285 —

|  |  |
| --- | --- |
| ***УДК 792.5:7.091*** | ***Софія ТРИКОЛЕНКО****(Київ)* |

**Українська сценографія у першій половині ХХ століття:
довоєнний та післявоєнний розвиток**

**Анотація.**У статті розглядаються особливості становлення української сценографії на початку ХХ ст., її розвиток в повоєнний період. На прикладах робіт найвідоміших художників простежується вплив соціально-політичних особливостей епохи на мистецтво. Оновлення декораційних постановок початку століття було нівельовано в період після Великої Вітчизняної війни – відбулося повернення до традиційних мальованих задників, реалістичної бутафорії та досконало відтворених історичних костюмів. Але певні художники все ж втілювали сміливі метафоричні рішення. Новаторські пошуки й відданість традиціям, протиріччя між різними напрямками образно-умовних, метафоризованих рішень та реалістично-ілюстративними подачами творів класичного репертуару стали основою для подальшого розвитку сценографічного оформлення, виникнення багатьох нових тенденцій в оформленні класичної драматургії і новітнього репертуару.

**Ключові слова:**сценографія, вистава, декорація, метафора.

**Аннотация.**В статье рассматриваются особенности становления украинской сценографии в начале ХХ в., ее развитие в послевоенный период. На примерах работ известных художников прослеживается влияние социально-политических особенностей эпохи на искусство. Обновления декорационных постановок начала века было нивелировано в период после Великой Отечественной войны – произошло возвращение к традиционным рисованным задникам, реалистической бутафории и совершенно воспроизведенных исторических костюмов. Но определенные художники все же воплощали смелые метафорические решения. Новаторские поиски и приверженность традициям, противоречия между различными направлениями образно условных, метафоризованных решений и реалистично иллюстративными подачами произведений классического репертуара стали основой для дальнейшего развития сценографического оформления, возникновение многих новых тенденций в оформлении классической драматургии и новейшего репертуара.

**Ключевые слова:**сценография, спектакль, декорация, метафора.

*Образотворче, декоративно-ужиткове мистецтво та народна творчість*



— 286 —

Протягом всього ХХ століття українська сценографія зазнала значних змін, особливо кардинальними вони були у післяреволюційний період: змінилася сама суть сприйняття вистави, виникло інше бачення сценічного простору, трактування драматичної проблематики. Традиційні реалістичні мальовані декорації поступаються місцем стилізованим, символічним, метафоричним конструкціям, які можуть трансформуватися та змінювати свою функцію просто на очах у глядачів. Виникає таке поняття, як «метафоричне» вирішення сценічного середовища – оповідний реалістичний хід втрачає свою актуальність, тепер увага режисерів зосереджується на метафорі, порівнянні сюжету вистави і його проблематики із сучасністю, пошуках асоціативних рядів та символічних елементів. Архітектурне середовище формується без використання архітектурних споруд, природне – без натурних пейзажів, кількість побутової бутафорії значно скорочується. Економічна та політична ситуація значно сприяє спрощенню та мінімізації оздоблення сцени: нестача коштів та курс на ліквідацію «надмірності» як пережитку буржуазного ладу спонукають діячів театру здійснювати постановки мінімальними засобами. Дуже точно сформульовані засади виникнення новітніх театральних течій у книзі Михайла Френкеля «Современная сценография (Некоторые вопросы теории и практики)» 1980-го року.

«Сценічний конструктивізм 20-30-х років ХХ століття на радянських сценах виник як результат пошуків нової революційної естетики молодого радянського театру у боротьбі з прикрашанням, рутиною, застарілими формами традиційного театру. Він виник як стиль економний у важкий для театру і країни час. З точки зору постановників вистав, він був необхідним інструментом для активізації емоційно-психологічного апарату актора. І, нарешті, він став матеріалізованим новітнім поглядом на світ майстрів театру, які поставили свою творчість на службу революції. Виникли декорації, що складалися з жорсткої архітектурної основи та складного дієвого середовища сценічного простору, здатного діяти і на акторів, і на публіку. Конструктивність декорацій стала результатом сценічного синтезу багатьох видів образотворчого мистецтва та сценічної техніки» [14, с. 13].

Сценічні реформи на теренах Радянського Союзу пов’язані, насамперед з іменами В. Мейєрхольда, О. Екстер, О. Тишлера. Кожен з них вводить певні прийоми, починає застосовувати ті чи інші технічні засоби.

Всеволод Мейєрхольд у 1920-х роках очолює рух «Театральный Октябрь», що виступає проти постулатів старого театру [14, с. 14].

*Образотворче, декоративно-ужиткове мистецтво та народна творчість*



— 287 —

Саме Мейєрхольд вводить у практику театральних вистав використання екранів та відеопроекцій, активне використання акторами не лише простору сцени, а й всього простору театру. Саме він наполягав на покращенні механізації сцени, вдосконаленні світлотехніки і звукотехніки.

Розпочавши свою художню діяльність у Києві, Олександра Екстер швидко здобула визнання та популярність серед діячів мистецтва, і художницю було запрошено до Москви. Пріоритетним напрямом творчої діяльності О. Екстер була саме сценографія. У цій галузі мистецтва вона здійснила справжню революцію: знайдений художницею конструктивний і динамічний стиль оформлення сцени оновив театри всієї Європи і приніс їй звання «Пікассо сценографії». Етапними в авангардній сценографії стали роботи О. Екстер для Камерного театру О. Таїрова, який запросив її до Москви оформити виставу «Фаміра Кифаред» І. Анненського [2]. Вона працювала здебільшого як майстер локальних плям та чіткого рисунку ліній. Її роботи відходять від традиційних реалістичних побутових подробиць, акцент робиться на загальний ритм вистави, який формується як акторською грою, так і всіма складовими декораційного оформлення: світлові плями, конструктивні елементи декорацій та костюмів.

Олександр Тишлер активно застосовує у театральних постановках різноманітні фактури, типові та атипові для драматичного твору. «Моє оформлення завжди можна винести з театру, – стверджує О. Тишлер, – поставити в інший простір, і воно не зруйнується, воно міцне, пластично скріплене» [15, с. 255].

На території України новітній театр розвивається завдяки спільним зусиллям талановитих режисерів та художників, таких як Л. Курбас, А. Петрицький, В. Меллер, О. Хвостенко-Хвостов, Б. Косарєв та ін.

Найяскравіші прояви українського авангардизму – театр Леся Курбаса та український художній авангард, – як в концептуальному, так і в практичному плані складали естетичну єдність – певний проект, який мав на меті реформацію українського театрального та художнього простору. Однією з головних тез цього проекту було заперечення догми та створення сучасної своєму часу лексики українського мистецтва [13].

Для української культури театр корифеїв став моделлю, на основі якої формувалися художні нормативи українського театру. Стратегічна програма театру корифеїв, скерована на відтворення національної картини світу, була лише частиною загальнокультурного дискурсу доби, який, насамперед, визначався поняттям “народницт-

*Образотворче, декоративно-ужиткове мистецтво та народна творчість*



— 288 —

ва”. На відміну від аналогічних течій в європейській культурі цього ж періоду, український народницький рух був додатково забарвлений необхідністю ідентифікувати себе як окрему націю, з усіма її ознаками. Театр корифеїв став чи не найактивнішим чинником цієї програми, оскільки саме театр, внаслідок своєї синтетичності, виявився здатним до створення та візуалізації універсальних культурних моделей [10].

Для театру Леся Курбаса Анатоль Петрицький створює конструкції, що нагадують традиційний вертеп. Основним лейтмотивом творчості художника стали мотиви народного декоративно-ужиткового мистецтва, які він використовував для театральних постановок. Його творчі пошуки спонукають до синтезу декораційно-пластично-звукового оформлення, використання технічних розробок для втілення сценічних задумів. А. Петрицький одним із перших починає боротьбу з бутафорськими предметами, замінюючи їх на справжні.

Вадим Меллер, працюючи у театрі «Березіль», прагне до максимального узагальнення місця і часу дії, абстрагування сценічних подій від реалістичних. Геометризація форм, максимальний конструктивізм, використання невеликих світлових плям і проекцій на екрани – основні складові вистав, оформлених Меллером. Курбас і Меллер були впевнені, що саме точно знайдений ритмічний рисунок конструкцій та узагальнена форма здатні безпосередньо впливати на підсвідомість глядача.

Олександр Хвостенко-Хвостов, здобувши освіту в Московському училищі живопису, скульптури й архітектури, з 1919 р. працював в Україні у книжковій та газетній графіці, а з початку 1920-х років — у театрі. Працюючи над оформленням вистав Харківського і Київського театрів опери та балету, він використовував для своїх постановок поетично-символічні елементи, приділяючи основну увагу кольоровому вирішенню та емоційній насиченості.

Серед художників-новаторів слід відзначити творчість Михайла Бойчука, який співпрацював із «Молодим театром», у 1918 р. його робота стала новим словом в українській сценографії. Принцип використання сірих сукон та суворої графічної гами чорно-білих кольорів в оформленні вистави «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» відповідала не тільки дидактичності та відстороненній символіці п’єси, але й тогочасним пошукам європейської сценографії. Знаковий характер оформлення «Молодості» М. Гальбе виявився у конфігурації предметів на сцені, акцентуванні типових ознак міщанського інтер’єру, а стилізація середньовічної мініатюри знайшла втілення у «Йолі» Жулавського.

*Образотворче, декоративно-ужиткове мистецтво та народна творчість*



— 289 —

Відомий радянський художник-кубофутурист, графік та сценограф Борис Косарєв спочатку працював над монументальними розписами храмів, а у 1915 р. працює помічником художника-декоратора в Літньому театрі оперети в Харкові. З 1921 р. постійно працює для харківських театрів: оформлює вистави в Першому українському театрі для дітей та юнацтва, створеному у березні 1921 р. на базі Харківської вищої театральної школи; в Народному домі; в Червоно-заводському театрі; в Театрі української драми ім. Т. Г. Шевченка.

Учень Хвостенко-Хвостова, Василь Греченко почав свою кар’єру сценографа у Першому українському театрі для дітей та юнацтва у Харкові, а з 1932 працював у Харківському українському академічному драматичному театрі імені Т. Г. Шевченко. Для творчості майстра характерним є створення єдиного гармонійного візуального образу вистави, широке використання можливостей живопису.

Георгій Цапок у своїх постановках уміло використовує весь комплекс образотворчих засобів, доступних художникові театру: архітектоніку, світло, колір, простір та інше. Сценічний простір у Цапка займає новий вимір – височину. Вона була частиною реформи, якої зазнав театр 1920-х років. Сценічний майданчик став іншим, збагатившись драбинами, пересувними станками. Актор потрапив у нові умови, характер його рухів змінився. З української сцени зникла “хуторянська” неповороткість акторів старого театру. Безсумнівно, вирішальна роль у цьому опріч режисера, належала художникові-декораторові [1]. Пройшовши еволюцію від байдужого фону до синтезу сценічної картини з композицією вистави українська сценографія набула художньості та органічності. Характерними принципами нової сценографії стали: візуальний зв’язок сцени та глядацької зали, розділення сценічного простору фронтально на ігровий та фоновий план, декоративність і стилізація як принцип візуального поєднання елементів сценографії та акторської гри, живописне втілення драматургічної теми вистави, синтез компонентів дії у єдиній виставі-картині [9].

Пошуки нової сценічної образності були тільки частиною активного театрального життя країни. Перші десятиліття ХХ століття ознаменувалися революційними зрушеннями і в європейських театрах. Прогресивні режисери та художники розуміли, що час старого натуралістичного театру вийшов. Буремні події початку ХХ століття вимагали від театру внести у репертуар вистави на злободенну тематику, які б пробуджували у глядачів самосвідомість, активізували їх на боротьбу за прогрес, ідеї гуманізму, революційні перетворення суспільного устрою та людства загалом.

*Образотворче, декоративно-ужиткове мистецтво та народна творчість*



— 290 —

У роки Великої Вітчизняної війни українські художники-сценографи працювали, здебільшого, для потреб фронту. Хвостенко-Хвостов малював агітаційні плакати, в перші місяці війни був головним консультантом з маскування об’єктів Харківського військового округу [4]. Театр ім. Івана Франко не припинив свою роботу. Театральна трупа була евакуйована й давала вистави в Семипалатинську й Ташкенті, гастролювала по СРСР, і не тільки в тилу. Дві фронтові бригади, сформовані з акторів театру, давали вистави перед бійцями на передовий. Будинок театру в Києві під час війни було зруйновано, в 1946 році його відновили і театр, повернувшись у Київ, продовжив свою роботу. Б. Косарєв під час війни продовжував працювати над оформленням вистав. У 1942-1944 рр. Харківський ТЮЗ працює в евакуації у Павлодарі. Косарєв оформлює вистави «Синий платочек» В. Катаєва, «Русские люди» К. Симонова, «Лікар поневолі» Ж. Б. Мольєра (реж. В. Скляренко), «Зыковы» М. Горького (реж. І. Рабічев), «Наталка-полтавка» І. Карпенка-Карого. У 1944 р. Харківський ТЮЗ переїздить до Львова, і Косарєв оформлює там «Юность отцов» Б. Горбатова, «Снежок» В. Любимовой та інші.

У повоєнний час посилюється кон’юнктурний тиск на всі складові театрального мистецтва: драматургію, режисуру, сценографію, акторську гру… І взагалі на всі області культури. Починаючи з 1946 р., офіційним теоретиком партійної лінії в питаннях ідеології та культури Андрієм Ждановим (1896-1948) було підняте питання про «ідеологічну чистоту пролетарської культури». «Ждановщи-на» позначилась боротьбою проти «безідейності, безпринципності, формалізму, космополітизму й низькопоклонства перед гнилим Заходом» [5]. У сценографічніх рішеннях цього періоду домінують натуралістично-наївні, побутово-достовірні, яскраві оформлення. Саме до таких тенденцій схиляються тогочасні роботи А. Пе-трицького, Ф. Нірода, В. Меллера, Б. Косарєва, М. Духновсько-го та ін. Майстри, які на початку ХХ століття прославилися своїми символічно-метафоричними постановками, під цензурним тиском поверталися до традицій ілюстративного театру ХІХ століття. На сценах відтворювали масштабні сценічні полотна, декорації були спрямовані на відтворення місця дії. Найчастіше художні завдання вирішували об’ємно-живописними засобами в поєднанні з умовними театральними прийомами, які виявлялися в плануванні сценічного простору у формі зв’язку інтер’єру з екстер’єром [7, С. 7]. Розвиток освітлювальної і рухомої техніки дає нові можливості для художників: декорації стають більш рухомими, і значна увага приділяється пе-

*Образотворче, декоративно-ужиткове мистецтво та народна творчість*



— 291 —

репадам освітлення. У той же час розвиток техніки призводить і до надмірного нагромадження декораційних конструкцій; оформлення сценічного простору іноді домінує над дією.

Але слід зазначити, що мистецтво цього періоду формується не тільки під тиском з боку влади, а й великою мірою залежить від уподобань глядачів. «Бідний» театр 30-х – 40-х років уже не актуальний для суспільства, яке, оговтавшись від воєнної розрухи та злиднів шукає яскравих, життєстверджуючих проявів мистецтва. Народна любов до декоративності й реалістичності зображуваного вимагає від сценографічного оформлення відповідності вимогам глядачів, і художники шукають компроміси між метафорою та реалістично-оповідною трактовкою. В українському театрі особливий акцент робиться на понятті побутовості. Його параметри визначала укоріненість значної частини активного населення в реалії сільського побуту (українська драматургія того періоду фіксує цей явний перекіс – найбільш вагомі драматичні твори створені на матеріалі сільського життя) [6].

Більш ранні розробки А. Петрицького сильно контрастують з його ж повоєнними роботами. Яскрава декоративність вистави «Затоплений дзвін», умовність та іронія над стилізацією у «Горі брехунові», використання станків та сукон в «Інсценізації шевченківських віршів», фронтальність композиції «Царя Едіпа» свідчили не тільки про талант митця, але й про використання досвіду попередників. У цих роботах нові принципи сценографії дали своє вирішення проблеми синтезу, яка була поставлена перед мистецтвом модерну. Натомість у створених художником декораціях 40-х – 50-х р. ХХ ст. панує декоративна ілюстративність, яка не завжди відповідає проблематиці драматичного твору. Але слід зазначити, що в його роботах «Макар Діброва» 1948 р., і «Калиновий гай» 1950 р., Київський театр ім. І. Франка, режисер Г. Юра, живописні та об’ємно-просторові елементи декорацій містять значну міру образних й метафоричних узагальнень. Художник не допускав штучної помпезності та надмірного прикрашання. Його колорит, живописна та конструктивна композиція завжди гармонійно вписувалися у загальний задум вистави, акцентуючи увагу на найважливіших і найсимволічніших елементах. Д. Боровський у своїй книзі «Убегающее пространство» стверджує, що Петрицький зламав другу половину свого творчого життя, зрадивши себе і підкорившись кон’юнктурі. «Можна перефразувати вислів Чехова про видавлювання по краплі з себе раба: Петрицький по краплі видавлював із себе митця. Всі нагороди, звання, офіційний авторитет першого, головного художника театру всієї України – за відібраний

*Образотворче, декоративно-ужиткове мистецтво та народна творчість*



— 292 —

живопис, за творчу неволю» [3, с. 24]. Щоправда, не можна назвати всі аспекти роботи Петрицького кон’юнктурними: багато у чому він проявляв власну творчу трактовку оформлення вистави. Зокрема конструктивність і декоративність у його ескізах та послідуюча образна стилізація на сцені свідчать про значне творче самовираження митця. Сам художник наприкінці життя так охарактеризував власну творчість: «В театрі радянської України я не живописець кількох або багатьох декорацій, я творець нового радянського театру, я його душа, я був цією душею тридцять років, на мене рівнялись. Я давав стиль, обличчя цьому театру» [16, с. 7].

Роботи Федора Нірода цього періоду орієнтуються на ускладнені конструкції декорацій, колорит досить стриманий. Він не допускає надмірної реалістичності, максимально прагне до узагальнення та виокремлення найхарактерніших рис архітектурних споруд. Через десять років Нірод скаже: «Театральні художники в одному разі впадають у прісно-натуралістичне відтворення (іноді добротне, іноді бутафорське) приватної життєвої «правдочки». Їхні роботи виглядають тоді доброчесно «правдоподібними», пасивним фоном (добре, якщо він просто не заважає акторам). В іншому разі ми спостерігаємо прагнення до естетичної, ілюзорної красивості, що перетворює виставу на демонстрацію живописних та інших образотворчих прийомів художника, які відволікають іноді глядача від основного змісту дії та приголомшують його силою самодостатніх видовищних ефектів» [11]. Характерним для творчості Федора Нірода стає пошук найтонших нюансів кольорових співвідношень, розробка складних декорацій та використання традиційних декоративних елементів – орнаментів, зображень, надписів. Активне використання машинерії сцени дало можливість для створення різнопланових та різнорівневих оформлень.

Творчість Бориса Косарєва у цей період користується схвальними відгуками партійного керівництва, але сам художник не любить говорити про тогочасні свої роботи. З 1946 року художник працює у Харківському державному театрі української драми ім. Т. Г. Шевченка, де його оформлення вистави «Ярослав Мудрий» за твором І. Кочерги (1946) було удостоєно Сталінської премії 1-го ступеня.

Саме про цю виставу, за оформлення якої він отримав Сталінську премію, художник не любив згадувати. У театральних критиків та колег художника склалися досить протилежні враження про творчість Косарєва у 40-х – 50-х р. Схвально його роботу охарактеризував А. Петрицький: «Глибоке своєю історичною правдивістю монументаль-

*Образотворче, декоративно-ужиткове мистецтво та народна творчість*



— 293 —

не оформлення «Ярослава Мудрого» здобуло громадське визнання, а Косарєв — високу нагороду. Борис Косарєв належить до того типу художників, творчість яких спрямована на служіння громадськості. Кожна робота Косарєва збагачує глядача, розширює його кругозір. Однією з найцінніших рис характеру є його прагнення допомогти глядачеві побачити насамперед соціальне середовище, в якому живуть і діють персонажі п'єси. На театрі працює, власне, два типи художників — художник–постановник і оформлювач-декоратор. Постановник — співавтор драматурга, режисера і актора, це — художник-мислитель. Він повинен володіти марксистсько-ленінською теорією, без якої не зможе черпати свою творчість з самого життя і не зможе віддати своє мистецтво служіння народові… Другий тип — декоратор — механічно компілює форми і фарби для розважальної «красивості» і творить «сусальні дурниці». Борис Косарєв — художник-постановник, який вивчає соціальну суть п'єси, розкриває образи дійових осіб, і у цьому — його цінність для радянського театру. У Харкові, в Театрі юного глядача, я бачив мольєрівського «Скупого» в постановці Володимира Скляренка і в оформленні Бориса Косарєва. Незабутнє враження справили на мене костюми в п'єсі. Піднімається завіса — ще мовчать актори, але промовляє оформлення, говорять костюми. Виразність, досягнута Косарєвим, — результат упертої і поглибленої творчої праці. Косарєв — дуже вимогливий художник, він не прощає собі жодної недбалої деталі, для нього немає «неістотних» дрібниць, він вимогливий до технічного втілення своїх задумів на сцені» [12]. Натомість театрознавець О. Красильникова після інтерв’ю художника дійшла іншого висновку: «…В пам’яті спливають лише сумні спогади, пов’язані з труднощами підготовчого періоду, пов’язані з тим, що вдалося зробити далеко не все те, що замислювалося. Не можна сказати, що художник зовсім не любить цю роботу, що було б дивно для майстра, який створив її. Він її любить і не любить» [8, с. 188]. Повоєнний період для художника пов'язаний з підкоренням творчої натури провладним ідеалам, але, незважаючи на це, навіть у чітко встановлених кордонах він знаходив можливість для метафоричного узагальнення, живописно-просторових пошуків. Конструктивізм, характерний для його ранніх робіт, таких як «Моб» за романом Е. Сінклера, «Бум і Юла» Н. Шкляра, «Снігова королева» Є. Шварта, знаходить виявлення і у «Ярославі Мудрому». Акцентування уваги глядача на кольорових плямах, розмежування простору за рахунок перепадів освітлення, монументальність декораційних конструкцій – всі ці аспекти формування ігрового простору покликані створити відчуття могутності, величі й культурного значення Київської Русі.

*Образотворче, декоративно-ужиткове мистецтво та народна творчість*



— 294 —

Повоєнна цензура і кон’юнктурний тиск відкинули українську сценографію, як і загалом театральне мистецтво, на десятки років назад; зумовивши її розвиток у напрямку патетично-помпезної ілюстративності, бутафорської реалістичності. Умовність та метафоричність знаходили незначне виявлення у творчості окремих художників. Проте навіть у цей складний період з’являлися цікаві й умовно узагальнені декораційні рішення, які заклали основу для творчих пошуків художників-сценографів у наступні десятиліття. Повернення до оповідного театру було досить швидкоплинним, вже у кінці 60-х, на початку 70-х років український драматичний театр стає на шлях метафорично-символічних розробок як у сценічному оформленні, так і у постановці загалом. Основні новаторські пошуки цього періоду пов’язані, насамперед, з ім’ям Данила Лідера, який у 1965 р. став головним художником Київського українського академічного драматичного театру ім. І. Франка. Реакція на післявоєнну «красивість» спонукала митців до пошуків нових образних і умовних рішень у постановках наступних періодів.

***Список джерел:***

1. *Абраменко Лариса Миколаївна. Українська сценографія 1920-х років у колекції Харківського художнього музею [Електронний ресурс]// 4 Сумцовські читання: Конференція, присвячена 135-річчю з дня народження Є.К. Рєдіна. - Харків, 1998. - Режим доступу:*[***http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/1998/article.html?n=516***](http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/1998/article.html?n=516)
2. *Амазонка авангарду: До 130-річчя від дня народження О.О. Екстер (1882-1949) // Календар знаменних і пам’ятних дат. 2012. І квартал. - К.: Книжкова палата України, 2011. - С. 54-60*
3. *Боровский Д. Убегающее пространство. Москва, ЭКСМО, 2006. - С. 24.*
4. *Електронний ресурс*[***http://beelgorod.ru/belgorod-alphabet/t-ya/962-khvostenko-aleksandr-veniaminovich.html***](http://beelgorod.ru/belgorod-alphabet/t-ya/962-khvostenko-aleksandr-veniaminovich.html)
5. *Електронний ресурс:*[***http://www.big-library.com.ua/***](http://www.big-library.com.ua/book/84_Ykrainska_ta_zarybijna_kyltyra/7757_Lekciya_19_Kyltyra_Ykraini_y_drygii_polovini_40h_90h_rokah_XX_st)
6. *«Еволюція просторових систем українського драматичного театру: типи організації, функції, людина (від натуралізму до авангарду)». О. Островерх 2007 р. матеріал взято з електронного ресурсу*[***http://www.dissertation.com.ua/node/672451***](http://www.dissertation.com.ua/node/672451)
7. *Ковальчук О. Давид Боровський, Данило Лідер: пошуки пластику сценічного простору у сценографії Джерела еволюції, фактори впливу. С. 7*
8. *Косарев Б. Борис Васильевич Косарев вспоминает. Беседу вела О. Красильни-кова. Советские художники театра и кино. № 6. Сборник статей. Москва, Советский художник, 1984. С. 188.*
9. *Людина у світі духовної культури Втілення ідеалів модерну у пошуках українських театральних художників кінця ХІХ — початку ХХ ст. О. Пинда, Київський національний університет культури і мистецтв*[***http://www.newacropolis.org.ua/ua/study/conference/?thesis=4273***](http://www.newacropolis.org.ua/ua/study/conference/?thesis=4273)

*Образотворче, декоративно-ужиткове мистецтво та народна творчість*



— 295 —

1. *Національна академія наук України, інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.. М. Т. Рильського, Островерх О. Б. «Еволюція просторових систем Українського драматичного театру: типи, організації, функції, людина (від натуралізму до авангарду)» Електронний ресурс:*[***http://www.orgsun.com/avtoreferati-dissertatsii-mistetstvo/1/a181.php***](http://www.orgsun.com/avtoreferati-dissertatsii-mistetstvo/1/a181.php)
2. *Нирод Ф. Художник в театре. Правда Украины. (11.07.) 1955*
3. *Петрицький А. Б.В. Косарєв: [З приводу нагородження художника Сталін. премією]// Рад. мистецтво.— 1947.— 18 червня*
4. *«Сценографія в театрі корифеїв та художньо-пластичні системи українського авангарду. Інтерпретації національного образу» Доповідь на науковій конференції «Театр корифеїв - предтеча українського авангарду» Кіровоград. 23-30 вересня 2000 р. Конференція готувалася за участю Державного центру театральних досліджень ім. Леся Курбаса. Електронний ресурс:*[***http://jgreenlamp.narod.ru/ostrkorif.htm***](http://jgreenlamp.narod.ru/ostrkorif.htm)
5. *Френкель М. «Современная сценография (Некоторые вопросы теории и практики)». Киев «Мистецтво» 1980 р., ст.. 13 з. к. с. 131.*
6. *«Художники театра о своем творчестве». М., «Советский художник», 1973, с. 255.*
7. *ЦДАМЛМ України. Фонд 237, справа 2, опис 183. - 19 арк. С. 7.*