

ОЛЕНА КОВАЛЬЧУК

УКРАЇНСЬКИЙ СЦЕНОГРАФІЧНИЙ МОДЕРНІЗМ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ: ПОШУКИ, ЕКСПЕРИМЕНТИ

UKRAINIAN SCENOGRAPHIC MODERNISM IN EARLY 20TH CENTURY: EXPLORATIONS AND EXPERIMENTS

УДК 7:7.071.1,792(477) «XX/XXI»

DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318917

Олена Ковальчук

Кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний науковий співробітник відділу теорії та історії культури, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Olena Kovalchuk

Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, Leading Researcher in the Department of Theory and History of Culture at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: olenako576@gmail.comorcid.org/0000-0002-0170-0821

Анотація. У статті розглянуто головні аспекти розвитку мистецької діяльності видатного художника українського театру Анатолія Петрицького — одного з найвідоміших представників національної сценографічної групи, котрий поряд із Вадимом Меллером, Олександром Хвостенко-Хвостовим, Борисом Косаревим та ін. формував новітні модерністично-просторові концепти національного сценічного простору та закладав основи функціональності театрального костюму у виставі. Фактори творчого зростання митця презентовано на тлі соціальних та історико-культурних явищ розвитку країни, у контекстах театральних мистецьких реалій побутування української культури першої третини XX століття. Проаналізовано історичні, соціальні, психологічні прояви становлення творчої особистості митця: від початкових презентацій авторського стилю до творення новітніх конструктивістських проєктів 1920-х — початку 1930-х років — знакових для культурно-мистецького життя України. У статті простежено еволюцію національної свідомості Петрицького, піднято питання впливу на його світогляд теорій та практик видатних представників української інтелігенції: Василя Кричевського, Олександри Екстер, Леся Курбаса, які були не лише фундаторами знаково-культуротворчих феноменів у царині національного театру, образотворчого та кіномистецтва, а й сприяли формуванню міцного національного підґрунтя у модерністичних системах Петрицького. Окремо піднято питання ролі костюму у ескізних та сценографічних проєктах сценографа.

Ключові слова: українська сценографія першої третини XX століття, сценограф Анатолій Петрицький, педагогіка Олександри Екстер, Анатолій Петрицький і Лесь Курбас, костюмограф Петрицький.

Постановка проблеми. Мета статті полягає у необхідності розглянути особливості розвитку та функціонування українських сценографічних практик першої третини XX століття на прикладі творчого становлення Анатолія Петрицького. Авторка ставила собі за мету дослідити аспекти зародження та розвитку національного феномена у модерністичних пошуках художника, відпра-

цювання його авторського формату українського сценографічного конструктивізму, розробки засадничих позицій зорової домінанти ігрової природи театрального костюму.

Аналіз останніх досліджень. За основу наукової статті взято фундаментальні дослідження українських науковців щодо авангардних експериментів першої третини XX століття у царині

образотворчого мистецтва, театру та сценографії: Д. Горбачова, Г. Коваленка, Н. Корнієнко, Ю. Станішевського та ін.; в аналізі, фіксації та класифікації історичних свідчень та матеріалів задіяні архівні фонди ЦДАМЛМ України. У тексті статті уточнені, переосмислені та виведені на новий рівень наукові факти, викладені у монографії О. Ковальчук.

Виклад основного матеріалу. Серед різноманіття мистецьких проявів представників художнього модернізму в Україні сценографічна спадщина 1920-х — початку 1930-х років посідає окреме місце. За творчими проявами художники сцени першої третини ХХ століття — активні відкривачі новітніх форматів сценпростору та теакостюму. Вони — реалізатори авторських проєктів, в яких втілювалась новітня образна мова — їх відповідь на головні виклики індустріального світу. Серед славетних імен — кубофутуристка Олександра Екстер, чий просторово-сценічні експерименти та праця над кольорово-динамічними варіативностями сценічного костюму стали відправною ланкою для молодого покоління театральних художників. Це етап формування творчого тандему режисера Леся Курбаса і сценографа Вадима Меллера в унікальному проєкті «Березіль» — синтетично-цілісної програми українського театру західного зразка. Це доба футуристичних проєктів Олександра Хвостенко-Хвостова, теакіно-фото експерименти Бориса Косарева, входження в конструктивістські практики реаліста Матвія Драка, пошуки Костянтина Єлеви та Георгія Цапка. Наприкінці 1920-х — на початку 1930-х на межі театр/кіно балансував Моріц Уманський, відкриваючи театральний шлях Федору Ніроду, розпочинали сценографічні кар'єри учні Меллера у березільській майстерні сценографії: Валентин Шкляєв та Леонід Чуп'ятов. Всі вони — носії національної свідомості, презентанти цінностей української школи сценографії.

Різнманіття мистецьких практик — феномен самопроявів сценографів 1920-х років. Театральні митці проявляли неймовірну живописну активність, фіксуючи портретні обличчя сучасників або творячи візуальну хроніку соціально-активного життя країни. Молоді представники лівого сценографічного фронту — активні творці монументальних проєктів з ідеєю перетворення українських міст у полігон новітніх соціальних утопій.

Їхні імена та графічні пошуки явлені на шпальтах відомих часописів — найактивніших рупорів тогочасних феноменів та явищ. Костюмографи за професією, вони сміливо втілюють нові ідеї у костюмовані ритми вистав, втручаються у процеси моделювання модного одягу непманських часів, залишають свій слід у дизайні тканин. Вражені мистецтвом кіно, вони зрікаються театральної справи на користь відомих кінопроєктів, а у просторах сцен на повну силу звучить кінематографічне мислення з інформаційністю екранів, живою характерністю документалістики. Не залишалась поза увагою і музика. Крізь ритми революційних маршів спортивно-театралізованих вистав у реалії життя вповзали згубні ритми джазу, фіксуючи свою ритміку у привабливій костюмованій спадщині.

Серед інших — молодий за віком, але неймовірно креативний Анатолій Петрицький. За свідченням сучасників, «говорити про театр тих часів не можна, не згадавши Петрицького» [12, с. 34]. Талановитий живописець, графік, портретист, монументаліст, він залишиться в історії національного мистецтва художником Театру, носієм засадничих ідей українства.

У його дитинстві — жорстке середовище російськомовного сиротинця імені Олександра III з перспективою кар'єри залізничника. Втім, доля написала Петрицькому власну драматургію: у його наскрізь немистецькі реалії ввійде театр, щоб стати змістом його життя. Виявлений мистецький хист відкриє перспективи вступу до Київського художнього училища (далі — КХУ). Прагнучі до найактуальнішого у мистецтві, Петрицький активно притягував видатних людей. Тема вростання початківця у глибинно-українські виміри відкриває універсальна людина — Василь Кричевський — представник українського модерну, архітектор, живописець, історик, колекціонер, сценограф театру Миколи Садовського.

Оформлення Сирецького ярмарку, яке блискуче зреалізував Толя Петрицький на основі ідей Кричевського, започаткує наставництво й довготривалу дружбу двох митців. Вона ж відкриє безпосередній доступ юнака до приватної колекції метра, серед експонатів якої були археологічні предмети Х–ХІ століть, вироби церковного мистецтва, штандарти, одяг, зброя козацької доби, широке коло предметів народної творчості українців. Оселивши

молодого художника у своєму будинку, Кричевський введе його у неосяжний світ української культури, закладе у його свідомість художньо-естетичні закони національної образності, ритміки/колористики, що втілені у освяченій красою культури побутування українців та презентовані у вишиванках, писанках, килимах тощо. Саме тоді сформується внутрішній стрижень майбутнього митця, глибинне відчуття сутності українства, основа мистецької програми, що її він розвиватиме протягом тривалого мистецького життя.

Авангардні практики вабили молодого Петрицького з не меншою силою. Він — свідок та безпосередній учасник нечисленних, втім неймовірно гучних, київських акцій лівого мистецтва. Добре малюючи реалістичні твори, студент Київського художнього училища Толя Петрицький «оголосить “війну” пануючому в училищі академізму, вимагатиме права на самостійне, вільне розв’язання завдань у живописних роботах» [9, с. 35] і «на знак своєї лівизни розфарбує собі обличчя усіма кольорами веселки» [4, с. 36]. За влучним висловом Василя Хмурого, молодий художник сміливо «пірнув у футуризм» [2, с. 9].

Серед його перших професійних локацій — київський «Театр інтермедій». У творчих проявах — не лише сценографія/театральний костюм, а й стінопис. Перед відвідувачами поставали персонажі творів Миколи Гоголя. За спогадами Марка Терещенка, «у вихрастому танці перелаталися фігури, ніби вихоплені з народного середовища. А стеля була уквітчана чудернацькими потворами. Взагалі, композиція була сповнена гострого сарказму. <...> крізь малюнки проглядають соціальні колізії самого життя. Але найбільше вражали добір кольорів, різноманітна гра барв, її оптимістичне звучання» [12, с. 24–25]. Від самого початку на повну міць зазвучить гротеск, перебільшення, посмішка, проявить себе гостра характерність природного обдарування Петрицького.

З початком революційних подій художник миттєво опиняється серед тих, хто на вулицях міст, сценічних майданчиках, на виставках реалізує програми лівого мистецького фронту. Він вчитися в Михайла Бойчука, співпрацює у монументальних проектах із Олександром Богомазовим, Олександром Екстер, оформлює вистави у кількох театрах одночасно... і з’являється у середмісті

Києва у циліндрі, фракку (костюмерна Молодого театру) і сигарою — реально унаочнюючи типаж політичної сатири (буржуй) періоду військового комунізму. Подібні сюжети Петрицький переповідав колегам у 1920-х роках, згадуючи, як його «неодмінно хапали революційні матроси і тягали до комендатури. Обставини швидко з’ясовувались і його частували жменюю карамельок чи грудкою рафінаду — найбільшою цінністю тих часів — та вмовляли замість буржуйської сигари палити пролетарську махру» [10, с. 17]. Аналізуючи підґрунтя ризиковано-ігрової костюмованості його вчинків, можна визначити деталі психологічних характеристик митця. Проявляє себе притаманна Петрицькому любов до фронди й хизування, схильність до епатажної поведінки і, нарешті, головне — акторство. Він — сам собі герой (модель, образ, типаж) на драматичній сцені революційного міста.

Не вичерпана до кінця природа акторського хисту Петрицького (її початок — у театрі сиротинця, що він його заснував) активно живилася міазмами німого кіно. На збереженій світлинці митця — знакова партитура міміки й жестів, грим на обличчі — впізнавані формати фатального героя-коханця. З костюму — чорний фрак/циліндр, світлий ореол манишки. Десь там, у дореволюційних театрах-кабаре, Толя перетворюється на Анатоля. Ньюансування імені стає актом фіксації переформатування внутрішніх сенсів. Відчуваєте аромат французької вимови? Ось вони, згубні моменти гротескової гри у богему, самовикриття підсвідомого тяжіння до «красивого життя», які глибоко укорінені у поведінці колишнього напівголодного хлопця з притулку. Втім, навіть у 1918 році, пройшовши крізь пекло, це ім’я ще не втратило свого значення. Уважні до деталей, насмішкуватокмітливі актори Молодого театру називатимуть його Анатоль навіть через десятиліття (іл.1).

Під акторський хист Петрицького підпаде відомий режисер-реформатор Борис Глаголін: у 1920-х вони одночасно працюватимуть над виставами у театрі ім. І. Франка. Постановник спостерігав за сценографом під час його активної участі у репетиційному процесі, бачив дієвість його ігрових показів-підказок акторам при засвоєнні пластичних можливостей простору або ігрової характерності костюмів. Пропозиція від режисера була щедрою: будь-яка роль у п’єсі, на вибір,



Іл. 1. Анатоль Петрицький, 1910-ті роки

просто яку той вподобає. Петрицький відмовився, бо бажане колись акторство трансформувалось у широкі параметри внутрішнього театру. У власних сценографічних проєктах він — сам собі і режисер, і актор, і сценограф/костюмограф.

1918 року митець практично одночасно відвідує школу-студію Олександри Екстер і працює у Молодому театрі Леся Курбаса. Обидва феномени — фундаментально значущі для молодого художника. Кубофутуристка Екстер, учасниця Паризьких салонів та римських футуристичних виставок, була для нього джерелом заглиблення у формати новітніх течій образотворчого мистецтва та сценографії. Відвідуючи Париж, вона приятелювала із Пабло Пікасо, Жоржем Браком, Гійомом Аполінером, Філіпо Томазо Маринеті. Власні надбання мисткині втілює у приватній київській школі-студії, через яку пройдуть найкращі представники майбутньої сценографічно-режисерської групи: А. Петрицький, В. Меллер, І. Рабинович, О. Тишлер, Н. Шифрин, І. Нівінський, Г. Козинцев, С. Юткевич та ін.

На лекціях-співбесідах панувала атмосфера творчого співробітництва, закладалися основи нефігуративного мистецького мислення. За зразки обиралися твори А. Матиса, П. Сезана, П. Пікасо, вивчалась специфіка театралізованих композицій Н. Пусена. Новацією програми Екстер був фено-

мен українства, міцно вписаний у модерністичні пошуки. В основу її кубофутуристичних композицій покладалася ритмо-кolorистика українського культурного коду «істинно національного, такого, що не втратив своєї самобутності, говорив мовою найновіших течій, але про своє» [5, с. 314]. Відвідуючи разом із учнями та колегами виставки Ганни Собачко, мисткиня відкривала таємниці народної живописної практики, коментуючи неповторність зразків козацького бароко, радила «знаходити в яскравих фарбах, виразних лініях, інтенсивній стилізації та променистому оптимізмі українського <...> мистецтва ту енергію та цілісність, якої бракувало сучасній культурі» [13, с. 6]. У школі-студії Екстер українство Петрицького, з міцним корінням від Василя Кричевського, загартовується модернізмом. Усвідомлюючи цей феномен, мистецька критика називала молодого художника «майже одиноким знавцем українського народного малярства, який в інтерпретації національної стихії модерновими засобами не знає собі супротивників» [1, с. 12].

Робоча практика школи-студії — ескізи, в яких досліджувалась імпульсивна гра живописних ритмів, вібрації висхідних/низхідних енергій, сила/слабкість потенційних зон, музична домінантність кольорів, напруга/сила їхніх звучань. Втім, Екстер вабила сцена, синтетично-просторові характеристики простору і костюму стають для неї майданчиком комплексного розв'язання найсучасніших образно-пластичних ідей. За приклади бралися роботи художниці у театрі О. Таїрова, серед яких — сценографія до вистави «Фаміри Кіфареда» І. Анненського (1916). Ритмогра кубістичних об'єктів, що її запропонувала мисткиня у виставі, досконало вписувалась у рельєфну вивіреність режисерських мізансцен. На сцені домінувала скульптурна просторовість пластики, посилена кольорово-активною партитурою костюмів. Вони — зорові прояви вакхічної енергії у русі/статичності сценічної дії. Сутність просторових настанов Екстер Петрицький засвоїв на все життя. В його проєктах 1920-х років на повну міць запрацюють ритмічно-ігрові потенції конструкцій, кольорово-рушійною силою зазвучать костюми, відбудеться синтез національного та модерністичного (Іл. 2).

Співпраця з Екстер — передання досвіду від художника до художника. Вірно захоплена взаємодія між режисером і сценографом (обидва вагомі постаті,



Іл. 2. О. Екстер. Сценографія до вистави «Фаміра Кіфаред» І. Анненського. Сцена з вистави. 1916

однодумці) — від Леся Курбаса. Співробітництво у Молодому театрі почнеться у 1918 році. Митець приходить у колектив, читай — театральну студію, в якій режисер щоденною практикою відпрацьовує концепти театру майбутнього, виховує акторський склад і потребує відданого своїй справі сценографа, здатного робити просторові дива практично з нічого.

В оперних проектах 1920-х Петрицький нерідко брав на себе ініціативу режисерських рішень. У театрі Леся Курбаса подібне — неможливо. Формуючи репертуарну політику колективу, режисер чітко уявляв результат, до якого прагнув. Проводячи акторів через театральні стилі та напрямки, він прививав їм навички як новітніх, так і класичних театральних шкіл. Взаємодія з художником — не виключення. За свідченням сучасників, Курбас міг «годинами сидіти над ескізами декорацій та костюмів з художниками» [11, с. 92].

Петрицький у таких контекстах — член єдиного колективу. На всіх етапах мистецького пошуку між ними — тонка система творчо-психологічної взаємодії, вдумливий підхід до пропозицій колеги, за потреби — делікатне наставництво. Зі спогадів Поліни Няtko: «Курбас і Петрицький були щирими друзями, митцями-однодумцями, вони

любили й шанували один одного, хоча і були зовсім протилежні за вдачами: вихований, стриманий Курбас і гарячкувато-темпераментний, завжди творчо-збуджений, невгамовний, безпосередній і прямий Петрицький» [8, с. 39]. Авторська самостійність сценографа віталась, до його пропозицій дослуховувались, фантастичну вигадливість випробовували на репетиціях, але, вирощуючи цілісну образність, Курбас вмів відсікати зайве.

Ігрові нюанси їхніх вистав народжувались у результаті обопільного пошуку у межах концепції, визначеної постановником. «Часто можна було спостерігати, як Анатоль бігав по залу для глядача з пензлями і слойками фарбою, схилився над шматками розісланої на підлозі мішковини, розмашисто малював і головно «сперечався» з Курбасом. Голосу Леся Степановича не було чути, бо він взагалі ніколи не підвищував тону, тому складалося враження, що «Анатоль гримає на Леся». Тільки так вони називали один одного» [8, с. 39].

Режисер немов випробовував просторові параметри сцени-коробки, яка ставала для нього полігоном пластичних перетворень. Категорично відкидалися декорації, які «виконувались традиційно <...>: площинні, розташовані на трьох



Іл. 3. А. Петрицький. Сценографія та костюми до вистави «Едіп цар» Софокла. Сцена з вистави. 1918

планах куліс, та мальований задник, який був то небом, то лісом або й задньою стінкою приміщення» [10, с. 14]. Внутрішня сутність віршованих текстів символіста Олександра Олеся («Осінь», «Танець життя») виявлялась деталями: вікно, гілля, спалахи кольорів, пластика акторських рухів, звуки, варіативність людських емоцій. У «Едіпі-царі» Софокла на маленькій сцені театру поставав доричний храм із колонами, що здався величезним храмом-палацом. На просценіумі — невеличкий жертвник. Все було об'ємним (не мальованим) — абсолютна новація української сцени 1918 року. У монохромності простору глядачів вабила «червоно-багряна завіса, що ритмічно рухалась між колонами, підсилюючи враження від хору, — сцена благання народу» [12, с. 25–26]. Режисер вибудовував мізансцени, немов посилючись на скульптурні композиції фронтонів давньогрецьких храмів: ритмопластика акторської гри відповідала духові оригіналів. Умовне оформлення «розбурхувало творчу фантазію акторів, викликало емоції, що відповідали художній правді сценічної дії» [12, с. 25–26]. У пореволюційних реаліях декорації виконувались з фанери й мішкочину, вмикаючи на повну кмітливість сценографа. Все робили разом, у вільний від репетицій час актори

латали мішки, зшиваючи їх у полотна. У роботі над костюмами сценограф вправно перетворював мішкочину на «оксамит» (іл.3).

Молодий Петрицький легко впишеться у реалії життя театрального колективу. «Худорлявий смуглявий юнак середнього зросту з гострими рисами обличчя в смугастих штанах до кісточок (така була мода), у застебнутій на животі візитці з вкороченими рукавами і з цигаркою в зубах» стане, за визначенням, М. Терещенка «справжнім скарбом» театру. «Бо ж «рідко хто з художників мав таку багату вигадку, як він» [12, с. 24–25]. У просторових рішеннях Шевченкових вистав «Іван Гус» та «Гайдамаки» Петрицький «кількома конденсованими штрихами відображав явища, що містили в собі події часу, наповненого соціальними зрушеннями, втілювали основну ідею спектаклю» [12, с. 26], а у сценографії до «Горя брехунові» Франца Грільпарцера (1918) митець розгорне ігрову природу комедійного театру. В умовності дії сценічні зображення/предмети (замки, будиночки, хмаринки, ключі) органічно включались в образно-дієву гру акторів. «Все умовне. Все театральне, видовищне. — Із захватом констатував відомий мистецтвознавець Є. Кузьмін. — Все приковує, збуджує, радує. А головне — молоде, молоде, молоде!» [7, с. 3].

Шляхи Петрицького та Курбаса розійдуться у 1920 році. Художник спрямує свою енергію до московських Вищих художньо-технічних майстерень (ВХУТЕМАС) — царини конструктивізму. Курбас, зберігаючи акторів, пройде кола непростих театральних реалій, започаткує й зrealізує на практиці мистецьку програму «Березоля», знайде свого художника — ним стане Вадим Меллер. У творчих проєктах вони з Петрицьким більше не перетнуться. Співіснуюватимуть у житті, приятелюватимуть, мешкатимуть в одному гуртожитку, а пізніше у харківському будинку «Слово». Курбас цінував повну відданість власній театральній справі. Творення вистав, реалізація програм «Березоля» стане для нього самого, художника та акторів актом повної віддачі. У надскладному процесі опорою інтелектуала-режисера стане художник-інтелектуал із глибинно-внутрішнім сприйняттям мистецьких цінностей модернізму. За плечима Вадима Меллера — європейська освіта, знання мов, мистецькі школи Парижа й Мюнхена, футуристична огранка у школі-студії Екстер, співпраця із Броніславою Ніжінською. Власний творчий потенціал дозволить сценографу не лише повноцінно включитися у реалізацію просторових проєктів «Березоля», а й очолити його сценографічну майстерню. Творчий тандем Курбас–Меллер залишить в історії українського театру такі шедевральної вистави, як «Газ» Георга Кайзера, «Джиммі Хіггінс» за Ептоном Синклером (1923), «Народний Малахій» Миколи Куліша (1928) та ін.

Творча самостійність Курбаса і Петрицького не завадять їм лишитися друзями. В архіві сценографа зберігаються обережні, стислі рядки, написані десь наприкінці 1950-х: «Курбас не шукав ані грошей, ані матеріального благополуччя — він жив більш ніж скромно, навіть — бідно — книги, книги, мрії і, іноді довгі нічні прогулянки, котрі не давали йому відпочинку, так як ці прогулянки були знову напруженою працею мозку про мистецтво» [15, с. 5]. Хто був спостерігачем цих прогулянок? Мабуть, той, хто сам не мав часу спати ночами. Тоді ж, у 1920-х, створюючи портретну галерею української інтелігенції, Петрицький намалює режисера на тлі його величезної бібліотеки, легкими хвилястими лініями окреслить контури тонко одухотвореної натури режисера. Юрій Смолич згадував, що Петрицькому вдалося «вхопити те світло, яке робило Леся Курбаса ним самим» [10, с. 17–18] (Іл. 4).



Іл. 4. А. Петрицький. Портрет Леся Курбаса. 1926

У 1920-х роках театр був осередком концентрованої мистецької волі багатьох митців. Працюючи у форматах «оголеного» сценічного кубу, художники ставали інженерами сценічних вимірів, вони впускали у простір метал, ритми конструкцій та екранів, електричне світло та ідеологізований прозодяг людини-гвинтика у масштабах побудови комуністичного майбутнього. Темпоритм дії визначався ритмікою сходів та кутовими нахилами пандусів, світло римувалося з кольором. Невичерпний ентузіазм, абсолютна внутрішня розкутість, тонкощі людських почуттів — за борт, всім правлять логіка, розум, воля і політична доцільність.

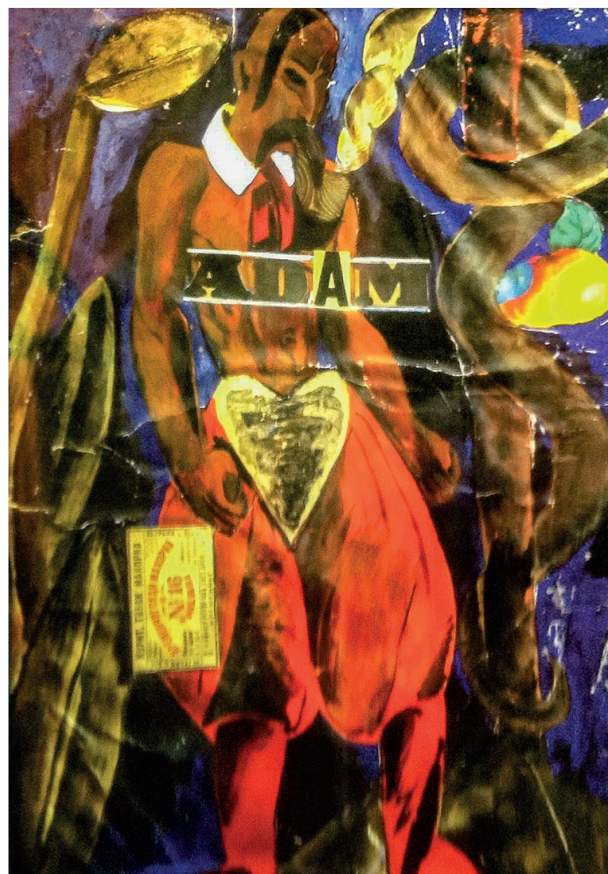
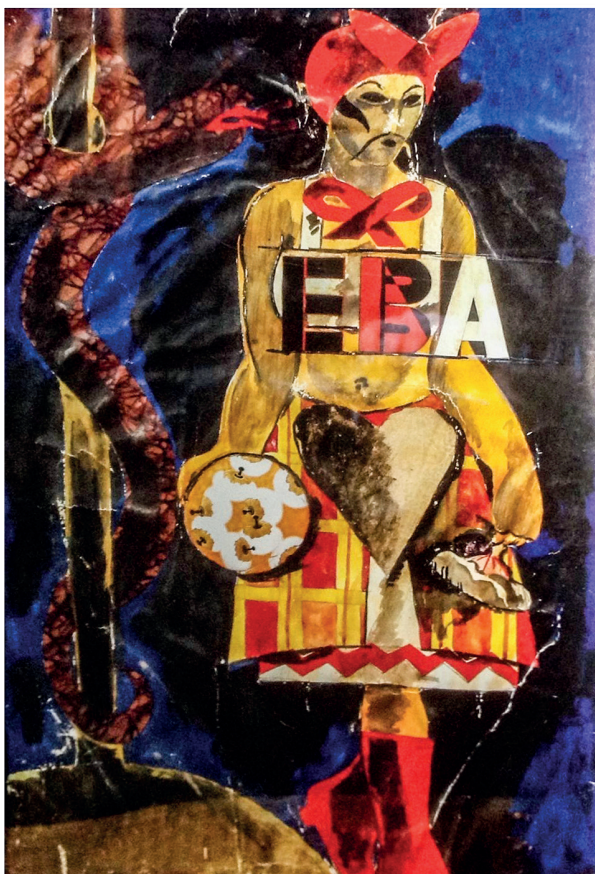
Відомий теа-маляр Анатолій Петрицький чітко налаштований на розробку та втілення форматів національного сценографічного конструктивізму. Повернення сценографа гучно анонсувалось, публіка завмирала в очікування. Візитівка процесу — вистава «Вій» М. Гоголя в інтерпретації Остапа Вишні для театру ім. І. Франка (1925). В оновленому варіанті гоголівського матеріалу Хома опинявся на Марсі, актори танцювали осучаснений гопак та вели просякнуті сатирою непманські розмови. Рішення художника на сцені — двоверхова стіна-конструкція, яка «не була непристойно оголена, як це практикувалося по “пролеткультівських” театрах, а навпаки, аж сяяла

веселкою яскравих барв» [10, с. 13]. Узагальненість та лаконічність сценографічної пропозиції дозволяли миттєво перемикає сюжет дії. Завжди готовий до глузування та жартів, Петрицький посилював акценти, уточнював мізансцени, додавав до загального тла конструкції щити з рекламними вивісками, заповнював сцену павільйонами із жартівливими написами. У марсіянських епізодах інопланетяни були оздоблені велетенськими прожекторами і під кумедні коментарі Хоми Брута (акторська імпровізація в дії) світлові промені «чіпляли» глядачів у партері, «зазирали» у директорську ложу, злітали до гальорки.

Гумор — невід’ємна частина костюмних розробок Петрицького. Ескізи костюмів до франківської вистави «Вій» — авторський варіант іронічно-психологічних характеристик героїв. У парному «портреті» (пародія на старовинні диптихи) змії спокушає вусату «Єву» — нагадування глядачам про хлопців, які у старовинних інтермедіях правили за жінок. Поряд «Адам», який дивиться на змія, що хутко зникає. Підозрюючи недобре, герой палить люльку з такою силою, що худож-

ник вважає за потрібне причепити поряд рекламу махри. У ескізі митця «Марсіяннин» — космічна істота з електричними дротами, наповненими радієм. «Обличчя в нього нема, — коментував Остап Вишня, — бо нема в науці нічого певного ні про атмосферу на Марсі, ні про мешканців на ній» [14, с. 11]. Преса із задоволенням констатувала, що з поверненням Петрицького в «український театр прийшла яскрава і соковита театральність, видовищність форми і мальовничість в усіх її проявах» [6, с. 333] (Іл. 5, 6).

Головний експериментальний майданчик Петрицького — Харківська українська опера. У дебютній виставі «Сорочинський ярмарок» Модеста Мусоргського простір був затягнутий білим полотном (1925). На обертовому колі розташовувалась дерев’яна конструкція, поряд — дзеркальна поверхня «річки» Псел, із пояснювальним написом. Все працювало в дії: вози з персонажами їхали в одному напрямку, а хата — у протилежному, із додаванням реквізиту конструкція перетворювалась на кузню, шинок, хату Черевика; світло прожекторів посилювало строкатість ярмаркової



Іл. 5, 6. А. Петрицький. Ескізи костюмів Адама і Єви до вистави «Вій» за М. Гоголем. 1925

юрби. У нейтрально-кольоровому просторі з особливою силою звучали барвисті кольори українських строїв, на повну міць проявляла себе ігрова характерність національних типажів. За висловом М. Терещенка, Петрицький був «неабияким майстром у створенні костюмів театральних персонажів. Здавалось, їх він робив з особливою насолодою. Він умів створити ескіз, в лініях і фарбах якого з граничною гостротою виявлявся характер тієї або іншої ролі» [12, с. 34]. Спостерігаючи за акторами, критики із задоволенням писали про «наївних і комічних дорослих дітей Черевика і Кума у <...> білих широких сорочках і штанях», відзначали «пишність та жартівливість в строгих кольорах Парасі, <...> сварливість в крикливих барвах і пихатій постаті її мачухи Хіврі» [2, с. 12—13]. Це був цілковитий розрив зі старими прийомами оформлення оперної вистави.

Петрицького активно запрошують до співпраці й інші оперні сцени країни. Ретельно вивірена умовна конструкція з архітектурними елементами XII століття — сценографія митця до «Князя Ігоря» Бородіна в Одеському оперному театрі (1926). На сцені — ритми стін, склепінь, бань... Традиційно статична оперна масовка, за задумом художника, компанувалась на майданчиках та сходах. У виставі впроваджувались українські наративи, сценограф вдягав головних персонажів та масовку у давньоруські строї. Оздоблені червоним білі сорочки працювали проти варварських ритмів половецьких груп, сповнених агресії, різких кутів у ритмах одягу. У сцені «Половецьких танців» хореограф Касян Голейзовський розгортав «справжню стихійність і кольоровість, зробивши цю сцену ледь не кульмінаційним моментом спектаклю» [14, с. 14].

Вихідний елементом просторового рішення Петрицького опери Миколи Лисенка «Тарас Бульба» у Київському оперному театрі стають умовні типажі київської архітектури XVII століття та Запорозької Січі: барокові куполи, ритми веж, кутові поєднання стін куренів (1927). Деталь правила за прообраз цілого. Сценограф працював народними фактурами, до роботи бралися соломка, глиняний посуд тощо. Український дух свободи працював у форматах протиставлення: м'яка лірика українського бароко проти екзальтації польської готики.



Іл. 7. А. Петрицький демонструє Г. Юрі та А. Юрському ескізи до вистави «Вій» за М. Гоголем. 1924–25

Вистава несподівано викликала шалений опір. Консервативним прихильникам традицій старого театру не сподобалась умовно-конструктивістська сміливість «Тараса Бульби» Петрицького та режисера Гната Юри. На сторінках преси розгорнулася бурхлива полеміка, громадська думка розділилась. Від прихильників недоторканності побутового етнографізму театрального оформлення лунали вимоги негайно зняти виставу з репертуару. Відстоюючи права нового стилю у сценографії, шанувальники відмічали нюанси зорової інтерпретації: «прекрасні, наприклад, в останній дії мури Дубенські, та їхній штурм такий декоративно-сценічний, добре зроблений й концепція воеводи з такими білими блискучими рурками — неначе взято з малюнку середньовіччя. <...> Звичайно, хто звик до реалістичного оформлення сцени —

тому здається дивною така постава» [14, с. 24]. Суперечку вирішили глядачі, які завзято розкупували квитки.

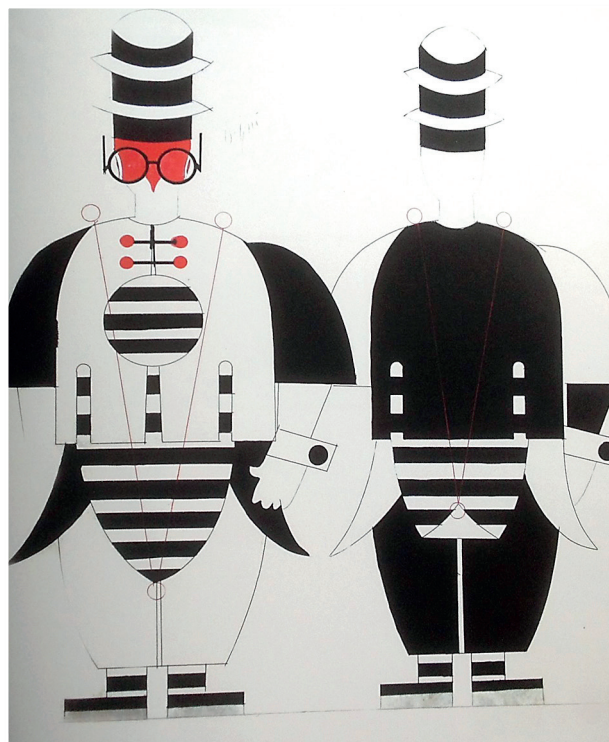
Працюючи з музичною драматургією, Петрицький конструював, komponував, з'єднував, проявляючи алгоритми глибоко національного художника. «В живописі його на перший план виступав вихованець передових європейських шкіл, у театральних роботах — глибокий знавець чар українського старовинного мистецтва поруч із європейського рівня техніком. — констатував В. Хмурий. — Проте в загальному підході до театрального оформлення він ніколи не підносив конструктивного принципу до самоцілі, а щоразу в розв'язанні того або того завдання виходив з конкретних даних і реальних можливостей та інтерпретаційних ресурсів театру» [2, с. 12].

Харківська прем'єра опери «Турандот» Джакомо Пучіні (1928) стала тріумфом співтворчості сценографа Петрицького і запрошеного з Праги режисера Луї Лабера. Художник перевершив себе: в дії панувала атмосфера східної казковості, працювала активна динаміка гри. Золотаве крісло Турандот розташовувалось на вкритим чорним лаком циліндровому станку. Численне оточення принцеси знаково-живописно komponувались на планшеті сцени, сходах, майданчиках. Кульмінаційні моменти сюжету позначались ритмікою чорних віял, що складались і розкладались, світлові ефекти поширювались за рахунок ширм, оповитих безліччю лампочок.

Драматургія сюжету підхоплювалась сценографічною режисурою костюмів. Художник робить їх подвійним, кольоровими з фасаду і чорними зі спини. Невірна відповідь на загадку — і атмосфера на сценічному майданчику змінювалась: простір миттєво чорнів. У позитивному варіанті глядач насолоджувався ієрархічною знаковістю та вибагливістю форм. Художник працював деталями: панівне становище владних персон презентувалось посиленою монументальністю округлих форм, «глашатай-писарчук» виокремлювався незвичним капелюхом та круглими окулярами, в образах Пінга, Панга й Понга ритміка «шинуаз» сусідувала із гротеском комедії дель арте, а одяг «катів» — механізованих істот із замаскованими обличчями та вилупленими очима, чітко свідчив, що художник знався на стилістиці африканських

масок. Тільки одяг принца Калафа — вишукано елегантний шовковий халат із кольоровими вставками — був немов з іншого світу. В ескізах костюмів до опери Петрицький майстерно використовував колажі, золочений папір, набивну бавовну, заповнював завітчане тло геометричними мотивами. В них панувала ритміка кольорових форм, іронічність та вишуканість стилізації, східні мотиви легко вписувались у ритми конструктивізму. В інтерв'ю українській пресі Луї Лабер зазначав, що «художники такого масштабу, як Петрицький, на закордонних сценах є поодинокими» [14, с. 47] (Іл. 7).

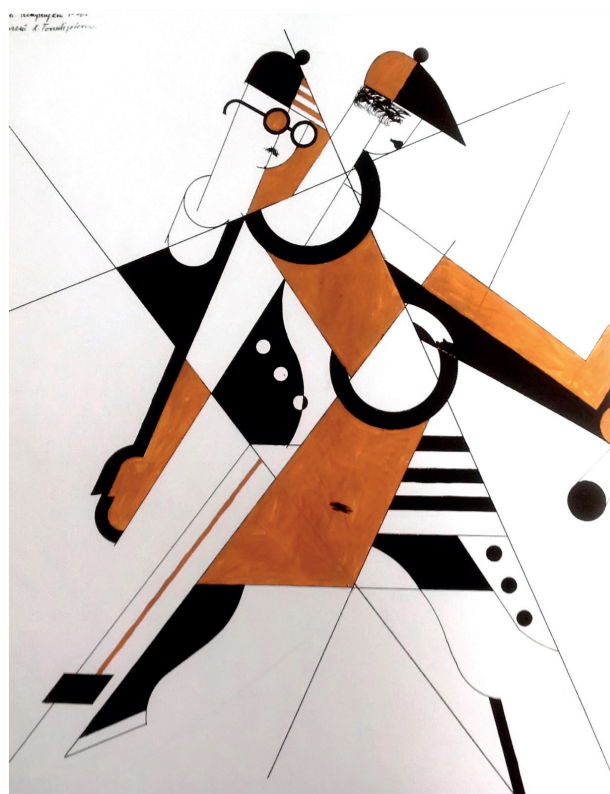
Сучасники цінували Петрицького за вміння працювати із театральними костюмами. Беручи до роботи сценічний матеріал, художник вільно апелював до різноманіття мистецьких стилів, характерних деталей історичного та сучасного часопростору. Джерелом костюмів до опери Лисенка «Тарас Бульба» були козацькі портрети XVII–XVIII століть (1920–1921). Сценограф занурювався у кольорові нюанси українського барокового одягу, відточував деталі образних та вікових інтерпретацій, жартував з типажамі та образними характеристиками героїв. В ескізах костюмів до «ексцентр-танців» (хореографічні композиції



Іл. 7. А. Петрицький. Ескіз костюму до вистави «Турандот» Дж. Пучіні. 1928

К. Голейзовського, 1922) перед глядачем поставав азартний танцювальний дует в англійському стилі. Вписуючи джазові ритми у композиційні формати конструктивізму, митець протиставляв чорно-білі і вохристо-смугасті деталі, загострював лінійно-кутову енергію рухів, відточував нюанси танцювальних па (Іл. 8). У «Вільгельмі Телі» Джоакіно Россіні (1927) митець занурювався в деталі шоломів і нюанси гербової символіки чоловічого й жіночого одягу. Працюючи над ескізами, він накладав золоту фольгу на полотно, використовував аплікацію, грав кольорами і ритмами живописно-геометричних мотивів. У його ескізах лунала емоційна сила образних характеристик, жива субстанція творчого перевтілення та ігрова природа його таланту. Презентовані у альбомі «Анатоль Петрицький. Театральні строї» (1929), костюмні розробки митця не втратили своєї образної сили й дотепер.

Висновки. У статті доведено, що авторський стиль Анатолія Петрицького, який передбачає синтез національного мистецького мислення із низкою найновітніших мистецьких стилів першої третини ХХ століття, був сформований під впливом знакових контактів із найкращими представниками національної інтелігенції та за історичних обставин, що визначили долю країни. Найбільш повноцінно творчий досвід митця буде зреалізований у знакових сценографічних та костюмованих



Іл. 8. А. Петрицький. Ескіз костюмів до ексцентричних танців. 1922

проектах періоду конструктивізму (1920-ті — початок 1930-х років), які назавжди залишаться в історії образотворчого і театрального мистецтва України зразками органічного поєднання українського з європейським.

Література

1. Анатоль Петрицький // Мистецтво. 1919, травень. № 1. С. 12.
2. Анатоль Петрицький. Театральні строї / Хмурий В. [Передмова]. Харків: Державне видавництво України, 1925. 85 с.
3. Бородай В. Син свого часу // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / Упоряд. Л. Петрицька, Д. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1981. С. 8–9.
4. Єржиковський С. Подиву гідна обдарованість // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / Упоряд. Л. Петрицька, Д. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1981. С. 36–38.
5. Коваленко Г. Театральний конструктивізм 1920-х років // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 301–325.
6. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Київ: Факт, 2000. 160 с.
7. Кузьмін Є. Анатолій Петрицький. Машинопис. Архів Національного художнього музею України, фонд Є. Кузьміна, спр. 28, 28 арк.
8. Нято П. Невгамовний Анатоль // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / Упоряд. М. Петрицька, Д. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1981. С. 39–40.
9. Павленко О. З далекого минулого // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / Упоряд. Л. Петрицька, Д. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1981. С. 35.
10. Смолич Ю. Мій товариш // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / Упоряд. Л. Петрицька, Д. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1981. С. 10–23.
11. Станішевський Ю. Режисуря в українському радянському оперному театрі. Київ: Наукова думка, 1973. 227 с.
12. Терещенко М. Талант, відданий народові // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / Упоряд. Л. Петрицька, Д. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1981. С. 24–34.
13. Томашпольська Л. Художники-сценографи круга А. Екстер і А. Богомазова // Зеркало недели. 1995, 28 января. № 4 (17). С. 6.
14. ЦДАМЛМ України, ф. 237, оп. 2, спр. 348, 30 арк.
15. ЦДАМЛМ України, ф. 237, оп. 3, спр. 19, 9 арк.

References

1. Anatol Petrytsky. (1919, May). *Mystetstvo*, 1, 12 [in Ukrainian].
2. *Anatol Petrytsky. Teatralni stroyi* (1925). [Anatol Petrytsky. Theatrical Costumes]. Kharkiv: State Publishing House of Ukraine [in Ukrainian].
3. Borodai, V. (1981). *Syn svoho chasu* [True Son of His Time]. In Petrytska, L. & Horbachov, D. (Eds.), *Anatoliy Petrytsky: Spohady pro khudozhnyka* [Anatol Petrytsky: Memories of the Artist] (pp. 8–9). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Yerzhikovskii, S. Podvyu hidna obdarovanist [The Gift Worthy of Wonder]. In Petrytska, L. & Horbachov, D. (Eds.), *Anatoliy Petrytsky: Spohady pro khudozhnyka* [Anatol Petrytsky: Memories of the Artist] (pp. 36–38). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Kovalenko, G. (2006). Teatralnyy konstruktivizm 1920- rokiv [Theatrical Constructivism of the 1920s]. In *Narysy z istoriyi teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittya* [Essays on the History of Ukrainian Theater Art of the 20th Century] (pp. 301–325). Kyiv: Intertekhnologiya [in Ukrainian].
6. Kornienko, N. (2000). *Ukrayinsky teatr u peredden tretoho tysyacholittya* [Ukrainian Theater on the Eve of the Third Millennium]. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
7. Kuzmin, E. (n.d.). *Anatol Petrytsky*. Mashynopys. Archive of the National Art Museum of Ukraine. E. Kuzmin Fund. Spr. No. 28; ark. 28 [in Ukrainian].
8. Nyatko, P. (1981). Nevhamovnyy Anatol [Restless Anatol]. In Petrytska, L. & Horbachov, D. (Eds.), *Anatoliy Petrytsky: Spohady pro khudozhnyka* [Anatol Petrytsky: Memories of the Artist] (pp. 39–40). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
9. Pavlenko, O. (1981). Z dalekoho mynuloho [From the Distant Past]. In Petrytska, L. & Horbachov, D. (Eds.), *Anatoliy Petrytsky: Spohady pro khudozhnyka* [Anatol Petrytsky: Memories of the Artist] (p. 35). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
10. Smolich, Y. (1981). Mii tovarysh [My Friend]. In Petrytska, L. & Horbachov, D. (Eds.), *Anatoliy Petrytsky: Spohady pro khudozhnyka* [Anatol Petrytsky: Memories of the Artist] (pp. 10–23). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
11. Stanishovsky, Y. (1973). *Rezhysura v ukrajinskomu radyanskomu opernomu teatri* [Directing in the Ukrainian Soviet Opera Theater]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
12. Tereshchenko, M. (1981). Talant, viddany narodovi [Talent Dedicated to the People]. In Petrytska, L. & Horbachov, D. (Eds.), *Anatoliy Petrytsky: Spohady pro khudozhnyka* [Anatol Petrytsky: Memories of the Artist] (pp. 24–34). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
13. Tomashpolska, L. (1995, January 28). Khudozhnyky-stsenohrafi kruha A. Ekster y A. Bohomazova [Designers — Stenographers of the Oleksandra Ekster and Oleksandr Bogomazov Circle]. *Zerkalo Nedeli*, 4 (17), 6 [in Russian].
14. The Central State Archives and Museum of Literature and Arts of Ukraine, f. 237, op. 2, spr. 348, ark. 30.
15. The Central State Archives and Museum of Literature and Arts of Ukraine, f. 237, op. 3, spr. 19, ark. 9.

Olena Kovalchuk

UKRAINIAN SCENOGRAPHIC MODERNISM IN EARLY 20TH CENTURY: EXPLORATIONS AND EXPERIMENTS

Abstract. The article examines the main aspects of the creative activity of the outstanding Ukrainian theater artist Anatol Petrytsky — one of the most famous representatives of the national scenographic group who along with Vadym Meller, Oleksandr Khvostenko-Khvostov, Borys Kosarev, and others developed new modernist spatial concepts of the national stage space and laid the foundations for the functionality of the theatrical costume in the performance. The factors of the artist's creative growth are presented against the background of social, historical and cultural phenomena of the country's development in the context of the theatrical and artistic realities of Ukrainian culture in the early 20th century. The author analyzes the historical, social, and psychological manifestations of the artist's creative personality formation — from the initial presentations of the author's style to the creation of the latest constructive projects of the 1920s and early 1930s, which are significant for the cultural and artistic life of Ukraine.

The article traces the evolution of Petrytsky's national consciousness, it raises the issue of the influence on his worldview of the theories and practices of outstanding Ukrainian intellectuals Vasyl Krychevsky, Oleksandra Ekster and Les Kurbas who were not only the founders of symbolic and cultural phenomena in the realm of national theater, visual arts, and cinema but contributed to Petrytsky's strong national foundation in the modernist systems as well. The article also addresses the questions about the role of the costume in the sketch and scenographic projects of the scenographer.

Keywords: Ukrainian scenography in the early 20th century, scenographer and costume designer Anatol Petrytsky, pedagogy of Oleksandra Ekster, the influence of Les Kurbas on Anatol Petrytsky.

Стаття надійшла до редакції 30.08.2024