

DOI: 10.31866/2616-759X.7.2.2024.314152

УДК 7.071.1:75.054]:792(470+477)"19"

МЕТАФОРА, СИМВОЛ, АЛЕГОРІЯ ЯК ОСНОВА ОБРАЗНОЇ СТРУКТУРИ СЦЕНОГРАФІЇ НІМЕЧЧИНИ Й УКРАЇНИ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Олеся Рибченко

доктор філософії;

e-mail: rybchenko.oh@knuud.edu.ua; ORCID: 0000-0002-6253-9218

Київський національний університет технологій та дизайну, Київ, Україна

Анотація

Метою дослідження є комплексний аналіз новітніх композиційних структур німецького театру 20-х рр. ХХ ст. (на прикладі творчої практики сценографа Оскара Шлеммера). Важливо зіставити та довести вплив нової німецької сценографії на українське мистецтво на прикладі творчості художника Анатолія Петрицького, який надихався новочасними модерними ідеями, проте створював власну українську театральну мову. **Методологією дослідження** є системний підхід, методи синтезу, узагальнення та порівняння. Для дослідження новочасних підходів у сценографії використано мистецтвознавчий і порівняльно-історичний підходи, що дають змогу простежити тенденції оновлення та реформ в образній лексиці спектаклю. Теоретичні та практичні результати дослідження розкривають раніше нерозв'язані питання мистецтвознавчих досліджень. **Наукова новизна** полягає у виявленні новочасних композиційно-просторових рішень в українській сценографії українського художника А. Петрицького під впливом нових європейських тенденцій, а саме німецької сценографії художника О. Шлеммера. **Висновки.** Доведено, що А. Петрицький – сценограф високого рівня. Йому вдалося створити новітній український театр, в основі якого багатотомкові народні вертепні традиції з впізнаваним українським колоритом та національною символікою. Наголошено, що ймовірна зацікавленість А. Петрицького новітніми розробками німецької школи сценографії сприяла оновленню мистецтва в українській сценографії, а своєрідні впливи не тільки збагатили, а й розкрили першоелементи народного мистецтва через метафору, символ, алегорію.

Ключові слова: образотворче мистецтво; українське мистецтво; сценографія; німецьке мистецтво; театр; художник; символіка

Постановка проблеми

Мистецтво сценографії базується на синтезі художніх мов: музики, драматургії, пластики, акторської майстерності тощо. Провідне місце тут посідає, без сумніву, художнє оформлення, адже погляд художника на створення композиції вистави задає динаміку загальному характеру театрального дійства. У період модернізму початку ХХ століття (від фр. Modern – сучасний, найновіший) художники апелюють до індивідуальних означень людини, оскільки уявлення реалізму та нату-

ралізму вже не в змозі тримати внутрішній конфлікт людського існування. Саме образна лексика сценографії надає такі можливості, оскільки її компліментарне походження дає волю всім видам мистецтва, ламаючи всі наявні обмеження.

Поєднання акторських строїв, пластики, жестикуляції та мови перевертлюється в систему – масштабний театральний простір, дослідивши який можна скласти уявлення про творче середовище початку ХХ ст. Саме тут з'являються такі необхідні потреби в новітніх можливостях мистецтва, адже модернізм є чи не найбільш багатограним у своїх проявах (імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм, символізм, неоромантизм, футуризм), що без сумніву, бачимо в європейському й українському театральному середовищі.

До першої німецької когорти митців театру належить відома постать німецької культури Оскар Шлеммер (1888–1943). Через його роботи можливо зчитати трансляцію часу новітнього русла сценографії Німеччини та уявити масштаб і філософію мистецтва школи Баугауз, де він починає працювати з 1920 року.

В українській царині театру на початок 20-х рр. ХХ століття знаковості набувала постать Анатолія Петрицького (1895–1964) як художника, новатора та реформатора, який позбувався застарілих реалістичних меж, аби створити нову авангардну канву для українського мистецтва. Український митець прислуховувався до новітніх поглядів школи Баугауз, про що свідчить його цитування відомих німецьких викладачів, і надихався новочасними футуристичними й авангардними поглядами, які він трансформував у свої театральні роботи. «Лаконічно-абстрактні костюми та сценічне оформлення вистави створив художник А. Петрицький, чий ранні театральні спроби були пов'язані з футуристичними постановками», – зазначено в дослідженнях Г. Веселовської (2010, с. 53).

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідження мистецтва сценографії має велике значення для театральної галузі, його проводять як в Україні, так і за її межами, що дає більш масштабне розуміння явища театру. Для вичерпного аналізу дослідження творчого процесу в часових межах 20-х років ХХ століття звернемо увагу на особливості формування школи Баугауз і викладачів цієї школи (на прикладі Оскара Шлеммера як особистості неординарної та самобутньої в царині театрального німецького мистецтва).

Схожою у своїх новочасних поглядах була постать українського митця художника театру Анатолія Петрицького. Проаналізувавши його сценографію, можемо виявити певне наслідування футуристичних та авангардних німецьких колег, зокрема О. Шлеммера. У роботах А. Петрицького (20-х рр.) є певний прояв кубічних силуетів, більше проявляються композиційні геометричні форми, посилюється сміливість і виразність у кольорових рішеннях. Перелічене характерне не тільки для побудови простору та костюмів, а й для тіла актора, що поступово переходить у кубічні площини.

Відомий мистецтвознавець Біргіт Дітріх (Dietrich) присвятив низку статей німецькому театральному мистецтву, а у своїй статті «Форма та ідея» (1989, рр. 178–181) він досліджував роботи художника О. Шлеммера, аналізуючи первинну основу, закладену у форму та ідеї художника, певну математичну формулу в основі.

Що стосується українських шпальт, то Василь Хмурий (справжнє ім'я В. Бутенко), головний редактор періодичного видання журналу «Нове мистецтво» (близький товариш А. Петрицького), присвятив німецькому мистецтву та художнику О. Шлеммеру чимало мистецтвознавчих спостережень і досліджень, а саме статтю в журналі «Нове мистецтво» (№1, 1925 р.). Оскільки журнал був досить популярним, теюю цікавилися і вона резонувала українське мистецтво (Хмурий, 1925, с. 3–4).

Відомий український науковець та мистецтвознавець Дмитро Горбачов значну кількість своїх досліджень присвятив українському художнику Анатолію Галлактионовичу Петрицькому. А саме у своїй статті «Експерименти 20-х» він паралельно досліджував формування національної традиції в українському образотворчому мистецтві та новітні, новаторські течії, зосередившись саме на вивченні художника А. Петрицького як новатора та фундатора новітнього театру України (Горбачев, 2003, с. 119–120).

У своїй книзі «Анатоль Петрицький і Оскар Шлеммер: сценографічний конструктивізм» Ірина Мелешкіна (2021, с. 28) досліджує конструктивізм обох художників-сценографів, акцентуючи на спорідненості митця А. Петрицького з принципами німецької школи Баугауз, та вибудовує певні паралелі з основними творчими ідеями художника О. Шлеммера.

Мета статті – проаналізувати творчість провідних митців сценографії 20-х рр. ХХ століття, а саме викладача німецької школи Баугауз, художника Оскара Шлеммера й українського художника Анатолія Петрицького, новатора та реформатора української сцени.

Підтвердити в сценографії А. Петрицького певні прояви наслідування новітніх концептуальних тенденцій німецьких художників-сценографів нового стилю.

Підтвердити вплив німецької школи футуризму на розвиток новітніх підходів у створенні театральних постанов на сцені українського театру через художньо-образний аналіз вистав та робочого матеріалу до них як зарисовок, ескізів, макетів, начерків.

Виклад основного матеріалу

Мистецтво Європи на початку ХХ століття створює нову художню мову в театрі, різноманіття напрямів і течій наповнювали сценографію новітніми ідеями. Відбувається певна переорієнтація митців в їхніх виражальних і зображальних засобах, пошук нових естетичних форм й авторських підходів. Уже у 20-ті рр. у Франції та Німеччині з'являються нові модерністичні віяння, вони розкриваються багатовекторністю в мистецтві. Але попри всі різноманіття Німеччина тяжіє до кубістичних проявів, прикладом чого є Вища школа будівництва та художнього конструювання Баугауз (у перекладі з німецької «Дім будівництва», створений у 1919 р.), яка стала осередком для відомих художників і професорів мистецтва. З 1920 року тут працює Оскар Шлеммер (1888–1943), відомий німецький сценограф. Він викладає студентам сценографію.

Яскравою роботою О. Шлеммера є «Триадний балет» (1922), поставлений уперше в Штутгарті, що складався з дванадцяти танцювальних номерів. До нього розроблено вісімнадцять різних костюмів. Сценографія, створена ху-

дожником, посилювала відчуття простору, часу й ритму. Нетиповий простір сцени наповнювався лише трьома акторами, тому саме так названа вистава. О. Шлеммер пояснював назву дуже просто: «Тріадичний балет тому, що число три є надважливим домінуючим, оскільки в ньому поєднуються мономагіякальне "Я" та дуалістична опозиція і твориться колектив...» (Ekkehard et al., 1987, p. 236). Тріаде (від Trias) – танець трійці. О. Шлеммер вважає змінними варіаціями не тільки тіла танцюристів, що розпадаються під тиском простору на структури, а й форму як таку, колір, простір. Три виміри простору: висота, ширина, глибина; геометричні фігури: сфера, конус, куб; колір: жовтий, червоний, синій; театр: танець, костюм, музика.

Художник О. Шлеммер завжди надихався законами природної рівноваги, надаючи їм вагомого, головного значення. «На шляху до об'єктивного зображення природи можна створити більший містицизм ... я хотів би вивчати природу у найвищому сенсі, посилити засоби вираження для створення твору, щоб досягти великої інтелектуальної ідеї», – слова О. Шлеммера, які він записав у Берліні в 1911 році, зі статті Біргіт Дітріх «Форма та ідея» (Dietrich, 1989, p. 262).

«Система і закони» та методологія О. Шлеммера направлені на те, щоб людську форму трансформувати новими ідеями. Що гостріше визначення ідеї, то більше простоти та величчя. Це живий тип, що не залежить від часу і простору, який не має живої тілесності. У своїх роботах О. Шлеммер намагається примирити форму й ідею; треба навчитися дивитися на речі по-новому, більш наївно, абстрактно та не націлено на матеріальні відчуття.

О. Шлеммер пояснює час, у якому він живе (1919 рік), як саме він відчуває новітні технологічні прийоми театру: «Ні в одній країні люди не борються за нові ідеї з таким запалом і вірою в майбутнє, як у Німеччині» (Mück, 1989, p. 262).

У 1920 році О. Шлеммер починає працювати у Вищій школі мистецтва, і саме це стає вирішальною точкою в його творчості, як вважає історик Ганс Гільдебрандт, – «вирішальним переломним моментом, який дозволив Шлеммеру зрости всім силам, що були у ньому».



Рис. 1, 2. «Тріадний балет» О. Шлеммера, 1922 р. (Ekkehard et al., 1987)

Сценічний балет О. Шлеммера наповнювали актори в чудернацьких вбраннях, зроблених з різних матеріалів: паперу, металу, яскравих тканин (рис. 1, 2). Основним завданням цього дійства було метафізичне поєднання людини та простору, у якому актор розчиняється через танець, поєднується з декораціями, створює механіку й архітектуру сцени. Це дійство посилювалося спеціальним освітленням, щоб підкреслити враження від форми, пластики, руху, музики та кольору.

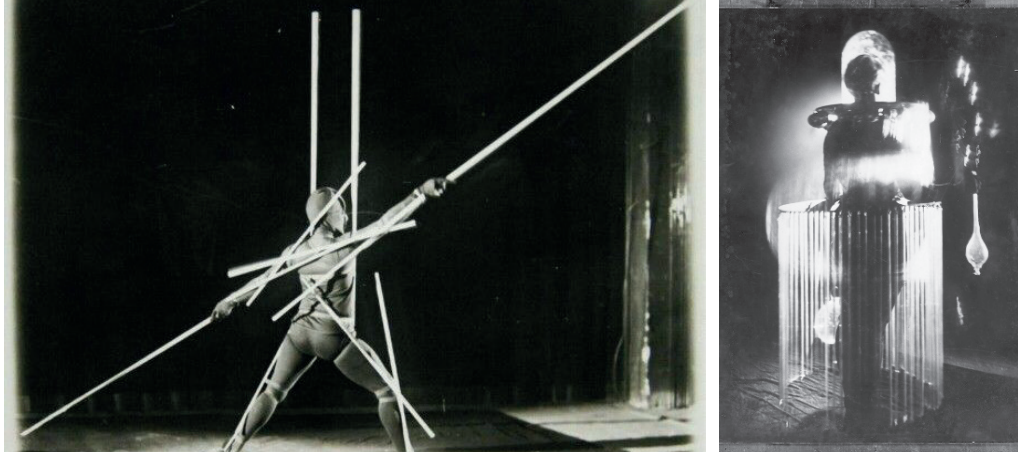


Рис. 3, 4. «Танець планок» і «Танець скла» (Ekkehard et al., 1987)

Привертають увагу костюми акторів у постановках «Танець планок» і «Танець скла» (рис. 3, 4), де перший демонстрував проєкційні продовження кінцівок актора, які посилювали рухи, а людське тіло деформувалося і набирало нових означень форми. На другому фото представлено вбрання актора, де скло стримує танцівника в рухах, створюючи контраст обмеженої пластики з ритмами музики.

Мистецька ідея театральності художника О. Шлеммера – це повна відмова від реалістичного відчуття пропорцій тіла, що додатково підсилювалася механічними рухами акторів, перетворюючи живих людей на театральних ляльок.

У процесі вивчення постаті художника А. Петрицького через призму новітніх технологічних підходів виявлено деяке наслідування та захоплення німецьким театральним експериментатором. «Шлеммер і Петрицький були конструктивістами (вищий щабель кубізму), дуже виважені геометричні форми наповнювали простір сцени, але не окремо частини простору, а повністю весь композиційний ряд спектаклю в цілому організмі» – так зазначає у своїй лекції І. Мелешкіна (Галерея Сценографії, 2021).

Коли в 1918 році Анатолій Петрицький стає головним художником Молодого театру під керівництвом режисера Леся Курбаса, його сценографія набуває виразності. Згодом А. Петрицький рішуче змінює і саму місію художника в українському театрі; кардинально міняється уявлення про важливість загального рішення концепції спектаклю. Професія сценографа починає чітко виокремлюватися та набирає власних характеристик, що до певного часу було неможливим, оскільки оформленню сцени не надавали такого високого та відповідального значення.

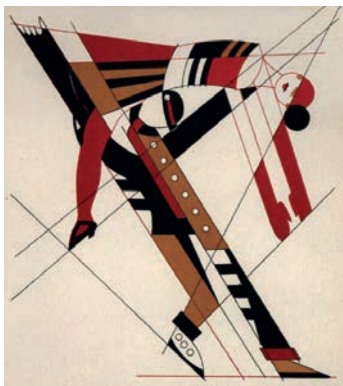


Рис. 5, 6. А. Художник А. Петрицький. Театральні строї, папір, туш, акварель, 1929 р.
(Лозинський & Руденко, 2012)

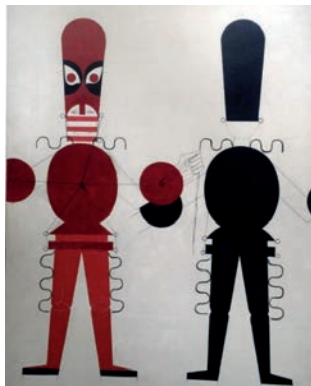


Рис. 7, 8. А. Петрицький. Образ Ката (у виставі «Турандот»); туш та акварель на папері, 1928 р.
Образ Турандот (у виставі «Турандот»); акварель на папері, аплікація, 1928 р.
(Лозинський & Руденко, 2012)

Вистави «Народний Малахій», «Патетична соната», «Мина Мазайло», «Отак загинув Гуска», «Хулій Хурина», «Вій» та інші, які оформив А. Петрицький, наскрізь пронизані народними традиціями і звичаями. Але не складно помітити певну тенденцію, а саме звернення автора до кубічних форм. Простір вистави все більше тяжіє до конструктивних рішень (рис. 5, 6).

Оскільки політично-економічна ситуація в Україні була не сприятливою, а подекуди навіть дуже складною в 30-ті роки, то й професійний театр мав певним чином виживати, адже декорації та костюми, фінансування трупи мали свої труднощі, тож певна ситуація тотального обмеження диктувала й відповідні рішення. Оформлення виявлялося в простих геометричних формах, з відкритими кольорами. Це все більше й більше спонукало до конструктивних рішень і кубістичних форм, що має неабияку популярність, як бачимо, в європейсько-му театрі на поч. ХХ ст.

Художник О. Шлеммер працював професором й очолював майстерню сценографії, писав наукові й теоретичні праці, у яких розкривав свої творчі пошуки та мистецькі думки. Український митець А. Петрицький, крім своєї мистецько-художньої праці (рис. 7, 8), займався також дослідницькою та теоретичною роботою. У статті «Чи потрібна кому опера?» він розглянув оформлення сцени сучасного театру (Петрицький, 1929, с. 34–39).

Своїми ескізами А. Петрицький художньо наповнював згаданий журнал, де певною мірою відчувається вплив Вищої німецької школи, в ескізах виокремлюється певна стилістика, що очевидно як в ритміці ліній, так і в яскравості кольору, у композиційному сміливому рішенні.



Рис. 9, 10. Журнал «Нове мистецтво», № 1, 1925 р. (Хмурый, 1925, с. 4)

У статті Василя Хмурого (1925) (справжнє ім'я В. Бутенко) у вищезазначеному журналі за жовтень 1925 р. досліджено персону самого художника, його погляди, що схожі з європейськими:

Безперечно Анатоль Петрицький має щось і від Європи. Не будши в тій Європі посідає її він більше, ніж хтось із сучасних українських художників... Знавець українського стилю, Петрицький як ніхто інший умів скористатися з формальних і технічних досягнень мистецького всесвіту і пересадити їх на український ґрунт. (с. 3–4)

Далі в статті В. Хмурого (1925) схарактеризовано художні здобутки митця А. Петрицького:

(Його) форма виросла на кубістичнім підмуркові, лишень кубізм вивчив Петрицького його теперішнім логічності композиції і наповненості форми. Сміливість і експресія фарб є надбанням його безоглядних і палких захоплень футуризмом у школі й за перших років своєї

діяльності. Висока техніка пензля й оригінальна манера письма, наслідок серйозної й довгої праці, пильного вивчення кращих майстрів та упертості та інтенсивної роботи розуму над формальними й технічними проблемами мистецтва. (с. 3–4)

Як бачимо з ескізів (рис. 9, 10) до спектаклю «Сорочинський ярмарок», А. Петрицький вибудовує костюми акторів і декорації в українському стилі, звертаючись до народної символіки й орнаменту, проте стилістична манера та подача форм тяжіє до певної кубічності. Для оформлення сцени цієї опери він використовує архітектурні форми, які дають глибину, тривимірний простір, створюючи монументальність і велич образів акторів.

Саме до такого прийому оформлення сцени апелює і німецький художник О. Шлеммер – він створює ефект, що вражає, і відчуття безмежжя через простоту, а також весь час робить акцент на простих геометричних фігурах.

Характерною рисою, що вирізняла українські декорації, був український національний, взнаваний колорит, адже в основі він мав принципи українського народного стилю, який не згубився, а навпаки перевтілювався та посилював новітні стилі. Бачимо костюми циганок, створені на основі композиційного поєднання простих геометричних форм, які акцентуються ритмікою рослинних мотивів і пташок, з використанням кольорового контрасту червоного та смарагдового. Образ української дівчини виконаний на основі полтавського народного строю. На сорочці сільської дівчини проглядається вишивка, плахта орнаментована, доповнено образ стрічками, що притаманно народному строю.

Дослідниця Ярина Цимбал (2021) вивчала періодичне видання журналу «Нове мистецтво», яке наповнене важливою мистецтвознавчою інформацією, та зазначає, що «фактичним редактором "Нового мистецтва" був Василь Бутенко – під псевдонімом Василь Хмурий, дуже хороший товариш А. Петрицького, він по суті був першим, хто досліджував мистецтво 20 рр. ХХ століття, статті і роздуми надруковані на сторінках видання несуть і сьогодні не аби яку цінність, адже відкривають нам історичні нюанси» (с. 75–89), тому на сторінках цього видання бачимо чимало ескізів і цитат українського митця А. Петрицького. Саме поєднання візуального й теоретичного матеріалу дає більш глибоке розуміння про автора і його мистецтво.

У своїх нотатках А. Петрицький пише з приводу школи Баугауз, згадуючи теоретичні праці О. Шлеммера: «німецький Баугауз, що має великі технічні можливості і експериментальні конструктивні майстерні театрального оформлення, досягнув великих технічних наслідків, щодо утилітарності і механізації, але досягнув цього ціною конструктивної абстрагованості» (Галерея Сценографії, 2021).

Підтвердженням вищезазначеного є інформація зі щоденників німецького художника, де бачимо його роздуми про вплив історичного часу на всі аспекти життя та мистецтва, що вносить певне розуміння потреби «шлеммерівського» балету. Гасло нашого часу є абстрактним, що, з одного боку, вивільнює частки одного цілого, аби довести їх до абсурду або піднести до найвищого рівня, а з іншого – узагальнює, об'єднує, щоб у більших розмірах створити нову суцільність. Гаслом нашого часу є механізація, нестримний процес, який охоплює всі галузі

життя та мистецтва. Усе, що можна механізувати, механізують. На сьогодні передовими є ті можливості, що їх дає техніка та винахідництво, які часто створюють зовсім нові підвалини й уможливають здійснення сміливих фантазій (Ekkehard et al., 1987, p. 239).



Рис. 11, 12. Журнал «Нове мистецтво», № 5, 1925 р., с. 2.
Малюнок А. Петрицького (Туркельтауб, 1925)

Досліджуючи архівні документи, аналізуючи візуальну спадщину художника, вдається виявити певні впливи в мистецтві А. Петрицького, який у співпраці з геніальними українськими режисерами театру України створював надсучасні образи. Хоча сміливо можна стверджувати певний вплив німецького театрального мистецтва на українських митців, проте в їхньому творчому доробку є певні особливості, а саме: невичерпний інтерес до народної побутової традиції, постійне втілення творчих експериментів, високий образно-емоційний складник.

Вплив новітніх тенденцій на українську театральну культуру сприяв піднесенню її до світового мистецького простору. Саме тому застосовані народні елементи в декораціях і сценічних костюмах акторів не є просто візуальним, механічним оздобленням, що радше перевтілюється та реконструюється в новітні елементи, орнаменти через певну історичну реконструкцію мистецького стилю.

Відношення до часу й історичних потреб мистецтва українських художників авангарду зрозуміємо з дослідження Г. Веселовської (2010):

Отже, цілком прозора ідея доцільності мистецтва, спровокована до життя техніцизмом часу, що культивувалася європейським конструктивізмом як данина урбанізму, з'єднавшись на теренах радянської культури з ідеологічно-політичними вимогами держави, була особливим чином трансформована. Доцільність, кристалізація мистецьких форм, їхня абстрактна механічність у радянському варіанті підкорились ідеям виробничого мистецтва, сценічні реалізації якого почасти базувалися на модному тоді тейлоризмові, ідеях корисного

робітничого руху, індустріалізації. «П'ятилітка прагне індустріалізації», – писав художник Анатоль Петрицький, – тобто механізації виробництва, зміна складних процесів виробництва й економіки істотно змінить форми побуту, мистецтва. Виразом нашого часу є конструкція і механізація, тобто та ж характеристика, що її мають усі галузі життя, механізація дає підвалини новому будівництву, новій роботі, новим накопиченням і новому побуту, нові джерела для найсмільчіших ідей і форм. (с. 131)

Проте, на відміну від німецької мистецької школи О. Шлеммера, основою художніх творчих пошуків А. Петрицького є народна символіка (рис. 9–12). Це притаманно митцю ще з навчальних років і його співпраці з Василем Кричевським. Тоді А. Петрицький зробив портрет вчителя (рис. 13):

Портрет був виконаний ще зовсім молодим Петрицьким під час тісного спілкування з В. Кричевським у період навчання в нього. На жовтувато-вохристому тлі стилізовано зображене погруддя темно-волосого, вусатого чоловіка. Обличчя вирішене площинно, воно нагадує малюнок на кахлях і має кольори української народної (а саме опішнянської) кераміки рожевувато-вохристі з зеленими тінями. Пасма волосся, вуса трактовані як орнамент. Поєднання рівномірної заливки площини з графічно-лінійною прорисовкою форми чола, щік, очей, брів утворює специфічний ефект, що посилюється контрастами геометризованих абрисів плечей, голови та одягу. Портрет був створений у роки повнокровної творчої праці учителя й учня, у роки пошуків і надій, коли нелегкі випробування були ще попереду (період 1917–1918 рр.). (Рубан, 1991, с. 16)

Проте вже в наступному 1919 році сталася пожежа і багато робіт як учня, так і вчителя було втрачено. Сучасник К. Фесак (1927) згадував:

За життя своє зібрав Василь Григорович надзвичайної вартості музей, переважно з народного мистецтва, який заповідав завчасно своєму рідному місту Харкову, але, на жаль, під час громадянської війни все загинуло в пожежі разом з п'ятьмастами його власних творів та великим дослідницьким архівом. (с. 151)

Відомо, що там же, у майстерні В. Кричевського, згоріли й ранні твори А. Петрицького, проте вцілілий портрет дає уявлення, наскільки

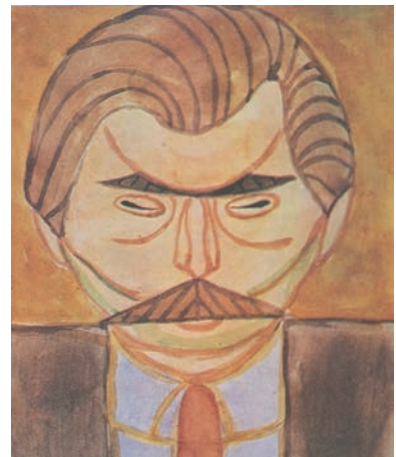


Рис. 13. А. Петрицький.
«Портрет В. Кричевського». Папір,
акварель, 1918 р. (Рубан, 1991)

абстрактною у своїй манері була мова молодого художника, який став відомим українським сценографом світового рівня (Веселовська, 2010, с. 151–152).

Наукова новизна. Уведено в науковий обіг архівні фотоматеріали із закордонних джерел та Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ), що висвітлюють нові композиційні рішення художників у мистецтві сценографії, синтезуючи в собі мови: дизайну сцени, музики, пластики, світла, моделювання образів акторів, декорації, атрибутики та ін.

Проаналізовано композиційні рішення геометричної побудови простору, динаміку та рухливість кольорових гармоній, багатогранність і пластичність музичного й танцювального супроводу; через символіку, метафору та алегорію виявлено основні новітні ідеї вистав О. Шлеммера й А. Петрицького, доведено певне наслідування новітніх тенденцій у творчості останнього. Розглянуті архівні матеріали та джерельну базу застосовано для розширеного порівняльного аналізу. Виявлено певні паралелі українських сценографів з німецькими модерними ідеями й течіями у створенні та реалізації художнього образу 20-х років ХХ століття. Доведено, що, створюючи нову основу для спільних опорних точок в мистецтві театру, А. Петрицький уводить українську авангардну сценографію в контекст європейської та світової культури.

Висновки

Отже, у процесі дослідження архівних документів проаналізовано «Тріадний балет» О. Шлеммера та виявлено, що художник А. Петрицький певною мірою наслідував прийоми для створення своїх театральних робіт. Знаходимо вищесказаному підтвердження в статтях науковців і мистецтвознавців, у сценічних ескізах і статтях самого художника.

Отже, А. Петрицький, без сумніву, був обізнаний у новітніх композиційних шуканнях театру Німеччини. В Україні була відома популярна тоді школа Баугауз як основний мистецький і культурний центр Німеччини. Її викладачі, наприклад О. Шлеммер, мали значний вплив на українське мистецтво й українських художників. Українські митці надихалися новітніми процесами європейського мистецтва, проте зберегли свою неповторну ідентичність і приналежність до народної, національної символіки.

У статті проаналізовано роботи сценографії А. Петрицького і «Тріадний балет» (1922) О. Шлеммера та з'ясовано, що проступає певне наслідування художніх рішень українського митця, а його зарисовки і начерки до вистав мають спільні характерні риси в образній структурі, у художньому оформленні сцени, в геометричних лініях і формах силуетів акторів, у динаміці та ритміці руху й музичного супроводу; характеристики творчої роботи митців підсилено аналізом їхніх думок зі статей і публікацій тогочасних видань. Зі спогадів про А. Петрицького досить часто бачимо його звернення до школи Баугауз і творчості О. Шлеммера, що дає підстави ствердити певне творче наслідування німецької школи, проте А. Петрицький творить власну образну лексику театру з національною, народною структурою і авторським почерком. Через форму, пластику, простір і колір художник передає символіку народного художнього образу, глибину народних

традицій; по-новому він відчуває український народний вертеп, піднімаючи народне до статусу професійного. На основі архівних документів, тогочасних періодичних видань, німецької та української джерельних баз виявлено значущість згаданих персоналій у становленні сценографії Німеччини й України.

Матеріали дослідження можуть бути корисними в процесі вивчення української сценографії. Аналіз мистецького доробку українських і німецьких художників-сценографів надає більш розгорнуте розуміння 20-х рр. XX століття та є необхідним для збагачення творчих підходів новітнього мистецтва театру.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Веселовська, Г. І. (2010). *Український театральний авангард*. Фенікс. Галерея Сценографії. (2021, 5 лютого). *Лекція Ірини Мелешкіної «Анатоль Петрицький і Оскар Шлеммер. Сценографічний конструктивізм»* [Video]. YouTube. <http://surl.li/tpcbb>
- Горбачев, Д. (2003). Эксперименты 20-х. *Архидея: жизнь как искусство*, 5, 118–123.
- Лозинський, Т., & Руденко, Т. (Упоряд.). (2012). *Анатоль Петрицький. Театральні строї та декорації зі збірки* [Альбом]. Майстер Книг.
- Мелешкіна, І. (2021). *Анатоль Петрицький і Оскар Шлеммер: сценографічний конструктивізм*. Музей театального, музичного та кіномистецтва України.
- Петрицький, А. (1929). Чи потрібна кому опера?. *Нова генерація*, 10, 34–39 https://uartlib.org/downloads/NewGeneration_10_1929_uartlib.pdf
- Рубан, В. В. (Упоряд.). (1991). *Анатоль Петрицький: Портрети сучасників* [Альбом]. Мистецтво.
- Туркельтауб, І. (1925). Наукове вивчення мистецтва [Зображення]. *Нове мистецтво*, 5, 2.
- Фесак, К. (1927). Василь Кричевський. *Глобус*, 10, 151–152. <http://surl.li/orlqhg>
- Хмурий, В. (1925). Анатоль Петрицький. *Нове мистецтво*, 1, 3–5. <https://escriptorium.karazin.ua/items/fa536ae7-50c7-438e-94e8-9ff7258bb0fd>
- Христовий, М. (Ред.). (1925). *Нове мистецтво*. Друк. ОкрВКУ. <https://escriptorium.karazin.ua/items/fa536ae7-50c7-438e-94e8-9ff7258bb0fd>
- Цимбал, Я. (2021). «Нова генерація»: апогей і фінал українського футуризму. В. О. Брайтченко, О. Мимрук, & О. Хмельовська (Упоряд.), *Екземпляри ХХ. Літературно-мистецька періодика ХХ століття* (с. 75–89). Читомо. https://chytomo.com/wp-content/uploads/2020/11/EkzemplyaryXX_A4.pdf
- Dietrich, B. (1989). Form und idee. Zum frühwerk von Oskar Schlemmer. In Mück, H.-D. (Ed.), *Baumeister, Schlemmer und die Üecht-Gruppe. Stuttgarter Avantgarde 1919* (pp. 178–181). Matthaes.
- Ekkehard, B., Ingrid, F., & Hellmut, R. (1987). *Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts. 1900 bis heute* (Mück, H.-D., Ed.). Unipart.
- Mück, H.-D. (Ed.). (1989). *Baumeister, Schlemmer und die Üecht-Gruppe. Stuttgarter Avantgarde 1919*. Matthaes.

REFERENCES

- Dietrich, B. (1989). Form und idee. Zum frühwerk von Oskar Schlemmer. In Mück, H.-D. (Ed.), *Baumeister, Schlemmer und die Üecht-Gruppe. Stuttgarter Avantgarde 1919* (pp. 178–181). Matthaes [in German].

- Ekkehard, B., Ingrid, F., & Hellmut, R. (1987). *Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts. 1900 bis heute* (Mück, H.-D., Ed.). Unipart [in German].
- Fesak, K. (1927). Vasyl Krychevskiy [Vasily Krichevsky]. *Hlobus*, 10, 151–152. <http://surl.li/orlqxx> [in Ukrainian].
- Gorbachev, D. (2003). Eksperimenty 20-kh [Experiments of the '20s.]. *Arkhideia: zhizn kak iskusstvo*, 5, 118–123 [in Russian].
- Halereia Stsenohrafii [Scenography Gallery]. (2021, February 5). *Lektsiia Iryny Meleshkinoi "Anatol Petrytskyi i Oskar Shlemmer. Stsenohrafichniy konstruktivizm"* [Lecture by Iryna Meleshkina "Anatol Petrytskyi and Oskar Schlemmer. Scenographic Constructivism"] [Video]. YouTube. <http://surl.li/tpcbb> [in Ukrainian].
- Khmuryi, V. (1925). Anatol Petrytskyi [Anatol Petrytskyi]. *Nove mystetstvo*, 1, 3–5. <https://escriptorium.karazin.ua/items/fa536ae7-50c7-438e-94e8-9ff7258bb0fd> [in Ukrainian].
- Khrystovyi, M. (Ed.). (1925). *Nove mystetstvo* [New art]. Druk. OkrVKu. <https://escriptorium.karazin.ua/items/fa536ae7-50c7-438e-94e8-9ff7258bb0fd> [in Ukrainian].
- Lozynskiy, T., & Rudenko, T. (Comps.). (2012). *Anatol Petrytskyi. Teatralni stroi ta dekoratsii zi zbirkyy* [Anatol Petrytskyi. Theater costumes and decorations from the collection] [Album]. Maister Knyh [in Ukrainian].
- Meleshkina, I. (2021). *Anatol Petrytskyi i Oskar Shlemmer: stsenohrafichniy konstruktivizm* [Anatol Petrytskyi and Oskar Schlemmer: Scenographic Constructivism]. Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Mück, H.-D. (Ed.). (1989). *Baumeister, Schlemmer und die Üecht-Gruppe. Stuttgarter Avantgarde 1919*. Matthaes [in German].
- Petrytskyi, A. (1929). Chy potribna komu opera? [Does anyone need opera?]. *Nova heneratsiia*, 10, 34–39. https://uartlib.org/downloads/NewGeneration_10_1929_uartlib.org.pdf [in Ukrainian].
- Ruban, V. V. (Comp.). (1991). *Anatol Petrytskyi: Portrety suchasnykiv* [Anatol Petrytskyi: Portraits of contemporaries] [Album]. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Tsymbal, Ya. (2021). "Nova heneratsiia": apohei i final ukrainskoho futuryzmu ["New Generation": the apogee and finale of Ukrainian futurism]. In O. Braichenko, O. Mymruk, & O. Khmelovska (Comps.), *Ekzempliary XX. Literaturno-mystetska periodyka XX stolittia* [Exemplars XX. Literary and artistic periodicals of the twentieth century] (pp. 75–89). Chytomo. https://chytomo.com/wp-content/uploads/2020/11/ExzempliaryXX_A4.pdf [in Ukrainian].
- Turkeltaub, I. (1925). Naukove vyvchennia mystetstva [Scientific study of art] [Image]. *Nove mystetstvo*, 5, 2 [in Ukrainian].
- Veselovska, H. I. (2010). *Ukrainskyi teatralnyi avanhard* [Ukrainian theatrical avant-garde]. Feniks [in Ukrainian].

METAPHORS, SYMBOLS AND ALLEGORIES AS THE BASIS OF THE FIGURATIVE STRUCTURE OF GERMAN AND UKRAINIAN STAGE DESIGN IN THE 1920'S

Olesia Rybchenko

Doctor of Philosophy;

e-mail: rybchenko.oh@knu.ua; ORCID: 0000-0002-6253-9218

Kyiv National University of Technology and Design, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is a comprehensive analysis of the newest German theatre compositional structures of the 20s of the twentieth century (on the example of the creative practice of the scenographer Oskar Schlemmer). It is essential to compare and prove the influence of the new German scenography on Ukrainian art, using the example of the work of the artist Anatol Petrytskyi, who was inspired by modern ideas but created his Ukrainian theatrical language. **The research methodology** is a systematic approach with synthesis, generalisation, and comparison methods. To study contemporary approaches to scenography, the researcher used art historical and comparative historical approaches, which allow us to trace the trends of renewal and reform in the symbolic vocabulary of the performance. The study's theoretical and practical results reveal previously unresolved art historical research issues. **The scientific novelty** lies in identifying contemporary compositional and spatial solutions in the Ukrainian scenography of the Ukrainian artist A. Petrytskyi under the influence of new European trends, namely the German scenography of the artist O. Schlemmer. **Conclusions.** It has been proved that A. Petrytskyi is a high-level stage designer. He managed to create the newest Ukrainian theatre, based on centuries-old folk nativity scene traditions with recognisable Ukrainian flavour and national symbols. It is emphasised that A. Petrytskyi's probable interest in the latest developments of the German school of scenography contributed to the renewal of art in Ukrainian scenography, and the peculiar influences not only enriched but also revealed the essential elements of folk art through metaphor, symbol, and allegory.

Keywords: fine arts; Ukrainian art; scenography; German art; theatre; artist; symbolism

