

Олена КОВАЛЬЧУК

**ТВОРЧІ ПОШУКИ А. ПЕТРИЦЬКОГО  
У СЦЕНОГРАФІЇ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ  
1920–1930-х років**

А. Г. Петрицький, художник, чия творча лінія об'єднала традиції та новаторство, «...живописець божою милістю, рідкісний дар незбагненого чуття кольору», є признаним класиком українського мистецтва, що був серед зачинателів радянського українського мистецтва [1, с. 56]. «...Він був не наслідувачем, а творцем, він був з тих, хто прокладає для мистецтва нові неторовані шляхи. Його творчість сповнена революційного бунтівного духу. Він сміливо ламав канони і догми, створював свою правду і власні формули краси» [1, с. 8].

Маючи багатий талант та величезну працездатність, Петрицький створював театральні декорації, плакати, ілюстрував книжки і журнали, розписував стіни будинків, малював станкові картини, які з великим успіхом експонувалися на міжнародних виставках, але в історії образотворчого мистецтва України він залишиться як живописець та художник театру.

Безрадісне дитинство майбутнього митця пройшло в колонії інвалідів Південно-Західної залізничної дороги, де доживав свій вік його паралізований батько — один з 500 інших інвалідів. Люди без рук і ніг, — а серед них і божевільні, — оточення його дитинства. У майбутньому картина Петрицького «Інваліди» (1924) потрясе світ, бо в ній — проникливе знання матеріалу, жорстокість життя і жага милосердя.

Митець не любив згадувати своє дитинство і мало розповідав про нього. У 1904 р. мати відвезла його у Київ до сиротинського притулку. У своїх спогадах художник вимальовує жорстокий, майже кримінальний світ учбового закладу. Хлопців тримали майже як злочинців, сікли, нерідко позбавляли їжі. Єдиною розрадою було відвідування театру. Учнів на свята виводили в оперний

театр (Міський театр) та на Соловцова (драматичний театр). Пізніше художник напише: «Театр произвёл на меня впечатлене какого-то рая, не только не понятная для меня игра, но и всё. Красивая, как в сказке, Инсарова, я помню складки её платья, её походку на сцене. Запах духов в коридорах и зрительном зале театра, медленно угасающие лампы и светло-голубой бархат Соловцовского театра. Но когда я увидел в театре «Гамлета», играл Кармазов, я плакал от переживания...» [2, с. 4]

Під час перебування у сиротинці, він організував свій театр. Зацікавив хлопчиків і вони почали ставити... «Гамлета». Незабаром на дитячу ініціативу звернув увагу вихователь і розпочав допомагати, коли порадою, а інколи й матеріалом. В цих виставах Анатолій був режисером, художником і актором. Глядачами були діти з інших шкіл, а також діти, чії батьки були у Раді школи.

Здібності до малювання проявилися з дитинства. «Приваблювало до багатобарвності, до фарбів. Раз таки купив собі коробку акварелі, то було влітку, на вакаціях, коли небо особливо синє і співають жайворонки. Співають і фарби. Зробив шкиць» [3, с. 5]. По завершенні навчання у притулку рада опікунів вирішила віддати Петрицького до художньої школи, звернувши увагу на його здібності до малювання. У 1912 р. сімнадцятирічний Петрицький стає учнем Київського художнього училища. Воно було утворене 1901-го р. на базі рисувальної школи Миколи Мурашка. До викладацького складу входили Іван Селезньов, Микола Пимоненко, Григорій Дядченко, Анна Крюгер-Прахова, Володимир Менк, Харитон Платонов. Викладання мистецтва велось по-старому. «Спочатку гіпсові орнаменти; потім гіпсові носи й вуха, гіпсові голови, гіпсові Аполони, а там неминуча *nature morte* і дійсно метрва, верніше змертвіла природа в мертвій рамці казенної кляси... В подібній обстановці могло знаходитися лише муміфіцірованне мистецтво... Так воно й було, не дивлячись на те, що мистецтво тодішніх столиць — бувшого Петрограда та Москви давно вже пішло по новим стежкам, давши ряд нових крупних імен: Бенуа, Реріха, Сомова, Добужинського, Кустодієва, Нарбута та інших, — тут все ще кріпко трималися за дешеву побутовість передвижництва. Цю ноту дав і закріпив Пимоненко... «Найлівіші» не йшли далі Нестерова і казок Білібіна. Врубеля, правда визнавали..., але не одобрювали. ... Все інше, що намагалося виходити за кордони цього маленького провінціального, строго обмеженого світу ате-стували все покриваючим прозвищем декаденства і з відчїтних учнівських

виставок нерідко просто знімалось. ...Нічого не міг сам тодішній директор Ф. Кричевський. Три роки боровся за її свіжішу атмосферу в школі такий майстер, як О. Мурашко, але накінець написав повного обурення листа і ... пішов. І чи ж дивно, що в такій обстановці Петрицький знову залишився на «тройках»? Правда балів не ставили, але погляд на нього був саме такий, як на учня середніх здібностей» [3, с. 7].

Все кардинально змінюється, коли Петрицький потрапляє на публічну лекцію, на якій знайомиться із творчістю французьких імпресіоністів та постімпресіоністів. Це мало величезний вплив на художника. Він змінився. «На цей раз таким «випадком» з'явилась публічна лекція про імпресіонізм. Там Петрицький вперше почув про цю течію, дізнався про той засіб писати чистими, не змішаними фарбами, довідався про теорію розкладу кольорів, дізнався про сприйняття світу не в тих застиглих нерухомих формах, а в самому рухові життя, в тремтливому коливанні світла, що обгортає всі видимі форми, він довідався, що не фабула, ні зміст, а самі світло і колір можуть стати предметом досягнення цілої художньої творчості. Накінець, він узнає імення таких художників, як Мане, Моне, Дега, Сезанн, Ван-Гог. ... у випадку з Петрицьким, що за його власним свідченням з цього дня «з тупого учня Київської художньої школи» став яскравим і сильним наслідувачем майстрів світла і тону. Але в цьому він одкрився не одразу. Насіння, що впало на вдячний ґрунт, все ж повинно було прорости раніш, аніж дати руни. Своє «відкриття» Петрицький обережно доніс, ні з ким не поділяючись, до нових ваканцій і можливості безпосередньої творчості поза критичним оком вартівників передвижництва. В полях під сонцем, в морі світла і фарб, молодому художнику бажалось перевірити почуте на лекції — ці «чисті» фарби» розкладку тону на складові елементи, цю безпосередність враження — *impression*. З цієї вже літньої він повернувся з повною папкою етюдів таких, що він досі не писав. Це був виклик. Свого роду «бути, чи не бути». Враження особливо на товаришів вийшло колосальне. Не вірили своїм очам. Той самий Петрицький! Здрігнувся і сінксліт педагогів. Зрадуваний Кричевський рішуче взяв його під свій захист. Купує його етюд. Тай не було від чого захищати переможця, його «визнавали». Правда за еретика, але визнавали» [3, с. 7–8].

Згадувана Петрицьким лекція про імпресіонізм не була поодиноким явищем. На початку ХХ ст. Київ поступово формувався як мистецький центр

із своєю активною мистецькою діяльністю. З 1890 р. працювало Київське літературно-мистецьке товариство, яке пропагувало творчість українських, російських та польських митців, влаштовувалися вистави Київського товариства художніх виставок, Київського товариства заохочення митців, Київського товариства художників. У листопаді 1900 р. відкрився мистецький Салон. «З початком ХХ століття виставочний процес в Києві стає надзвичайно інтенсивним і насиченим з'явою модерністичних творів. Так... в Києві відбулася перша авангардна виставка творів молодих художників, схильних до переосмислення імпресіоністичного живопису. Виставка мала назву «Звено» (1908) і об'єднала О. Екстер, В. Бурлюка, Д. Бурлюка та москвічів А. Лентулова, М. Ларіонова, Н. Гончарову, до яких після виставок у Москві (під назвою «Стефанос» та «Венок-Стефанос») приєдналися кияни О. Богомазов, М. Денісов, К. Костенко, О. Суковкина та майстриня вишивки Є Прибильська. ...Так само неоднозначно, хоча й «спокійніше» була сприйнята і найчисленніша за кількістю експонатів виставка творів французьких, російських та українських художників «Салон», організована одеським скульптором В. Іздебським і відома як «Салон Іздебського», що експонувалася в Одесі (1909), Києві (1910), Петербурзі (1910), Ризі (1910)» [4,142].

Перша виставкова діяльність А. Петрицького розпочалася у 1913 р. Він, ще учень художнього училища, презентував свої роботи на виставці картин у Новгород-Сіверському та Кременчузі.

В Києві працювала живописець та художник театру О. Екстер. Її особистими знайомими були Пікассо, Брак, Апполінер, Марінетті. Роботи художниці експонувалися в Паризькому Салоні, на футуристичній виставці в Римі, на виставках «Бубнового валета» в Москві та «Союза молодёжи» у Петербурзі. У 1909–1914 рр. її життя проходило між Києвом, Парижем та Москвою. В київському осередку художніх талантів Екстер завжди була каталізатором художнього пошуку. Проходячи еволюцію від імпресіонізму до кубізму, занурюючись в глибини народного мистецтва, вивчаючи дитячі малюнки, вона постійно експериментувала сама і надихала на експерименти інших. В перші пореволюційні роки серед її учнів і прихильників бачимо Анатолія Петрицького.

Художні здібності Петрицького надзвичайно яскраво проявилися у травні 1915 р., коли на Сирецькому іподромі було влаштовано «Земські народні

гуляння». Петрицький згадував: «В 1914 г. власти Киева организовали народные гулянья в пользу раненных солдат войны с Германией и Австрией. На этом гулянье было два отдела: русский и украинский. Украинский был назван «Украинский ярмарок», на котором был постоев театр, цирк, ресторан-корчма и много киосков, где продавались разные вещи в пользу сирот. Художественно-декорационное оформление «Украинского ярмарка» было поручено мне по рекомендации директора Киевского художественного училища. ... Я нарисовал ряд декоративных панно, сделал декорации для пьесы, которую играла труппа Микола Садовского под его руководством. Оформил цирк, корчму и ряд киосков, а также рекламы-плакаты по всему Киеву. Моя работа имела успех и я после этого имел ряд заказов, у меня стали покупать рисунки, картинки и я стал постоянным участником выставок общества киевских художников и других художественных организаций г. Киева» [2, с. 7].

Загальне керівництво декоративною забудовою «Українського ярмарку» доручили В. Кричевському. Він зробив проект, накреслив систему оформлення. Для виконання художніх задумів Ф. Кричевський рекомендував брату свого учня — Петрицького. Ярмарковий простір було обладнано мальовничими ятками, каруселями, театральними балаганами, «корчмою». Було збудовано тимчасовий театр, де виступали актори М. Садовського. Грали старовинну інтермедію з репертуару колишніх українських шкільних драм. Нарешті молодого Петрицького ніхто не обмежував, і він розгорнувся на повну міць. Саме тут проявився майбутній майстер видовиська, людина, обдарована надзвичайним живописним хистом, яка вміє театралізувати простір. Ніби продовжуючи театральні декорації до вистав трупи М. Садовського, художник виносить їх образи на зовнішнє оформлення «ярмарку» у вигляді театральних панно, афіш і картин. Ось що розповідає сучасник (Вс. Чаговець — О. К.) про характер і тематику цих картин: «Звертали на себе ... увагу велике живописне панно: «Козак Мамай верхи на жовтій бочці» — це біля корчми. Ряд великих художніх плакатів у стилі старовинних театральних «афіш» на теми бурсацьких інтермедій і шкільних драм. — Брут грає на бандурі біля трупа Цезаря. — Сатана в образі дівчини танцює перед царем Китоврасом.образи героїв древнього Риму постали перед глядачем у вигляді запорожців з оселедцями і довгими вусами, як у перелицьованій на український лад «Енеїді» І. Котляревського. Художник вразив нестриманим багатством фантазії, дотепними вигадками, буйною силою декоративного хисту, темперамен-

тною барвистістю живопису та особливою силою почуття духу і характеру української старовини і чисто народного гумору» [5, с. 10].

Петрицький майже все робить сам (проявився досвід, здобутий у столярних майстернях сирітського притулку), він увесь в роботі. Пише, клеїть, прибиває. Художник розписує ятки з медівниками «Ось Тарас із Києва», «Ось Наталка з Прорізної», «Найкраща птиця — ковбаса». Базарні вивіски. Реклама аж волає: зайдіть, купить.

Молодий художник поставився до роботи відповідально. Він ретельно вивчав українську старовину, робив замальовки з музейних першоджерел. Його консультантами і провідниками в царині народної культури стають Д. Щербаківський і В. Кричевський, справжні знавці українського народного мистецтва та побуту. «У Кричевського власна колекція прекрасних зразків українського народного мистецтва. Щербаківський на чолі відділу української старовини в Київському історичному музеї ім. Шевченка. І з ними перед Петрицьким розгортається невідома йому досі Україна, — не та, що її писав Пимоненко та Вржешь, але насичена творчими досягненнями цілого народу в устремлінні оформити своє битіє, виявити своє дійсне обличчя. Простіше кажучи, з цім знайомством Петрицький всмоктує в себе дійсний український стиль, те знання, що потім виявляється, коли треба буде творити костюми й декорації для «Вія», «Тараса Бульби» та «Сорочинського ярмарку» [3, с. 9].

Любов до театралізації, тяжіння до яскравої живописності та монументальних форм привели Петрицького до театру. Він оформлював вистави великих і малих форм, писав декорації, завіси, оформлював фойє театральних приміщень і клубів. Кар'єру сценографа він розпочинає у театрах «Гротеск» та «Дім інтермедій» — невеличкі приміщення, обмеженість технічних та художніх можливостей і безмежність творчого пошуку. Художня невгамовність, бажання працювати з усім найкращим, новим приводять Петрицького у 1917 р. до Леся Курбаса і «Молодого театру». Петрицький виступає за оновлення декорацій.

У перші пореволюційні роки знаходимо митця не лише у театрі, а й в команді переконаних «лівих» художників, серед яких О. Богомазов, О. Хвостенко, О. Тишлер, Й. Шифрін, М. Бойчук, В. Меллер. Він бере участь у агітмасових заходах, розписує агітпотяги. Але головним для нього був і залишається театр. «У горнілі Жовтневої революції, у піднесеному вирі її події на Україні, йшло перше ідейно-художнє формування дужого самотнього таланту моло-

дого Анатолія Галактіоновича Петрицького... блискуче висунувши його в перші лави творців нового революційного радянського мистецтва. Це формування проходило в ті роки переважно у двох сферах: у театральньо-декораційному мистецтві та монументальному малярстві. Поряд з цим не обминув молодий митець і плакатної справи та графіки. Що до театру, то А. Петрицький у дружній творчій співпраці з геніальним режисером Лесем Курбасом проробив справжню революцію в оформленні театральної сцени. Новаторський внесок А. Петрицького отримує тут не тільки у принципово новій організації сценічного простору, очищення його від ремісничих кулісних декорацій, але й в утвердженні художника на театрі як рівноправного з режисером співучасника сценічної вистави» [6, с. 131]. Для молодого художника це була справжня школа. Пізніше Курбас скаже: «Він проробив в «Молодому театрі» всі ті віхи формальної революції, що були тоді на часі» [5, с. 12].

Праця А. Петрицького у музичному театрі розпочинається у травні 1919 р., коли у Києві постановою Наркомату освіти створюється Державна українська музична драма. Новостворену установу очолила художня комісія, до складу якої входили режисери Лесь Курбас, М. Бонч-Томашевський, диригент М. Багриновський, директор С. Бондарчук, танцівник та балетмейстер М. Мордкін, співачка М. Литвиненко-Вольгемут тощо. Мета театрального колективу була чітко визначена — створення сучасного національного музичного театру, близького до пошуків Курбаса. Художників у складі худкомісії представляв А. Петрицький. Вибір художників (на окремі постановки запрошували О. Хвостенка-Хвостова) робився свідомо. Обидва митця були відкриті для творчих пошуків та експериментів, мали всі здібності та хист для роботи саме з музичним репертуаром.

Перша оперна вистава — «Утоплена» М. Лисенка (прем'єра відбулася 28 липня 1919 р.) — була вирішена Петрицьким за допомогою живописних засобів, але на відміну від відомих оперних попередників, художник намагався подати матеріал вкрай узагальнено та умовно. Він не йшов шляхом ретельного відтворення національного побуту та костюмів, він намагався перетворити реальність. Сценограф передавав національний колорит користуючись образним натяком, барвистим штрихом, виразною деталлю-символом. Петрицький проявляв свій живописний таланти, свою безмежну закоханість в українську природу створюючи образи, що були побудовані на глибокому розумінні

музичного та драматичного матеріалу. У порівнянні із безпорадними виставами Київської міської опери, «Утоплена» у режисерсько-сценографічній інтерпретації тандему Курбас-Петрицький була новаторським явищем.

Монументальну постановку опери «Тарас Бульба» М. Лисенка (постановка Леся Курбаса) глядач ніколи не побачив. Художник встиг створити декорації, були пошиті костюми. Як згадував А. Петрицький, «Курбас хотів наголосити у виставі саме героїчну тему опери, співзвучну героїчному революційному часові, намагалися обминути побутові деталі твору і змалювати емоційно-героїчними барвами могутні образи гоголівських запорожців. Узагальнено-образне режисерське рішення мало поєднуватись з історично достовірними костюмами і колоритними живописними декораційними деталями» [7, с. 105]. В ескізах костюмів Бульби, Остапа, запорозьких козаків буяє колір, проявляє себе органічна внутрішня музичність образів, тяжіння до монументальності.

На початку 1920-х рр. Петрицький їде до Москви. У Москві художник веде активне мистецьке життя, працює в театрах, оформлює вистави, займається станковим живописом, готує персональну виставку. Він декілька років навчається у ВХУТЕМАСі, опановуючи основи конструктивізму. Митець стримує колір, працює з конструкціями, матеріалами, реальними фактурами, вчиться вловлювати та втілювати жорсткі, лаконічні ритми свого часу. Художник і до цього активно долучався до нового авангардного мистецтва. Розраду від застиглих академічних студій шукав у просвітлених кольорах імпресіоністів, мав бажання поїхати на навчання до Петербурзької Академії мистецтв і вивчати творчість Тиціана. Пізніше, спілкуючись з О. Екстер, він пережив нетривалий процес зацікавлення кубізмом та футуризмом, цікавився пошуками М. Бойчука. Приглядаючись до сучасників, опановуючи новітні живописні експерименти, продовжуючи пошуки нового мислення у кольорових співвідношеннях та на площині, він залишався Петрицьким, який відпрацьовував і синтезував свій власний стиль. Конструктивізм надавав йому принципово нові можливості. Тут розкривалися його конструкторсько-технічні здібності, залишаючись живописцем, він навчався моделювати пластику сценічного простору, грати з натуральними фактурами та об'ємами, використовувати новітню техніку та можливості дизайну. Москва 1921–1924 рр. жила активним, насиченим творчим життям. Глядачів вражали вистави Мейєрхольда, в Політехнічному музеї можна було послухати Єсеніна і Маяковського.



ВХУТЕМАС готував художників-майстрів широкого профілю, готових іти в ногу з новим життям країни. Були факультети — виробничий (текстильний, керамічний, деревообробний, металообробний, поліграфічний), художній (монументальне та театральне-декораційне мистецтво та скульптура) та архітектури. Перші два роки студенти навчалися на Загальному відділенні, де вивчали пропедевтичні дисципліни: «Колір», «Графіка», «Об'єм», «Простір» тощо. Студентів навчали розумінню специфіки закономірностей художньої форми.

Навчаючись у ВХУТЕМАСі, Петрицький створював строї до балету М. Мордкіна «Нур і Анітра», до танців К. Голейзовського, оформлював вистави «Дух землі» Ведекінда в опері Зіміна (реж. В. Сахновський), працює над «Тристаном та Ізольдою» Р. Вагнера в постановці К. Голейзовського в Камерному театрі.

У 1925 р. він приїздить до Харкова, де і розпочинається його наступний оперний період. 23 квітня 1925 р. за постановою Ради Народних Комісарів УРСР у Харкові на базі старої російської опери створюється Державна українська опера. Її відкриття відбулося 3 жовтня 1925 р.

Збирається активний творчий колектив, який намагався йти в ногу з найлітвішими течіями мистецтва сцени. До Харкова з Москви та Ленінграду приїздять режисери Й. Лапицький, М. Смолич, запрошується балетмейстер К. Голейзовський, випадкова зустріч дозволить А. Петрицькому перетягнути до Харкова М. Фореггера. Запрошені режисери прагнули оновити оперно-сценічне мистецтво, вони хотіли довести, що опера — це не лише спів, не тільки ситуація, при якій соліст виступає в традиційних мізансценах на тлі живописної декорації, а й чудовий театральний світ, який має неповторну образну мову, виражальні ефекти і може активно перебудовуватись, відкликаючись на нові вимоги часу. Режисура оперних постановок часто орієнтувалась на театральні процеси драматичного театру: у Києві — на театр ім. І. Франка, у Харкові — на «Березіль». Художники (А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов тощо) разом з режисерами, диригентами, хореографами намагалися осучаснити музичний театр, митці шукають нові неторовані мистецькі шляхи, можливості втілити розмах та ритм першої чверті ХХ ст. На всіх оперних сценах республіки активно набирала силу хвиля режисерських пошуків та експериментів. Режисерів підтримували художники, співаки, талановита молодь. Директор новоствореної опери режисер С. Каргальський «прагнув перетворити оперу,

яка на його думку заскніла в штампах і трафаретних традиціях, на сучасний за своїми сценічними формами «режисерський театр» [7, с. 141]. На різні постановки він запрошував зовсім несхожих режисерів, вважаючи, що кожна прем'єра має стати свіжим і несподіваним словом.

У Харкові Петрицький обирає метод поступового прищеплення української сценографії конструктивних принципів. Від початку своєї творчої діяльності у Харкові сценограф рішуче виступав як новатор і наполегливий реформатор сцени. Незважаючи на молодість, Анатоль Петрицький 1920-х рр. — це вже вагома творча особистість, із своїм ставленням до мистецтва, із своєю позицією як сценографа, із чітким розумінням щодо місця й ролі сценографії у вистави. Новаторство розпочалося у відпрацюванні принципово нового підходу до організації сценічного простору. Категорично відкидаються живописні полотна, розкритий простір тривимірної сцени активно заповнюється конструкцією. Працюють ритми, кольори, фактурність. Активним діючим компонентом стає освітлення.

Конструктивізм Петрицького значно відрізнявся від того, що можна було побачити на московських виставах, оформлених Поповою, братами Стенбергами тощо. Ще у 1929 р. В. Хмурий (автор передмови до альбому «Театральних строїв А. Петрицького») висловлював думку про те, що художник у своїх виставах адаптував традиційно живописне оформлення українського музичного театру до форм конструктивізму і тому на початкових етапах обирав компромісні варіанти. Петрицький немов адаптував конструктивізм до місцевих вимог, умовно кажучи «перекладав» його на українську мову [8, с. 7]. Нам здається, що це була закономірна фаза у розвитку митця на той час. Необхідність цього «перекладу» полягала в тому, що сценограф не грав у конструктивізм заради самого конструктивізму. Він, висловлюючись термінологією Курбаса, перевтілював реальність за допомогою конструкцій, але брав не стільки нові фактури, скільки традиційні українські. Він експериментував з обертовими сценами, з освітленням, він шукав відповідності новим ритмам та ідеям свого часу, але залишався глибоко національним художником за своїм світовідчуттям, за мовою кольору. «В живописі його на перший план виступає вихованець передових європейських шкіл, у театральних роботах — глибокий значець чар українського старовинного мистецтва поруч із європейського рівня техніком. В майстерності театральних строїв Петрицького ніхто не зміг перевершити.

В строях А. Петрицький — послідовний конструктивіст. ...Жоден його ескіз не облечений просто собі на те, щоб ефектно чи привабливо одягти той чи інший персонаж, а виходить завжди із сценічної природи персонажа, з утилітарного вжитку даного строю на сцені. Проте в загальнім підході до театрального оформлення він ніколи не підносив конструктивного принципу до самоцілі, а щоразу в розв'язанні того або іншого завдання виходив з конкретних даних і реальних можливостей та інтерпретаційних ресурсів театру» [8, с. 12].

Планування сценографічної композиції на сцені, активне використання різноманітних площадок, сходів, спусків, пропелерів тощо робило театральне оформлення активним діючим елементом вистави. Художник не просто вибудовував деяку конструктивну композицію, він планував майбутні мізансцени, передбачав режисерські рішення, тобто свідомо ставав співрежисером вистави. Петрицький завжди був дієво активним. «Завдання сучасного художника — знайти форму, яка була б співзвучна часу та його темпу» [9, с. 92]. Поряд з таким художником мав проявити себе активний творчий режисер із своїми пропозиціями щодо обігравання цього простору у виставі і, якщо цього не відбувалося, сценографія ставала більш активним фактором вистави і саме вигадки художника ставали творчими знахідками усієї вистави. Залишилося чимало свідчень про тісне співробітництво Петрицького з режисерами. Багато з них висловлювали свою вдячність художнику за цінні суто режисерські поради, які він робив на репетиції вистав.

У жовтні 1925 р. Петрицький бере участь у постановці першої вистави харківського оперного театру — опери М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок» (режисер-постановник М. Боголюбов, диригент Л. Штейнберг). Режисер намагався в цій «... реалістичній партитурі «влвити динамічний експресіонізм» і зробити головним героєм вистави не гоголівських персонажів, а строкатий, вируючий святковий ярмарок» [7, с. 138]. Художник свідомо йшов на експеримент. Петрицький намалював для опери красиву завісу і в майбутньому використовував її малюнок для обкладинки журналу «Літературний ярмарок». «Злітала вгору завіса — і перед спантеличеним глядачем поставала сцена, вся в білому, посередині якої стояло велике дзеркало з написом «річка Псел», ліворуч — чотири жердини, вкриті очеретом з красномовною вивіскою «Корчма», праворуч — шибениця з прив'язаною мотузкою червоною кулею, що мала зображати вишневе дерево. Все це було надзвичайно оригінально,

органічно, умовно, ефектно — на сліпучо білому тлі полотняного задника та куліс і легких дерев'яних конструкцій яскраво вирізнялися барвисті театралізовані національні костюми й мальовничі бутафорські деталі. Критика підкреслювала, що чудові костюми, зшиті за талановитими ескізами Петрицького, разом з чудовою бутафорією (тварин, птахів і речей), надають такої краси зовнішньому бокові вистави, що і очей не відведеш від них» [7, с. 139].

Після прибирання кольорової панно-завіси, відкривалася сцена, обтягнута білим полотном. В її центральній частині на обертовому колі здійснювалися збудовані дерев'яні декорації. Від самого початку митець обирає дві головні фактури — полотно й дерево, матеріали, які є сутністю культурного побуту селянської України, її свідоме та підсвідоме. Швидкий вплив на глядача, миттєве впізнання — своє, рідне, тепле, домашнє. Вклинювалися й інші матеріали — холоднувата дзеркальна поверхня відтворювала річку Псел, про що повідомляв відповідний надпис. Повороти обертового кола, нечисленні зміни антуражу, перестановка фрагментів умовних декорацій, гра з освітленням, і перед глядачем виникають кузня, шинок, хата Черевика... Все було вирішено образно й виразно, у гротесковому жанровому ключі. Синтез конструктивізму та по-новому сприйнята живописність. Сцену він ... організує цілком і принципово по-новому, починаючи з запровадження рухомого кола сцени та вживання справжніх матеріалів замість бутафорських. Динаміку сцени з галасливою і строкатою ярмарковою юрбою посилює світло прожекторів, що ширяє по сцені. Це був цілковитий розрив зі старими прийомами оформлення оперної вистави. Під рукою художника конструктивістські елементи оформлення «Сорочинського ярмарку» перетворилися на яскраве мальовниче театральне видовище, від якого, за свідченням багатьох рецензентів, «очей не відведеш» [5, с. 44]. Пов'язавши фактуру деревини з білим полотном, Петрицький переносить живописний акцент на костюм, точно розрахувавши при цьому зоровий ефект від його взаємодії з оформленням: «...гарячі тони костюмів персонажів — все це дозволяє розгорнути плеяду карикатурних, комічних, наївно-милих та безкінечно жартівливих типів на тлі ліричної гоголівської України» [10, с. 265]. Опера вимагала видовищності й Петрицький сміливо порушував канони оперної декорації.

Петрицький отримував багато запрошень працювати до Ленінграду, Москви, Одеси, Харкова. «Працювати він вмів і любив працювати багато, цікаво, напружено. Приходилося дивуватися, звідки у нього стільки сил, знань,

фантазії. Він працював над виставою що називається без передишки. Це було якесь невечернє джерело фантазії, сил, вміння» [2, с. 38].

Над постановками опери «Князь Ігор» О. Бородіна Петрицький працював на сценах Харківського (1926–1927), Одеського (1926) та Київського оперного театрів. Постановка цієї опери планувалася також у Державній українській музичній драмі. Вже тоді виникла ідея поставити її як оперу зі «стародавнього українського побуту» й від художника вимагалось українізувати матеріал. Втілена ця ідея була пізніше в постановках 1920-х рр.

Про одеську постановку (1926 р., режисер В. Манзій, балетмейстер К. Голейзовський) критики писали: «завдяки натхненню художника, режисера й хореографа опера постала в небаченому досі образному рішенні. Новаторство й оригінальність у всьому — в гримі, у візантійських лініях костюмів, яскравих, барвистих та різноманітних в українській половині опери, феєричних — у половецькому стані; в цікавому поєднанні конструктивізму з живописними декоративними формами, в широкому використанні всіх вимірів сценічного простору і, нарешті, в шаленому половецькому танці» [7, с. 163].

В постановках «Князя Ігора» завжди владно панував винахідливий Петрицький, що фактично диктував принципи режисерського розв'язання В. Манзію в Одесі й Києві, М. Фореггеру в Харкові. «А. Петрицький для декоративного оформлення опери взяв візантійсько-український стиль, — підкреслював режисер одеської постановки. — Візантія — це войовниче вбрання, гострі шоломи, мечі, бані, церкви. Україна — це довгі вуса, голені підборіддя, чуби-оселедці, вишивки сорочок, убранство хати. Виконані в біло-червоно-золотавій гамі костюми ефектно виділялися на тлі суворих контурів великої умовної дерев'яної конструкції з численними різновисокими площинами, оздобленими деякими достовірними етнографічними деталями старовинного українського побуту. Ця розлога декоративна конструкція з різновисокими «ігровими майданчиками» допомагала режисерам зосередити увагу на графічно чіткому мізансценуванні, виразному вертикальному розташуванні масових композицій, на зовнішньому малюнкові образу, на ритмізованій пластиці співаків-акторів» [7, с. 176–177].

В декораціях харківської вистави Петрицький показував фрагменти архітектурних і речових пам'яток доби, попередньо вивчаючи первісні джерела і пам'ятки давньоруської старовини. Декорація відбивала деякі риси давньокиївської архітектури в усій простоті та монументальності архітектури XI ст.

Як завжди, у Петрицького лаконічність сценографічного рішення доповнювалася насиченою кольоровістю костюмів. Джерело походження костюмних розробок — фрески Софії Київської, але не тільки релігійні за проблематикою, а й світські, тобто ті, що розташовані у баштах храму. Сюжети скоморохів, сцени полювань, фрагменти свят на честь поїздки княгині Ольги до Константинополя, надихали митця на створення костюмів не офіційно-візантійського стибу, а близьким до смаків простих киян. На тлі стилізованих під фрески конструкцій, персонажі опери ходили в позах, запозичених з іконописного живопису.

Стриманість табору слов'ян змінювалася багатобарвністю половецького стану. Тут панувала атмосфера гарячого південного сонця, безмежних степів, мальовничої екзотики, варварства, агресії необмежених бажань, гострих ліній. У виставі приголомшливе враження викликали половецькі танці у постановці К. Голейзовського. «І коли ця стихія вірує і переливається на багатокольоровому тлі мас, які розташувалися на конструкціях, то схвильований глядач цілком підкорений» [11, с. 61].

В опері «Тарас Бульба» М. Лисенка (Київ, 15 жовтня 1927 р., режисер Г. Юра) художник-експериментатор побудував на кону ефектні й умовні дерев'яні конструкції, лише натяком, символічною деталлю накреслив місце дії. У виставі 1919 р. у Леся Курбаса (Українська музична драма) він застосовував живописні декорації, у виставі 1927 р. він вдався до прийомів конструктивізму, використовуючи всі прийоми сценічного простору, прикрасивши оголені дерев'яні конструкції умовно-етнографічними та узагальнено-побутовими деталями. «Я свідомо відходжу від історичної архітектури й натуралістичного побуту Києва XVII ст. й хочу в оформленні не відтягати художніми ефектами увагу глядача від головного елемента опери — артиста-співака, — підкреслював Петрицький. — У першій дії є тільки елементи від барочної архітектури Братського монастиря. Золоті бані цього монастиря мусять давати глядачеві мотив, щоб увявити форму старого Києва. У другій дії я даю хату Тараса — окремі елементи української хати: солом'яний дах, біла стіна, кахляна груба, посуд. Третя дія — Січ запорізька — аскетична, позбавлена естетики. Тут подано вартову вежу, білі, вкриті соломною курені — вся непривітна військова обстановка, за яку мало дбали заклопотані війною козаки... В художньому оформленні «Тараса Бульби» моїм завданням було цілком уникати історичного опису місця дії, бо мета сучасного театру — це є дія, музика й співи. Почасти зберіг-

ся історично-етнографічний характер в убранні героїв «Тараса Бульби». Я мав на меті дати яскраву театралізовану форму, оформивши сцену залізом, деревом, соломою тощо» [7, с. 182].

В іншій постановці опери «Тарас Бульба» (25 лютого 1928 р., Харків, режисер С. Кагарлицький, диригент М. Вериківський) декорації складалися з фрагментів і деталей архітектури, різних побутових речей, влучно використаних і змонтованих. Яскрава театралізована форма — легкі козацькі курені — вибудовується художником із соломи та дерева — матеріалів козацької-селянської України. І фактура і конструкції українських сцен (це проведено через архітектуру, строї, барви, колорит) протиставлялися пишності польсько-шляхетної архітектури і розкішного вбрання панства. Дві теми протиставлення сконцентровані через лірику українського бароко та екстатичність польської готики. «Пафосна героїка української барокової архітектури чергується з екстатичною готикою польського костюлу в Дубно. Пишна світлиця доньки польського магната зі строгими скупими лініями хати козацького полковника. Легкі, облічені на короткий час дерев'яно-солом'яні курені й вежі Запоріжжя з монументальною архітектурою Дубно. І дух епохи, позначений релігійно-національним фанатизмом, виступає у своїй соціальній суті в контрасті матеріальних культур суверенної шляхетської Польщі й гнобленої козацької України, що живе сьогоднішнім днем від однієї щасливої війни до іншої. Строгі аскетичні тони строїв, червоно-білі українські й бундючні пишнотами та грайливими фарбами польські, щодалі заглиблюють контраст і довершують обидва стилі й природу двох культур» [8, с. 14]. Критик В. Хмурий, який бачив виставу, зауважував: «Контраст поглиблюється від того, що художник козацький світ подає надзвичайно скупими засобами, а шляхетський — декоративними конструкціями та архітектурою. Кольори оформлення так само контрастні. Вони легкі та грайливі або похмурі в шляхетському світі, прості, скупі, або аскетичні в козацькому... Червоно-білий колір козацьких жупанів і українських селянських сорочок переходить в блакитно-рожево-сріблястий тон польських кунтушів та дамського одягу» [8, с. 14].

Навколо постановки «Тараса Бульби» спалахнула у пресі та поза пресою полеміка, яка поділила громадськість на два табори. Із суворою критикою виступали прихильники недоторканої української старовини і її побутово-етнографічного трактування. Вони вважали оформлення «Тараса Бульби» від-

вертим блюзнірством і замахом на національні святині, вимагали заборонити виставу.

У виставі опери «Вільгельм Телль» Д. Россіні (1927 р., режисер В. Манзій) постановники прийняли рішення показати повстання Телля як соціальний рух селян та ремісників. Дія була перенесена в часі, обирається XII ст. — час хрестових походів. Масовість дії — одне з завдань постановників, тому ігровий майданчик створювався художником із розрахунку надання місця для масовки. Художник відпрацьовував глибину та висоту сцени. В центрі сценічного простору на обертовому колі було встановлено декілька станків зі сходами різної висоти і крутизни та високе металеве півколо під кутом до планшету сцени. Оформлення працювало на асоціації: різні за формою станки та конструкції нагадували гористу місцевість, огортаючи її, металевий лист блищав, як водна поверхня. В гру втручалось освітлення, вносячи свої корективи, не тільки констатує зміну дня і ночі, а й міняючи співвідношення темних і світлих плям. За рахунок обертового кола, конструкція образно змінювалася, проявляла різні ритми, ставала енергійно стрімкою, або навпаки, повільно ваговитою. В кольорах костюмів сусідували вохристо-зелені та коричневі відтінки, в деяких фрагментах посилені червоними плямами (колір обладунку, шлемів, панцирів). Художник працював з імітацією різних фактур: металу, текстилю, дерева, сукна. Працюючи в конструктивному стилі, Петрицький порушував його головні засади, подаючи матеріали не в чистому вигляді. Петрицький використовував «ерзаци», комбінуючи тканини різної цупкості.

Постановка казкової опери «Турандот» Пуччіні у Харкові відбулася раніше, ніж у Москві та Ленінграді. Для постановки вистави у 1928 р. в театр із Праги був запрошений режисер Луї Лабер, який протягом декілька років працював головним режисером німецької опери в Празі. За 12 років роботи, він поставив 120 опер. До харківської прем'єри він ставив «Турандот» декілька разів. Лабера запросили для ознайомлення із практикою іноземної режисури.

Не відходячи від трактування К. Гоцці, постановник «зробив наголос на масі, примусив її жваво реагувати на хід дії, а в постатях масок Пінга, Пангла й Понта відбивши гротеск *comedi del'arte*. Оформлюючи свій задум, режисер виходить з бажання відобразити в рухах і в тілі дієвих осіб елементи музики, метр, ритм та настрої її. Це завдання режисер розв'язує вдало. Маса живе і діє на глядача, музика знаходить живий відгомін на сцені. Одночасно



постановник створює місцями дуже жваве й яскраве театральне видовище, широко використовуючи сценічні площадки. Вдалим виконанням останнього режисер цілком зобов'язаний художникові Петрицькому, що дає включно яскраве оформлення сцени та строї. Надзвичайно багатий на вигадку, він не тільки створює пишне театральне видовище, а й виправляє засобами мистецтва істотну хибу опери — брак дії. Художник настільки панує у виставі, що будь то в іншій опері, було б закинути йому превалювання у виставі, центром якої є її музична суть. В даному разі прагнення композитора очевидно направлене на створення саме яскраво-театральної музично-сценічної вистави. А це художник виконав і сміло, й оригінально, й блискуче», — писав критик Юр Ткаченко [2, с. 24].

В режисерському рішенні та в сценографії панувала «буфонадна динамічна декораційність» [11, с. 70].

Художник створив надзвичайно красиве та вишукане оформлення. Вистава будувалася на інтенсивному русі, видовищна сторона вимагала швидкої зміни декорацій, тому художник використовував динамічні конструкції. «Опера «Турандот» дала змогу досвідченому художникові Петрицькому показати своє свіже майстерство. Оформлення сцени, костюми, акторські машкари зроблено бездоганно. Багатство фарб, творчій польот фантазії відчувається в кожній дрібниці цієї найскладнішої роботи, що її провів художник», — відмічалося в рецензії [2, с. 16].

Рухома установка була складена з різних площадок, що поєднувалися за радіусним принципом. Конструкція змінювалася, трансформувалася, в дію вступали неочікувані численні вигадки художника. На сцені панувала східна казковість і фантастичність. Таємниче сяяв чорний китайський лак, полум'яніло золото, спалахував пурпур. Ефекти посилювалися розсувними ґратами, що нагадували ширми, на яких Петрицький розташував безліч лампочок. На бокових частинах радіусу розташовувалися відбиваючі поверхні, які посилювали не тільки світлові ефекти, а й відчуття казковості. У другому акті, коли Турандот задавала нареченим загадки, вона сиділа в кріслі золотого кольору на зафарбованому чорним лаком високому станку, що по формі нагадував циліндр. Фоном були великі віяла, які час від часу розкладалися та складалися. Костюми персонажів своїми темними відтінками або розчинялися серед деталей східного побуту, або навпаки, вражали яскравими кольоровими поєднаннями. У виставі все було наповнено гумором. «Луї Лабер — головний режисер

Празької опери, який був запрошений для постановки опери «Турандот» у Харкові, заявив, що художники такого масштабу, як Петрицький на закордонних сценах є поодинокими!» — писала преса того часу [5, с. 47].

Аналізом цих вистав не вичерпується список художніх відкриттів А. Петрицького на оперній сцені. В подальшому відбудуться сценографічні розробки таких вистав як «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Червоний мак» Р. Глієра, «Золотий вік» Д. Шостаковича, «Фудбалістів» В. Оранського тощо. В усіх виставах, запропонованих А. Петрицьким у 1920-х на початку 30-х рр., художник виступав повноцінним співавтором режисера-постановника, сценографія із традиційної для українського театру пасивної фонові декорації, декорації-картини перетворювалася на активний елемент сценічної дії. Простір сцени одержував новий смисл, нову функцію. Його тривимірність заповнювалася різноманітними об'ємами, конструкціями, використовувалися нові матеріали і технології, активним дієвим компонентом вистави ставало освітлення. Художник працював із фактурами і ритмами, він перевтілював реальність, створюючи на сцені умовні сценографічні образи. Значна частина майбутніх образних знахідок планувалося в його майстерні при сумісних обговореннях можливостей простору між художником та режисером. І нерідко саме художник був ініціатором численних творчих знахідок.

Розглянуті матеріали дозволяють довести, що експерименти А. Петрицького на українській сцені були активними, сміливими і творчими. Художник фантазував, вигадував, занурювався в історичні пласти театральної та мистецької культури, в народну творчість, сміливо експериментував з новими матеріалами і технологіями. Він був надзвичайно винахідливим і нерідко головував у виставі, визначаючи пластику, ритм спектаклю. Це помітно просувало вперед розвиток сценографії як виду мистецтва. Але залишається відкритим питання, чи не йшла іноді авангардна прогресивність пластики всупереч класичному музичному матеріалу, чи завжди рівень української режисури відповідав запропонованим сценографічним умовам, чи завжди оперні співаки включалися в запропоновану пластичну гру сценографа? Ці питання, залишаючись відкритими і сьогодні, ще чекають на своє ретельне та уважне вивчення.

1. Григор'єв С. Мій учитель і друг // Анатоль Петрицький: Спогади про художника / Упоряд.: А. М. Петрицька, Д. О. Горбачов. — К., 1981. — С. 112.

2. Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України (далі — ЦДАМЛМ України), ф. № 237 (фонд А. Петрицького).

3. *Кузьмін Є.* Анатолій Петрицький (Машинопис) // Архів Національного художнього музею України, фонд Кузьміна Е., од. зб. № 28, 28 арк.

4. *Рубан-Кравченко В.* Кричевські і українська художня культура ХХ століття: Василь Кричевський. — К., 2004. — С. 704.

5. *Врона І.* Життя і творчість А. Петрицького // Анатолій Петрицький. Альбом. — К., 1968. — С. 189.

6. *Врона І.* Зачінателі (Машинопис) // ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, спр. 32.

7. *Станішевський Ю.* Режисура в українському радянському оперному театрі. — К., 1973. — С. 277.

8. *Хмурий В.* Анатоль Петрицький: Театральні строї. — Харків, 1929. — С. 15.

9. *Петрицький А.* Оформлення сцени сучасного театру // Живі традиції: Українські радянські художники про себе і свою творчість. — К., 1975. — С. 175.

10. *Горбачов Д.* Режиссер и художник в украинском оперном театре 20-х годов // Советские художники театра и кино '77/78. — М., 1979. — С. 317.

11. *Горбачов Д.* А. Г. Петрицький. — М., 1971. — С. 150.

В статті розглянута творча сценографічна діяльність видатного театрального художника України першої половини ХХ ст. — А. Петрицького. Головну увагу звернуто на процеси становлення його художньої особистості в контексті художніх пошуків його часу та аналізі сценографії оперних вистав, де митець проявив себе як активний новатор і автор пластичної режисури вистав.

*Ключові слова:* А. Петрицький, становлення творчого методу, сценографія, пластична режисура, художник та режисер, вистави музичного театру, 1920–1930-ті.

В статье рассмотрена творческая, сценографическая деятельность выдающегося театрального художника Украины первой половины ХХ ст. — А. Петрицкого. Основное внимание обращено на процессы становления его художественной индивидуальности в контексте художественных поисков его времени и исследовании сценографии оперных постановок, в которых художник проявил себя как активный новатор и автор пластической режиссуры спектаклей.

*Ключевые слова:* А. Петрицкий, становление творческого метода, сценография, пластическая режисура, художник и режиссер, спектакли музыкального театра, 1920–1930-е.