кольорів також передає колорит характерний для народного мистецтва та повторює тональність музичного настрою твору. Кожен ескіз костюму розкриває окремий образ персонажу, а усі разом у контексті вистави створюють різнобарвну, наповнену національним колоритом партитуру опери, позбавлену етнографічних деталей та побутовоїзу.

Слід зазначити, що опера «Тарас Бульба» М. Лисенка буде опрацьовуватись художником ще неоднаразово у різних театрах (1921, 1927, 1928, 1937, 1955) та кожного разу митець по-новому буде вирішувати це завдання, але завжди в його роботах буде присутнє глибоке розуміння енергії та символіки української культури.

Цікаві історичні образи минулих епох створені Петрицьким для цілої серії вистав: об'єднані назвою «Вечори Лесі Українки» (1920-1921) [4; 5], «Північні велетні» Г. Ібсена (1921) [6; 7], «Чорт та шинкаря» К. Кривошевського (1921) [8] у Першому державному театрі ім. Т. Шевченка. Незважаючи на різноманітність історичних стилів вистав, усіх їх об'єднувала умовність декоративно-живописного вирішення сцени та образів персонажів.

Дослідники підкреслюють, що «він (Петрицький) одним із перших в українському театрі стверджує принцип живописного розв'язання всього спектаклю, підносить значення костюму як важливого компоненту оформлення» [67, 12].

У період 1922-1924 рр. А. Петрицький вирішує продовжити навчання у ВХУТЕМАСі (Вищих художньо-технічних майстернях) у Москві. Паралельно митець працює над театральними проектами у різних театрах. Перебуваючи під впливом ідей конструктивізму, що були особливо актуальні у російському мистецькому середовищі та училищі зокрема, Петрицький створює ескізи костюмів до балетів «Ексцентричні танці» К.Голейзовського (1922) [14] та «Нур і Анітра» М. Морджіна (1923) [15].

У ескізах костюмів до «Ексцентричних танців», на думку російського дослідника сценографії, В. Берьозкіна, продовжуючи методіку О. Екстер, митець створює костюми, як незалежні сценографічні персонажі, «супрематичні композиції» [22, с. 283] у контексті постановки. Фігури танцівників – чоловіка і жінки вписані у два трикутники, що накладаються один на другий, передають напружений рух танцю, а динаміка діагональних ліній та чітких плям, умовно і лаконічно зазначають форму, конструкцію крою фракчного костюму і сукні, елементи декору, аксесуари. «Він доводить свій ескіз до єдиної формули, танцювального фрагменту. Це художній документ, образна фіксація замислу балетмейстера, подібна до кадру кінохроніки» [27, с. 16].

В цій обмеженості геометризованого і кольорового вирішення, характерних для конструктивізму, прочитуються узагальнені образи сучасності митця, що заряджені динамікою та експресією танцю. Як зауважив І. Врона «у ескізах танцюють не люди і не костюми, а лінії і геометричні фігури» [23, с. 44].

В ескізах до «Нуру і Анітри», (виступи проходили у Москві та Америці) митець використовує чіткі та лаконічні форм костюму, які збагачують яскравими елементами індійської культури, що проявляються у емоційній насиченості кольорової гами та застосуванням стилізованого декору. За висловлюванням В.Берьозкіна, «костюмний супрематизм Петрицького...надавав космічного масштабу,... людським фігурам» [22, с. 284].

Форми костюмів геометричні, силует переважно трапецевидний, з акцентом на поясну типі одягу. підтримку до спідниць, широких зібраних в складки, митець проектує складні за формою головні убори та декоративні площини орнаменту, що оздоблюють лаконічні форми костюму. Представлені на ескізах, персонажі балету створюють за допомогою кольорів та динамічних форм костюмів, яскраві, монументальні образи древньої Індії.

Повернувшись в Україну, Анатолій Петрицький поринає з головою у роботу, працюючи переважно з оперним та балетним матеріалом, адже у 1925 році саме у Харкові відкрито Державний оперний театр (у Києві та Одесі у 1926). Петрицьким у 1920-ті роки буде здійснено численні сценографії: вистава «Вій» за М. Гоголем та О. Вишнею (1925), опера «Сорочинський Ярмарок» М. Мусоргського (1925), вистава «Пухкий поріг» Б. Ромашова (1925), балет «Корсар» А.Адан (1926), опера «Князь Ігор» О.Бородін (1926), «Вільгельм Тель» Д. Россіні(1927), балет «Червоний мак» Р. Глієра (1927), опери «Тарас Бульба» М. Лисенко (1928), опера «Турандот» Д. Пучіні (1928), опера «Князь Ігор» О. Бородін (1929), «Футболіст» В. Оранський (1930), «Комсомольці» Л. Первомайський (1930).

Виставою «Вій» О. Вишні за мотивами М. Гоголя (1925) у Харківському театрі ім. І Франка розпочнеться «харківський» період у творчості художника. Вистава інтерпретувала у сучасних формах шкільні інтермедії, виконували бурсаками 16-17 століття (звідси поява вусів у жіночих персонажів Єви, Янгола). У вирішенні костюмів Петрицький зостосує дві лінії – персонажні та ігрові костюми. Персонажними костюмами-масками, що існували як незалежний елемент сценографії вистави, були тубоподібні, футуристичні костюми Марсіан, Смерті, Вія [9], а ігровими – костюми «земних» істот: бурсаків, перекупок, Сотника, Запорожця, Адама, Єви [10], та «небесних» – Бога-отця [11], Янгола. Традиційний одяг Надніпрянщини, костюм козацької старшини, народне мистецтво – джерела, що надихнули митця. Костюми Петрицького позбавлені побутових деталізацій, вони через форму, елементи одягу, колір, декор, передають енергетику народної традиції, переосмисленої естетикою ХХ століття.

Поділ коробки сцени на два рівні, знову наближає нас до аналогій з вертепною-скринною (що використовувалась вже митцем у «Різдвяному вертепі»1918р.), два рівні буття – «земне і небесне», в даному вирішенні ще приєднувалось «космічне». Марсіани виступали у загальній сценографії як костюми, а подекуди як елемент, «рухомої скульптури» оформлення, що зливався з загальним тлом сцени. Розміщені на другому рівні, вони прожекторами освітлювали перший, земний рівень, а також і глядачів в залі. Форма костюму марсіан та Смерті була циліндрична, з меншими циліндрами для рук і голови, вирішені ахроматично, замість обличчя – прорізи для очей. Ці механізовані персонажі підкреслювали життєвість та колорит образів другої групи, роблячи навіть Бога-отця та Янгола, «своїми», близькими.

Створення костюмів, як «самостійних сценографічних персонажів», продовжить митець у деяких костюмах для балету «Червоний мак» Р. Глієра (1927) [17], та найбільш повно розкриє митець у костюмах-масках до опери «Турандот» Дж. Пучіні (1928) [12].

Використовуючи форми китайської архітектури та мистецтва, А.Петрицький асоціативно трансформує їх в узагальнені образи персонажів, де немає безпосередніх цитат орнаменту чи крою, а створений театральний образ східної культури. Костюми запроєктовано було таким чином, що в певні моменти вистави, коли актор повертався спиною, вони зливалися з оточенням (за рахунок чорного кольору), стаючи певним елементом загальної сценографії, і навпаки, повертанні актора фронтально, ставали знову знаком персони. Особливо уваги, заслуговує костюм Ката, що був створений на зразок маріонеток Г. Крега, де різні елементи вбрання приводилися в рух маніпуляціями актора. У цій опері Анатолію Петрицькому вдалося досягти неймовірної виразності образів костюму, їх семантичного звучання в контексті вистави, при обмеженості виражальних засобів.

Важливою роботою, де розкрито образ національної культури та мистецтва є опера «Князь Ігор» (1926, 1929) [13; 16]. Джерельною базою Петрицькому слугують монументальне та декоративно-прикладне мистецтво доби Київської Русі та східне мистецтво. Застосовуючи принцип контрасту у сценографічному оформленні, митець робить акцент на фактурність костюмів, а декорації простору лише підкреслюють їх, слугують вигідним тлом. «Жорсткість кольорового рішення і спрощеність ліній декорацій Петрицький сполучив з феєричною барвистістю костюмів, які й стано-

вили головний динамічний та співзвучний музиці елемент оформлення» [19, 14]. Костюми представлені кількома типами: від індивідуалізованих образів руської дружини, князів, до узагальнених типів скоморохів, половчанок і цілком умовних, костюмів танцівниць балету. Підкреслено урочисто виглядають костюми руської знаті, за визначенням Цибенко, «розкіш вбрання художник підкреслює введенням дорогих тканин, позолоти і самоцвітів в одяг князя, бояр та дружинників, але...показує і грубий, домотканний одяг «смердів» [33, 1]. Всі образи створені художником для вокалістів, балету, хору, гармонійно поєднані в одне ціле, в них « немає етнографізму, а тільки стиль» [18, с. 14].

На жаль, не збереглися ескізи Петрицького до опери «Тарас Бульба» (1928). Домислитись про концепцію художника можна завдяки проекту програми вистави, де представлені ескізи костюмів стилізованого національного одягу, конструктивного характеру у червоно-біло-чорній гамі та описам сучасників Петрицького [18, с. 14].

Починаючи з 1930-х років, під впливом політичного тиску, у театральних роботах Петрицького починає домінувати живописне вирішення декорацій, відмова від умовного місця дії, рухомих конструкцій. Щодо костюму, то зміни стосуються насамперед, форми та змісту образу персонажів. Форми одягу наближаються до конкретних типів персо-

нажів: соціальних («Справа честі» І. Микитенка, 1931); історичних («Гугеноти» Д. Мейєрбера, 1934, «Дванадцята ніч» В. Шекспір, 1936); національних («Тарас Бульба» М. Лисенка, 1937). Образи костюмів вирішуються реалістично, згідно «класичних» пропорцій фігури (в ескізах видно поділ фігури олівцем на вісім частин «Тарас Бульба» 1937).

На жаль, творчі експерименти 1920-х років, пізніше не будуть продовжені Петрицьким у сценографії, ідеологічна машина ліквідувала будь-які спроби що йшли всупереч. Тому перехід митця до живописного вирішення у декораціях, та костюмах був вимушений, і типовий для художників театру Радянської України. Тоталітарний режим спонукав згорання мистецького полістилізму авангарду у єдиний «вірний» напрямок – соцреалізм.

Отож, проаналізувавши театральну спадщину А. Петрицького 1920-х рр. ХХ ст., можна стверджувати, що це був період активних авангардних реформацій в українському театрі (особливо це стосувалося костюму), що надалі вплинув на становлення професійної школи сценографії. Цей період, був забороненим, та замовчувався з певних причин, лише наприкінці ХХ ст. дослідники та науковці заповнили цю прогалину. І на сьогоднішній день багатий творчий доробок українського генія Анатолія Петрицького використовується у практиці сучасних сценографів.

Список літератури:

- Музей театрального, музичного та кіномистецтва України (далі – МТМКУ). – Ескіз костюму Тараса Бульби. «Тарас Бульба» М. Лисенко, 1920. – Е 726.
- МТМКУ. – Ескіз костюму Шляхтянки. – Е 727.
- МТМКУ. – Ескіз костюму Дружини Бульби. – Е 728.
- МТМКУ. – Ескіз костюму Елеазара. «Вавилонський полон» Л.Українка, 1920-1921. – Е 964.
- МТМКУ. – Ескіз костюму до вистави «У катакомбах» Л.Українка, 1920-1921. – Е 2827.
- МТМКУ. – Ескіз костюму Воїна. «Північні велетні» Г.Ібсена К. Кривошеєвського, 1921. – Е 1119.
- МТМКУ. – Ескіз костюму Іордіс. – Е 2823.
- МТМКУ. – Ескіз костюму Чорта. «Чорт та шинкарка», 1921. – Е 1194.
- МТМКУ. – Ескіз костюму Марсіаніна. «Вій» О. Вишня, 1925. – Е 3887.
- МТМКУ. – Ескіз костюму Єви. «Вій» О. Вишня, 1925. – Е 3889.
- МТМКУ. – Ескіз костюму Бога – отця. «Вій» О. Вишня, 1925. – Е 3897.
- МТМКУ. – Ескіз костюму Мандарина. «Турандот» Дж. Пучіні, 1928. – Е 6465.
- МТМКУ. – Ескіз костюму Половчанки. «Князь Ігор» О. Бородін, 1926. – Е 3878.
- Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва. – (далі ЦДАМЛМУ). – Ф. 237. – Оп. 2. – Спр. 2. – 12 ар. – Ексцентричні танці. Ескізи костюмів до балету Данаєвського І.Й. Московський камерний театр [1922].
- ЦДАМЛМУ. – Ф. 237. – Оп. 2. – Спр. 3. – 4 ар. – Нур і анітра. Ескізи костюмів до балету Мордіна М.М [1926].
- ЦДАМЛМУ. – Ф. 237. – Оп. 2. – Спр. 6. – 1 ар. – Князь Ігор. Ескіз костюму до опери Бородіна О.П., Державна опера, Одеса [1926].
- ЦДАМЛМУ. – Ф. 237. – Оп. 2. – Спр. 5. – 2 ар. – Червоний мак. Ескізи костюмів персонажів до балету Р. Глієра, Державна опера, Харків [1926].
- Анатолій Петрицький. Театральні строї. / текст В. Хмурого. – Державне видавництво України, 1929. – 24 с. 56 іл.
- Петрицький А.Г. Народний художник СРСР. Каталог / упоряд. Л. Петрицька, Д. Горбачов – К.: 1968. – 73 с. : 28 іл.
- Анатоль Петрицький: Портрети сучасників. Альбом/ авт.-упор. В. Рубан. – К.: Мистецтво, 1991. – 128 с. : іл.
- Анатоль Петрицький. Театральні строї та декорації: зі збірки музею театрального, музичного та кіномистецтва України./ упоряд. Т.Лозинський, Т. Руденко. – Київ-Львів, 2012. – 342 с. : іл.
- Берлзкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. В 2 книгах./ В.И. Берлзкин. – М.: Эдиториал УРСС, 1997. – 554 с.
- Врона І. Анатоль Петрицький. Альбом. / І. Врона. – К.: Мистецтво, 1968. – 189 с.
- Горбачов Д. Інженер романтики. /Д. Горбачов // Вітчизна. – 1969. – № 2. – С. 224-225.
- Горбачев Д. А. Анатолий Галактионович Петрицкий. /Д. Горбачев. – М.: Сов. худ. – 1971. – 129 с.
- Горбачов Д. Я темпераментно відчуваю життя. /Д. Горбачов// –Соціалістична культура. – 1975. –№ 1. – С. 36.
- Диченко І. Балетні строї Петрицького. / І. Диченко// Театральний Київ. – 1970. – № 1. – С. 16-17.
- Диченко І.Непомилливим оком. /І. Диченко. // Вітчизна. – 1974. –№ 12. – С. 161-166.
- Джон Э. Боулт. Художники русского театра 1880-1930. / Д. Э. Боулт – М.: Искусство, 1991. – 112с. : 200 ил.
- Йосипенко М. Майстер театрального живопису/ М. Йосипенко// Радянське мистецтво. – 1945. – № 10. – С. 3.
- Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиції майбутнього / Н. Корнієнко – К.: Факт, 1998. – 469 с.
- Петасюк О., Сморгжевська О. Національні традиції українського авангарду. Ілюстрована хрестоматія / укл.О. Петасюк, О. Сморгжевська. – К., 2006. – С. 152-217.
- Цибенко П. Талановитий художник-новатор. / П. Цибенко // Українське життя. – № 6. – Торонто, 1965. – С. 1.
- Український авангард 1910-1930 років. Альбом/ авт.-упоряд. Д. Горбачов. – К.: Мистецтво, 1996. – 400 с. : іл.
- Шмагалю Р.Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ-ХХст. / Р. Шмагалю – Львів: Українські технології, 2005. – С. 75.

Дмытренко А.А.

Львовская национальная академия искусств

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ В ТВОРЧЕСТВЕ АНАТОЛИЯ ПЕТРЫЦЬКОГО: ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

Аннотация

В статье рассмотрены проекты театральных костюмов известного украинского художника А. Г. Петрыцкого, созданные в 20-х г. XX в. Этот период характеризуется авангардными поисками в творчестве художника. Проанализировано художественно-стилистические особенности композиции театральных костюмов.

Ключевые слова: А.Г.Петрыцкий, украинский театр, театральный костюм, сценография, образное решение костюма.

Dmytrenko A.A.

Lviv National Academy of Arts

THEATRICAL COSTUME IN THE CREATIVITY OF ANATOLY PETRYTSKYJ: THE ARTISTIC AND STYLISTIC PECULIARITIES

Summary

The article is concerned with the problem of the theatrical costume designed by famous Ukrainian artist Anatoly Petrytskyj in the 20's XXc. This period was chosen for study because these two decades characterized by the development of avant-garde style in the in the creativity of Anatoly Petrytskyj. The peculiarities of art and style of the costumes have been analyzed.

Keywords: A. Petrytskyj, the Ukrainian theatre, the Avant-Garde, theatrical costume, scenography, image of costume.

УДК 745.542(477)

УКРАЇНСЬКІ РОЗЕТКОВІ ВИТИНАНКИ В ІНТЕР'ЄРІ ТРАДИЦІЙНОГО ЖИТЛА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (ПОДНІПРОВ'Я, ПОДІЛЛЯ, ГАЛИЧИНА)

Косицька З.М.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології імені Максима Рильського
Національної академії наук України

У статті зроблено огляд українських розеткових витинанок початку ХХ ст. Розглянуто їх традиційні композиційні схеми та художні особливості. Матеріал дає можливість прослідкувати новачі прояви у творчості окремих народних майстрів.

Ключові слова: витинанки, розета, творчість, народні майстри, традиції.

Постановка проблеми. Паперові оздоблені інтер'єру як складова ансамблю традиційного українського житла початку ХХ ст. вирізняються яскравим колоритом і різноманітними формами. Серед них поширені були розеткові витинанки, що в наш час побутують у вигляді новорічних «сніжинок». Багатство композиційних рішень тогочасних розеткових витинанок представляють музейні колекції України. Враховуючи публікації у вітчизняних мистецтвознавчих джерелах, вважаємо за доцільне присвятити окрему наукову розвідку означеному питанню, що в свою чергу дасть змогу детально проаналізувати художні особливості українських розеткових витинанок, а також виявити їх спільні ознаки та регіональні відмінності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Завдяки дослідницькій діяльності українських вчених сьогодні існує кілька праць, в яких представлена творчість майстрів мистецтва витинанки Подніпров'я, Поділля й Галичини. Найбільш ґрунтовні праці, в яких частково залучені матеріали про розеткові витинанки, опубліковані М. Станкевичем

[7, с. 46-47, 52-34] і В. Гагенмейстером [1, с. 4, кол. табл. 2-6]. Значний матеріал представлено також в «Історії декоративного мистецтва України» [5, с. 233-256]. Утім науковці не ставили за мету здійснення комплексного дослідження саме розеткових витинанок і розглядали їх у контексті основних тем.

Мета статті. Проаналізувати розеткові витинанки Подніпров'я, Поділля й Галичини початку ХХ ст., виявити їх спільні риси та регіональні особливості.

Виклад основного матеріалу. Розеткові витинанки, як паперовий декор інтер'єру українського традиційного житла, були популярним видом оздоблення на початку ХХ ст. і побутували в багатьох регіонах України. Разом із іншими видами оздоб вони творили святкову піднесеність у художньому ансамблі сільської оселі. У різних осередках їх тоді називали по-різному: «квіти», «сонечка», «ружі», «зірки», «звізди», «хрестики», «цвіти» тощо. Паперові вироби селяни кріпили на стінах, на шволоках, між вікнами у вигляді горизонтальних фризів чи групових композицій. Часто ними в хатах Поділля прикрашали стелі.