

Ірина МЕЛЕШКІНА

РЕЦЕПЦІЯ СУПРЕМАТИЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ АВАНГАРДНІЙ СЦЕНОГРАФІЇ

У своїй статті в київському журналі “Авангард-альманах” Казимир Малевич згадав театральньо-декораційне мистецтво: “Під впливом нового станкового малярства мистецтва поліграфії, текстилю та театральної декорації прибрали цілком нової форми” [1].

У фондівій колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України зберігається чимало сценографічних робіт Олександри Екстер та її послідовників – Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Олександра Хвостенка-Хвостова, Бориса Косарева, Марка Епштейна, Бориса Ердмана, Міліци Симашкевич, Костя Єлеви та ін., в яких безперечно бачимо стилістичні риси геометричного абстракціонізму [2]. Це був прояв безпосереднього впливу супрематизму Казимира Малевича на світогляд та творчість цих художників.

Творець супрематизму підкреслював, що його стиль – не лише філософська концепція, але й “форма, котра може бути прикладна, утворивши новий стиль супрематичного оздоблення” [3].

Українські театральні художники адаптували ідеї Малевича до потреб сценічного мистецтва. Динамічні просторові рішення, конструктивістські декорації, геометризовані театральні строї оновили вітчизняну сценографію.

Українські сценографи майстерно використали основні категорії супрематизму, – космізм, ритми Всесвіту, архаїчні мистецькі архетипи, мінімалізм. Олександра Екстер однією з перших високо поцінувала супрематизм, залучивши 1915 року його засновника Казимира Малевича до діяльності артільні вишивальниць села Вербівка [4]. Свою сценографію 1920-х вона формувала значною мірою на засадах геометричного абстракціонізму.



*Іспанський танок. Ескіз костюма.
Художник – Олександра Екстер.
Балет Ельзи Крюгер, м. Одеса, 1920 р.*

Стилізований іспанський костюм для хореографічної мініатюри. Кубофутуризм тут поєднується з великими супрематичними площинами локального забарвлення. Поєднання жовто-синіх кольорів з червоно-чорними мають походження з трьох джерел: народного українського, малевичевого та іспанського.

Ескіз костюма для вистави “Ромео і Джульєтта” Камерного театру: кубофутуризм з його гострими кинджальними формами у цьому ескізі робить ще один крок у бік супрематизму [5]. Контрастні площинні кольорові заливки не розбілюються і майже не нюансуються. Проте супрематизм тут своєрідний, він тяжіє до об’єму. Сам же Малевич називав свій стиль площинним.

Від Олександри Екстер інформацію про Малевича отримував Анатоль Петрицький [6]. Вже у своїх



*Постать з кинджалом. Ескіз костюма.
“Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра.
Художник – Олександра Екстер.
Режисер – Олександр Таїров.
Камерний театр, м. Москва, 1921 р.*



ранніх творах періоду стилізації під готику, бароко, народне мистецтво Петрицький-сценограф використовує найновітніші супрематичні прийоми – “У катакомбах” Лесі Українки, “Північні велетні” Г. Ібсена, “Чорт і шинкаря” К. Кшишовського.

Для прикладу візьмемо ескіз костюма Християнина-патриція. Парадоксальність полягає в тому, що космізм Малевича загнаний тут у глибоке підпілля. Персонажу тісно у межах простору ескізу, бо він перебуває у підземеллі. Архаїчна єгипетська площинність і статична поза перегукуються з манерою бойчукістів, хоча А. Петрицький до самого Михайла Бойчука, як і К. Малевич, ставився критично [7]. А от чорна тога героя з широкими червоними смугами перетворена на супрематичну композицію з неквапливим потужним ритмом.

*Християнин-патрицій. Ескіз костюма.
“У катакомбах” Лесі Українки.
Художник – Анатоль Петрицький.
Режисер – Олександр Загаров.
Театр ім. Т. Шевченка, м. Київ, 1920-21 рр.*



*Ексцентричний танок – 2. Ескіз костюмів.
Художник – Анатоль Петрицький.
Балетмейстер – Касьян Голейзовський.
Московський камерний балет, 1923 р.*

Період конструктивізму триває під знаком супрематичних ідей Малевича. А. Петрицький натоді оформив “Ексцентричні танці” К. Голейзовського (1922), “Вія” О. Вишні за М. Гоголем та М. Кропивницьким (1925), опери “Вільгельм Телль” Дж. Россіні (1927), “Турандот” Дж. Пуччіні (1928) та “Князь Ігор” О. Бородіна (1929), балети “Корсар” А. Адана (1926), “Червоний мак” Р. Глієра (1927) та “Футболіст” В. Оранського (1930) [8].

Динамічний футуризм тут помножений на площинний супрематизм. Маленькі та більші чорні й білі кола відсилають до першоелементів супрематизму, серед яких поруч з квадратом та хрестом найголовнішим є коло. Петрицький деформує прямокутні форми, перекреслює їх динамічними, тоненькими, як жало, осями, створюючи силуети “зловісних особин у кепі” [9].

Бачимо відверте кепкування з тогочасних непманів, постаті яких складені з супрематичних фігур [10]. Це своєрідний гібрид з креслярського конструктивізму і червоно-чорного супрематизму. Абстрактні

*Европейці. Ескіз костюмів.
“Червоний мак” Р. Глієра.
Художник – Анатоль Петрицький.
Балетмейстер – М. Мойсєєв.
Державна опера, м. Харків, 1927 р.*



форми конкретизуються у деталі одягу: червоний прямокутник стає циліндром, чорне коло на білому тлі перетворюється на манжет зі шпонкою, червона “булава” означає жіночу підв’язку. Безголов’я буржуазії зображено білим порожнім колом та чорним овалом.

Сатиричне забарвлення мають також “Європейці” з “Червоного маку” [11]. Але тут супрематизм комбінується та навіть поступається дадаїзму з його колажністю, використанням шрифтів та “готових речей”. Проте у композиції чорні й білі площини та геометричні фігури (кола, червоні плашки та “булави”) – відіграють значну роль.

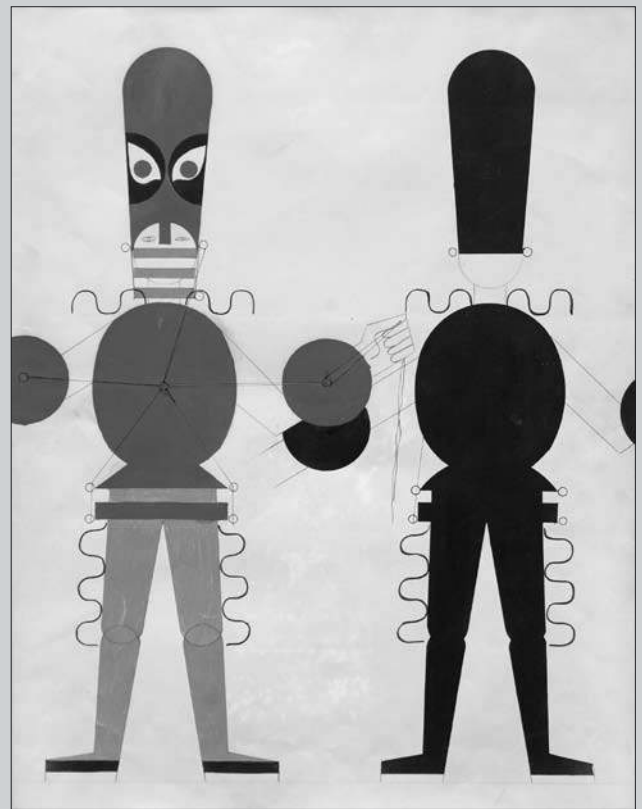
Космізм Малевича перетворено на буфонаду у сцені “На Марсі”. Другий ярус конструкції за традицією українського вертепного театру присвячено небожителям (у цьому випадку – роботам-марсіанам). Нижній ярус належить земним мешканцям – Хомі Брутові та Відьмі [12]. Космічні знаки у сценографії Петрицького супрематичні: чорні прямокутники, жовті кола. Самі марсіяни також “Малевичевого походження”. У землян і марсіян довго не було спільної теми, допоки не прохопилося слово “самогон”. Тоді Космос захвилювався. і з’ясувалася семантика змієподібної космічної емблеми – змійовик самогонного апарата [13]. Пародійність в А. Петрицького набувала подвійного призначення – він натякав не лише на Малевича, а й на вельми популярний на той час кінобойовик “Аеліта” про марсіян з костюмами Екстер.

В українському театрі 1920-х рр. вдалося осучаснити та драматизувати навіть оперний та балетний репертуари. І сценографія тут відігравала чи не вирішальну роль. Візьмемо до прикладу “Турандот” в оформленні А. Петрицького. Золотавого кольору трон принцеси був розташований на чорному лаковому станку, який відсилав до “Чорного квадрата” Малевича [14].

Костюми персонажів складаються з різнокольорових геометричних площин – першоелементів супрематизму. Анфас костюми були яскравими, а зі спини – чорними. Хор, розташований на спеціальних помостах по всьому кубу сцени, то розквітав радісним різнобарв’ям, то занурював у трагічну чорноту. Відбувалося це тоді, коли женихи Турандот потрапляли до рук катів. У такі моменти комедія масок перетворювалася на трагедію [15].

Перший Кат – бездушний механізм для вбивства у страхітливій архаїчній машкарі. Старожитність Петрицький сполучає з авангардизмом Малевича, з його кольоровими геометричними формами.

Другий Кат веселіший. Орнаментальні смуги роблять його подібним до циркового клоуна, водночас натякаючи на тюремні ґрати, за якими опиняться женихи-невдахи.



Ескізи костюмів Першого Ката (вгорі)
та Сурмача (внизу).
“Турандот” Дж. Пуччіні.
Художник – Анатоль Петрицький.
Режисер – Луї Лабер.
Державна опера, м. Харків, 1929 р.





Ескізи костюмів – Боярин (вгорі)
та Половецькі танки (внизу).
“Князь Ігор” О. Бородіна.
Художник – Анатоль Петрицький.
Режисер і балетмейстер – Микола Фореггер.
Державна опера, м. Харків, 1929 р.



Принца Калафа, як годиться конструктивістові, художник накреслює за допомогою циркуля, лінійки та лекал. Калаф виблискує сріблястою фольгою та візерунчастою аплікацією. Орнаменти гіпертрофовані, щоб їх було видно з великої відстані. Попри всю модерність виконання, Петрицький зберігає китайський характер вбрання та етнічні риси обличчя [16].

Це помітно в багатопверховому головному уборі Мандарина, подібному до пагоди. У строї Сурмача використано іконописний прийом т. зв. виворотки, який полюбляв і К. Малевич, коли два основні кольори міняються місцями: червона обводка навколо чорних кіл (ліворуч) перетворюється на чорну обводку навколо червоних кіл (праворуч). Кольори китайські – чорно-лаковий, червоний, насичено-жовтий [17].

У Харківській опері режисер і балетмейстер-новатор Микола Фореггер, якого називали “Мейєрхольдом від хореографії”, 1929 р. поставив “Князя Ігоря”. А. Петрицький та М. Фореггер вирішили “дати бій феодальній добі”, напівдикунській та по-язичницькому жорстокій. Більшість персонажів вистави виглядають гротескно [18].

Сентиментальні у лібрето дворові Дівки перетворені на комічних негроїдів. Вони виглядають пархаїчному монументально завдяки супрематичним елементам – великій пласкій плямі тла і широким барвистим смугам орнаментів, що також свідчить про спорідненість супрематичного стилю з орнаментальним народним мистецтвом.

Князь Тур на ведмежих лапах, у кошлатій ведмежій шкурі та його тотем – бик з виряченими очима на супрематично червоному щиті справляють відверто сатиричне враження – так само, як і Боярин-недопепа з порожніми вицвілими очима [19].

Постать Скомороха – суміш органічно поєднаних примітивізму, малевичевого геометризму і майже матиссівської 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.

У Половецьких танках режисер і художник поєднали східну закритість та новочасну відкритість жіночого тіла. Петрицький перекрив танцівницю, сказати б, “від гребінців до ніг” супрематичною жовтою площиною, а “половецьке бікіні” натякає на спортивне вбрання фізкультурниць кінця 1920-х рр. [20] Відомо, що спортивні вправи в хореографії Фореггера посідали визначне місце.

Дегероїзованим знаряддям безжального вбивства зображено Вояка-праукраїнця з оселедцем, мечем і сокирою. Постать сконструйована елементарно, як язичницький ідол – з горизонтальних і вертикальних об’ємів.

Слабохарактерний і понурий Князь Ігор склавений з суцільних пластичних рим: від круглої сережки та півкола вус (натяк на майбутніх запорожців) до щита з супрематичним чорним колом.

Балет “Футболіст” в хореографії Миколи Форетгера був поставлений на новочасний сюжет, і тут Петрицький, аж ніяк не обтяжений вантажем історії, постає як ультра-авангардист, як конструктивіст і супрематист в одній особі; для нього мистецтво – це досконалий, рвучкий ритм [21].

Конструктивізм Вадима Меллера, головного художника курбасівського “Березоля”, також був змішаний на супрематизмі. Це можна простежити в оформленні вистав “Мазепа” Ю. Словацького (1921), “Газ” Г. Кайзера (1923), “Джиммі Хіггінс” Е. Сінклера (1923), “Мікадо” А. Саллівена (1927) [22]. Свого часу він разом з дружиною Ніною Генке-Меллер та своєю напутницею Олександрою Екстер входив до мистецького угруповання “Супремус”, заснованого Казимиром Малевичем.

У костюмі Монаха до вистави “Мазепа” чернечий одяг – довга ряса з каптуром – відтворений з історичною докладністю, проте перекладений на мову супрематизму [23]. Парадоксальність полягає у тому, що засобами абстрактного мистецтва відтворено предметну реальність. Дивовижно, що Меллер виявляє в побутовому одязі прихований геометризм, так би мовити, перевіряючи гармонію геометрією.

Переважно в чорно-білій гамі вирішують Курбас і Меллер виставу “Газ” [24]. Це цілком відповідає переконанню Малевича, що міське мистецтво працюватиме з білим і чорним кольорами. Персонажі накреслені бездушним лінійно-циркульним рухом. Щоправда, в костюмі Офіцера ще є вкраплення червоного, тут – колір крові.

У тих самих кольорах і такій само стилістиці було зроблено Вадимом Меллером і афішу до цієї вистави.

В декорації до вистави “Мікадо” [25] простота й геометричність японської архітектури потрактована Меллером з позицій “простого, як мычание” супрематизму (вислів Маяковського). Обладунки Самурая не на жарт загрозливі, бо “обвішані” чорними квадратами і колами.

В межах “міських” чорно-білих гам не втримався ані сам Малевич, ані Меллер. Барвисте сільське начало бере своє.



Вояк. Ескіз костюма.

“Князь Ігор” О. Бородіна.

Художник – Анатоль Петрицький.

Режисер і балетмейстер – Микола Форетгер.

Державна опера, м. Харків, 1929 р.



Футболісти. Ескізи костюмів.

“Футболіст” В. Оранського.

Художник – Анатоль Петрицький.

Балетмейстер – Микола Форетгер.

Державна опера, м. Харків, 1930 р.



Капіталісти. Ескізи костюмів.

“Газ” Г. Кайзера.

Художник – Вадим Меллер.

Режисер – Лесь Курбас.

Мистецьке Об'єднання “Березіль”, м. Київ, 1923 р.

Кольористий, наче зроблений дитячою рукою, ескіз Негра-кухаря з яскравого театрального ревью “Алло, на хвилі 477”, допомагає згадати європейський рух дадаїзму – дорослу гру в дитинність [26]. Лесь Курбас визначав свій тодішній метод як експресивний реалізм, і його сподвижник Вадим Меллер рухався у тому-таки напрямкові.

Видатним адептом Малевича був сценограф Олександр Хвостенко-Хвостов, який разом з Анатолем Петрицьким реформував оперну сцену – в його новаторському оформленні були поставлені опери “Намісто мадонни” Е. Вольф-Феррарі (1925), “Севільський цирульник” Дж. Россіні (1925), “Любов до трьох помаранчів” С. Прокоф’єва (1926), “Валькірія” Р. Вагнера (1929), “Джонні награв” Е. Кшенека (1929), “Беркути” Б. Лятошинського (1930), балет “Червоний мак” Р. Глієра (1928) [27].

На українському оперному кону ставилися найновітніші твори, зокрема опера Сергія Прокоф’єва “Любов до трьох помаранчів”. Декорація надивовижу мінімалістична: три помаранчі – три сценічні майданчики, трапи й помости тримаються на чорнолаковому кубі, який водночас є і китайським, і супрематичним [28].

Персонажі Хвостенка-Хвостова буфонні, а їхня пластика нагадує балет Броніслави Ніжинської [29]. Персонажі живуть під знаком апельсина, якого треба розчаклувати. Помаранчеве коло над плечима Міністра Леандра – водночас і данина Казимирові Малевичу, від супрематизму якого Хвостов був у захваті.

Персонажі вистави: Вартовий, добрий Маг Челій, зла чаклунка Фата-Моргана, лялькоподібні Солдати. Як відомо, замість живої людини, описаної реалістами, авангард повернувся до умовного персонажа, маски, ляльки. Розробляючи ескізи костюмів, Хвостенко-Хвостов мислить як режисер – мізансценою. Парні персонажі взаємодіють одне з одним [30].

Ескіз костюмів Кулі для балету Р. Глієра “Червоний мак” теж супрематичний. Ящики на спинах вантажників нагадують квадрати Малевича [31]. Жовто-синій китайський Мудрець з містичною мішеннюмандалою також примушує згадати Малевича, для нього це поєднання кольорів було одним з ключових. Так само, як в Екстер, Меллера, Богомазова, що свого часу були громадянами Української Народної Республіки Грушевського-Петлюри та Української

Мистецьке Об'єднання
„БЕРЕЗІЛЬ“
Театральна Мастерська
№ 1.

ТЕАТР
імени
Т. ШЕВЧЕНКА
вул. ЛЕНІНА 5.

Постанова ЛЕСЯ КУРБАСА.
СКЛАДОВИЙ ОРКЕСТР ПІД
КЕРУВАННЯМ КОМПОЗИТОРА.
Переклад РОМ ЧЕРВОНЬКІВСЬКИЙ.

ГРАЮТЬ:
Анатоль Феня, Діана Галка, Тетяна
Піла, Віктор Васильович, Ганна
Ганка, Володимир Пилип, Юлія Галка,
Мірош Євген, Марія Марія, Катерина
Таран, Володимир Голубчик, Тетяна
Різа, Маніфеска Яна, Маріанна
Зітка, Вікторія Зітка, Катерина
Пілава, Євген Васильович, Софія Га-
ліка, Тетяна Пилип, Тетяна Валентина.

Анатолий Волков, Алексей Волков, Не-
деля-Королевский Волков, Гречка Анна, Про-
копьевский Пилип, Дьяченко Пилип,
Землинский Анатольевич, Тетяна Гали,
Юрий Александр, Александр Сушко, Катерина
Пилип, Володимир Феня, Ольга
Василь, Ольга Казимир, Анна Діана,
Світлана Анатоль, Світлана Сітка, Се-
рванко Анна Василь, Софія-Світланівна
Галка, Тетяна Волков, Ольга Галка, Ка-
тєріна Волков, Катєріна Сітка, Не-
деля Сітка, Катєріна Яна.

Виступає сцена і виступає:
Містер Волков.
Лірич: Євгеній Анатоль.
Танец: Ювандина Пилип.
Вітч, режисер Лесь Курбасовський.
Містер: Діанфівський Катєріна.
Вітч: Гали, Юлія Пилип Марія,
Лірич: Катєріна Євгенівна Сітка.
Адміністратор Чурбанов Роман.

К Г А Е Й О З Р Е Г Р

ГАЗ

ПЕРША
ПОКАЗНА
ВИСТАВА
7-4. 8-ї РАЗ

3 жидки вистави 200
квитків для членів проо-
сплаки на 25%, довшоше.

12-го 13-го
ТР А В Н Я

Початок о 8, год. веч.

Продаж квитків о 10 Трени. Каса відкриває від 12-3 і 6-8 год. о 9 год. вистави до 11 год. веч.

Афіша вистави “Газ” Г. Кайзера.

Художник – Вадим Меллер.

Режисер – Лесь Курбас.

Мистецьке Об'єднання “Березіль”, Київ, 1923 р.

Держави гетьмана Скоропадського з їхнім жовто-синім прапором.

Безприкладним є ескіз конструктивної установки з кіноекраном до п'єси Ептона Сінклера "Моб", поставленої на харківському кону режисером-експериментатором Борисом Глаголіним. Моб – натовп люмпенів, страшний у своєму анархізмі. Для киплячого казана людей, ідей, почуттів, візій Хвостов створив своєрідний регулятор – пряму й міцну ферму рухомого мосту (міст над прірвою – відчував глядач), за опору для якого правив чорний квадрат. Монтажний стенд, до якого кріпився білий екран (біле на білому) складався з чорних і білих прямокутників, що тримали ритм [32]. Проте, на відміну від масивності Малевича, форми у Хвостенка-Хвостова ажурні.

Найяскравішим прикладом плідного використання стилістики Малевича були конструкції Хвостенка-Хвостова в поєднанні з супрематичними декоративними панно, що становили сценографію опери "Валькірія". [33] На думку західних фахівців, це, мабуть, найкращий з усіх існуючих проект до творів Вагнера. Стрижнем сценічної композиції Хвостенка-Хвостова став циліндричний стовп, що уособлював сакральний ясен Ігдрасиль – дерево життя давніх германців. Панно слугували знаками долі та вдачі легендарних персонажів. У щитоподібній формі панно знайшла вираження тема войовничого Хундінга; у м'якій формі кола – тема жіночної Зіглінди.

Художник пояснював особливості задуму на сторінках харківського журналу "Авангард": "Сценічна установка (на обертальному кругові) положень першого акту. В основі – циліндр – ясен. Колір – фактура всієї установки – бетон; колір фактури циліндра – палітурована фанера. Функція архітектури сценічної установки – передбачити розгортання драматичних мізансцен.

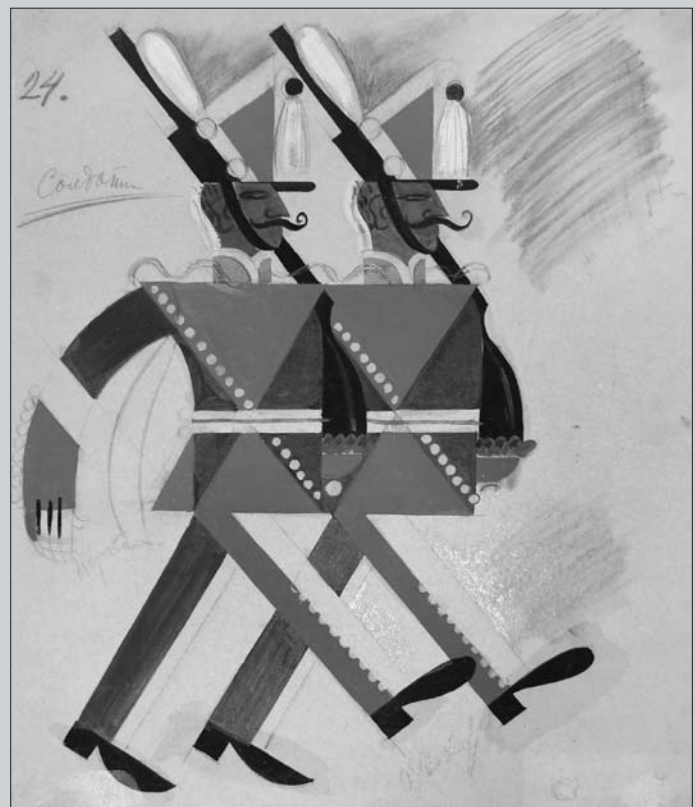
Момент першого акту – *Crescendo* рухомих кольористих площин теми Хундінга (притуплений прямокутник). Колір площин теми Хундінга – шість відтінків коричневого кольору. Матеріал площин – тюль, сатин, фланель, оксамит.

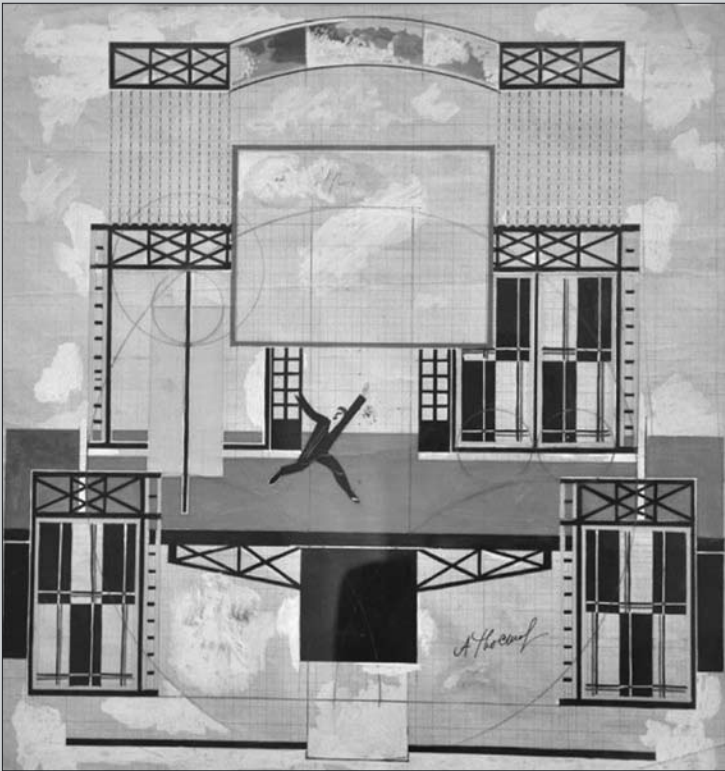
Момент першого акту – *Crescendo* рухомих кольористих площин теми Зіглінди. В основі – коло. Колір площин теми Зіглінди – шість відтінків червоного кольору. Матеріал площин – газ, тюль, сатин, шовк. Функція рухомих кольористих площин – характеристики, супровід, акцентація, посилення драматичної дії, а одночасно й планування, обмежування, звужування і ширення сценічної площі, як сторчово й поземно, так і в глибину" [34].

Як бачимо, космічні ідеї Малевича було занурено в сакральну германську мітологію і матеріалізовано та трансформовано відповідно до потреб театральної постановочної частини. Таке образо-

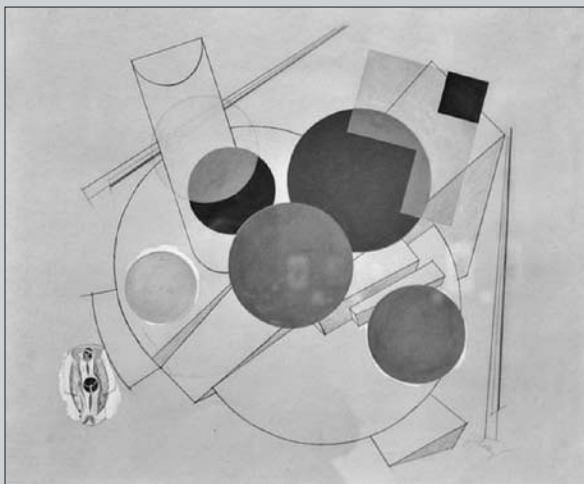


Ескізи костюмів Вартового (вгорі) та Солдатів (внизу).
"Любов до трьох помаранчів" С. Прокоф'єва.
Художник – Олександр Хвостенко-Хвостов.
Режисер – Йосип Лапицький.
Державна опера, м. Харків, 1926 р.
Виставу не здійснено.





Ескіз конструктивної установки.
“Моб” Е. Сінклера.
Художник – Олександр Хвостенко-Хвостов.
Режисер – Борис Глаголін.
Театр ім. І. Франка, м. Харків, 1924–25 рр.



Тема Хундінга (праворуч) та тема Зіглінди (вгорі).
“Валькірія” Р. Вагнера
Художник – Олександр Хвостенко-Хвостов.
Режисер – Фавст Лопатинський
Державна опера, м. Харків, 1926 р.
Виставу не здійснено

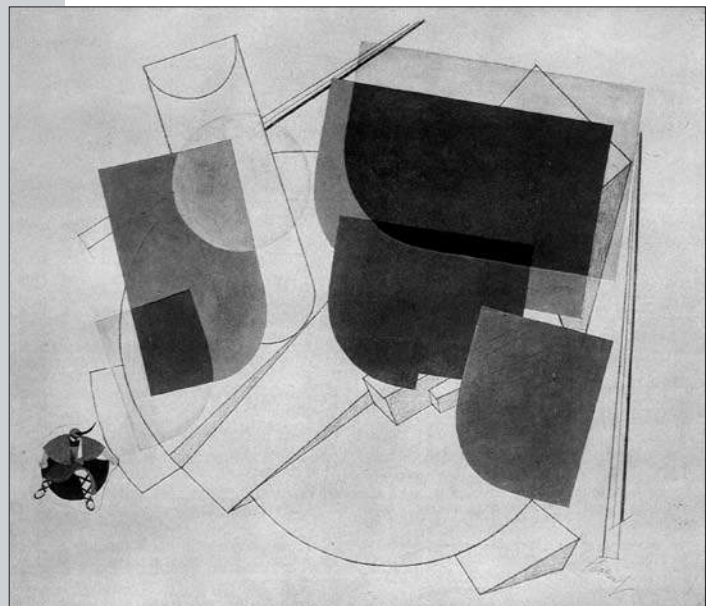
творче аранжування опери є унікальним у світовій практиці.

Якби постава “Валькірії” у задумі режисера Фавста Лопатинського і художника Олександра Хвостенка-Хвостова була втілена, “вона могла б стати новим словом у сценічній інтерпретації Вагнера не лише в Україні і в Росії, але й загалом в Європі. Для українського оперного театру сама ідея подібної вистави була свідченням опанування вагнерівською естетикою у її театральному вимірі, пов’язаному з ідеєю синтезу мистецтв”, – твердить знаний музикознавець Марина Черкашина-Губаренко [35].

Додекафонічна опера Кшенека “Джонні награє” в оформленні Хвостенка-Хвостова була поставлена режисером М. Дисківським 1929-го р. “Відмова в музичному театрі від живопису в його традиційному розумінні була естетично рівнозначною відмові від тональності, появи атональності й серійності в музиці. Експресивний конструктивізм у декораціях того часу відповідав експресії музичної мови опер А. Берга “Воцек”, Е. Кшенека “Джонні награє” та Д. Шостаковича “Ніс”, – зауважує відомий мистецтвознавець Володимир Габелко [36].

На ескізі “Готель на глетчері” – це двоярусна чашоподібна конструкція у двох проєкціях. Над ним сяють сліпуче чорне сонце та прожектор з концентричними обручами кілець. Впадає у вічі віртуозний ритм повторів круглих, прямокутних та хвилястих чорних плашок. Та, на відміну від Малевича, наш сценограф ажурний і витончений [37].

На завершення дозволю собі нагадати, що супрематизм має саме сценографічний родовід. Робота Малевича над костюмами та декорацією футуристичної опери “Перемога над Сонцем” відіграла



вирішальну роль у виникненні цього художнього напрямку. У п'ятій картині вистави дія розгорталася на тлі чорного квадрата. Згодом Малевич напише, що це “тепер дає надзвичайні плоди” [38].

1. Малевич К. *Архітектура, станкове малярство та скульптура* / Горбачов Д. О. Він та я були українці. Малевич та Україна. – Київ: СІМ студія, 2006. – С. 155.

2. Фонд ескізів МТМКУ (Музею театрального, музичного та кіномистецтва України). Ескізи І–19, 201–28, 30–36 зберігаються у фондовій колекції МТМКУ.

3. Малевич К. *Каталог десятої государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм* / Котович Т. В. *Энциклопедия русского авангарда*. – Минск: Экономпресс, 2003. – С. 312.

4. *Супрематисти – для селянської артлі с. Вербівка на Київщині* / Горбачов Д. О. Він та я були українці. Малевич та Україна. – Київ: СІМ студія, 2006. – с. 386.

5. Коваленко Г. *Ступені театрального конструктивізму: [Сценографія 20-х – 30-х рр.]* // *Український театр*. – Київ: 1992. – № 3. – С. 17.

6. Боулт Дж. *Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні* / *Український модернізм. 1910 – 1930*. – НХМУ, 2006. – С. 13.

7. Горбачёв Д. *Анатолий Галактионович Петрицкий – Москва: Советский художник, 1971. – С. 63.*

8. Там само. – С. 22-26

9. Там само. – С. 37.

10. Міслер Н. *Всеохопна гра тіла: мистецтво руху на українській сцені* / *Інсценізація українського авангарду 1910 – 1920 років*. Мудрак М., Руденко Т. – Нью-Йорк: Український музей, 2015. – С. 77, 79.

11. Горбачёв Д. *Анатолий Галактионович Петрицкий – Москва: Советский художник, 1971. – С. 68-69.*

12. Утевська П., Горбачов Д. *Поет, який римував лінії* / *Будинок з левами. Нариси з історії українського живопису*. – Київ, 2005. – С. 179-180.

13. Горбачёв Д. *Анатолий Галактионович Петрицкий – Москва: Советский художник, 1971. – С. 56-57.*

14. Там само. – С. 70.

15. Д. Горбачёв. *Эксперименты 20-х. / Архидея. Киев. – № 5. – апрель 2003. – С. 119-120.*

16. Утевська П., Горбачов Д. *Поет, який римував лінії* / *Будинок з левами. Нариси з історії українського живопису*. – Київ., 2005. – С. 182-183.

17. Горбачов Д. *Vad boy* *Анатоль Петрицький / Анатоль Петрицький. Театральні строї та декорації зі збірки Музею театрального, музичного та кіномистецтва України*. – Київ-Львів : Майстер Книг, 2012. – С. 7.

18. Горбачёв Д. *Анатолий Галактионович Петрицкий – Москва: Советский художник, 1971. – С. 72-73.*

19. Мудрак М. *Від мольберта до кону: малярський авангард і театр* / *Інсценізація українського авангарду 1910 – 1920 років*. Мудрак М., Руденко Т. – Нью-Йорк: Український музей, 2015. – С. 35.

20. Міслер Н. *Всеохопна гра тіла: мистецтво руху на українській сцені* / *Інсценізація українського авангарду 1910 – 1920 років*. Мудрак М., Руденко Т. – Нью-Йорк: Український музей, 2015. – С. 81.

21. Горбачёв Д. *Анатолий Галактионович Петрицкий – Москва: Советский художник, 1971. – С. 73-74.*

22. Боулт Дж. Е. *Сценічні трансформації та український авангард* / *Інсценізація українського авангарду 1910 – 1920 років*. Мудрак М., Руденко Т. – Нью-Йорк: Український музей, 2015. – С. 89, 91.

23. Руденко Т. *Вадим Меллер – місіонер сценографічного авангарду* / *Інсценізація українського авангарду 1910 – 1920 років*. Мудрак М., Руденко Т. – Нью-Йорк: Український музей, 2015. – С. 55.

24. Міслер Н. *Всеохопна гра тіла: мистецтво руху на українській сцені* / *Інсценізація українського авангарду 1910 – 1920 років*. Мудрак М., Руденко Т. – Нью-Йорк: Український музей, 2015. – С. 77.

25. Веселовська Г. *Українська театральна режисура першої третини ХХ століття на шляху новаторства та експерименту* / *Інсценізація українського авангарду 1910 – 1920 років*. Мудрак М., Руденко Т. – Нью-Йорк: Український музей, 2015. – С. 131.

26. Руденко Т. *Вадим Меллер – місіонер сценографічного авангарду* / *Інсценізація українського авангарду 1910 – 1920 років*. Мудрак М., Руденко Т. – Нью-Йорк: Український музей, 2015. – С. 63, 65.

27. Горбачов Д. *Олександр Хвостенко-Хвостов. Сценограф, живописець, графік* / *Київ : Мистецтво, 1987. – С. 27-28.*

28. Там само. – С. 35.

29. Там само. – С. 35, 38.

30. Там само. – С. 38.

31. Там само. – С. 44.

32. Там само – С. 18-19.

33. Боулт Дж. Е. *Сценічні трансформації та український авангард* / *Інсценізація українського авангарду 1910 – 1920 років*. Мудрак М., Руденко Т. – Нью-Йорк: Український музей, 2015. – С. 89.

34. Хвостов Лесь. *Проект річового оформлення постановки опери Р. Вагнера “Валькірія”* // *Авангард. Харків. – 1929. – № 2. – С. 40.*

35. Черкашина-Губаренко М. *Ріхард Вагнер і український театр 20-х років* // *Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення: Збірник наукових статей*. – Київ, 1998.

36. Габелко В. *Сценографія музичної вистави* / *У зб. : Мистецтво сучасності*. – Київ : Мистецтво, 1980. – С. 52.

37. Горбачов Д. *Олександр Хвостенко-Хвостов. Сценограф, живописець, графік* / *Київ : Мистецтво, 1987. – С. 46-50.*

38. *Победа над Солнцем* / *Котович Т. В. Энциклопедия русского авангарда*. – Минск: Экономпресс, 2003. – С. 241.