

**Олена Ковальчук
(Київ)**

ЖИВОПИСНА ПРОГРАМА ОБРАЗНОЇ ДІЄВОСТІ АНАТОЛІЯ ПЕТРИЦЬКОГО

У статті розглянуто початкові етапи розвитку творчої діяльності Анатолія Петрицького в українському музичному театрі 1920-х років. Авторка порушує питання відпрацювання нової художньої парадигми сценографічного простору та посилення ролі індивідуальної мистецької концепції сценографа в загальному контексті режисерського задуму.

Ключові слова: А. Петрицький, Лесь Курбас, конструктивістська сценографія в українському музичному театрі 1920-х років.

В статье рассмотрено начальне етапы развития творчества Анатолия Петрицкого в украинском музыкальном театре 1920-х годов. Автор поднимает вопросы выработки новой художественной парадигмы сценографического пространства и усиления роли индивидуальной художественной концепции сценографа в общем контексте режиссерского замысла.

Ключевые слова: А. Петрицкий, Лесь Курбас, конструктивистская сценография в украинском музыкальном театре 1920-х годов.

The paper deals with the initial stages of Anatoliy Petrytskyi's creative activity in the 1920s Ukrainian musical theatre. The author raises the question about elaboration of a new artistic paradigm of scenographic space and intensification of role of an individual artistic concept of theatre set designer in the general context of the stage director's message.

Keywords: A. Petrytskyi, Les Kurbas, constructivist theatre set design in the 1920s Ukrainian musical theatre.

Анатолій Петрицький – знакова постать в українській сценографії, у творчій долі котрого позначилися всі гострі, конфліктні політичні та культурні процеси вітчизняного мистецтва ХХ ст.

Творча доля цього художника була позначена Театром. Його особистість висвічується в театральній історії зразками кольорово-яскравої образності, невгамовною фантазією, проявами людської самобутності та активним темпераментом. Він сфокусував у своїй творчості традиції та новаторство, бо завжди виступав «яскравою, цілісною, ні на кого не схожою людиною [...]». 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», – скаже про нього художник Василь Бородай [4, с. 8].

В історії образотворчого мистецтва Анатолій Петрицький залишиться насамперед художником театру. Саме театр стане царинною формування його творчої виразності, тим

середовищем, де сформується його талант, змішаються в активному, дієвому поєднанні його безмежна фантазія, любов до колористичної емоційності та творча винахідливість.

Театри малих форм «Гротеск» і «Дім інтермедій» – перші його театральні адреси. Це були невеликі приміщення, обмежені технічні й художні можливості, але все це не тільки не стримувало, а навпаки, стимулювало стихійність його природи, схильність до фантазії, тяжіння до внутрішньої свободи й розкутості. Він робив свою справу з великим задоволенням колориста, з відчуттям внутрішньої вільної людини, яка може змішувати кольори та образи, схоплені на вулиці, в цирку, в кіно, у кращих зразках західного класичного або авангардного мистецтва. Художник учився, оформлюючи вистави великих і малих форм, а також розписував завіси та розмальовував фойє театральних приміщень і клубів.

Утім, справжнє розуміння театру, дійсне осягнення таємниць художньо-професійної майстерності почнеться для Петрицького у співпраці з «Молодим театром» Леся Курбаса. Запропонована режисером репертуарна програма стане щаблями творчого зростання Петрицького, його справжньою школою театального досвіду. Разом із Лесем Курбасом митець «проробив у “Молодому театрі” всі ті віхи формальної революції, що були тоді на часі» [2, с. 12]. Саме тут відкриється його «рідкісне обдаровання переводити побутові сцени в план образних узагальнень» [6, с. 26]. Разом з режисером назавжди зрозуміє глибинну сутність справжньої захоплюючої театралізації, вміння вільно і творчо активно грати, створювати образність, що існує в дієвому органічному зв'язку з пластичним задумом режисера та акторським буттям у просторі, відчує роль художника як творчого інтерпретатора сценічного простору у виставі.

У спектаклях кінця 1910-х – початку 1920-х років він співпрацював з Лесем Курбасом в Українській музичній драмі. Працювали над двома творами М. Лисенка – «Утоплена» (прем'єра відбулася 28 липня 1919 року) та «Тарас Бульба».

У лисенківській виставі сценографію вирішували живописними засобами, але досить узагальнено та умовно. З художниками дореволюційного театру, які завжди ретельно відтворювали національний побут і костюми, Петрицького єднав лише живопис. Основні підходи до нової образності були кардинально відмінними, навіть протилежними. Митець узагальнював образ, передаючи національний колорит яскравим символом, барвистим штрихом, образним натяком.

А. Петрицький, виявляючи свою безмежну закоханість в українську природу, не відтворював її у життєподібних образах. Він поетизував, надихав образними перетвореннями, зрощеними на глибокому розумінні музичного й драматургічного матеріалу, тому в нього «і розлогі дерева, і хатки, і вся вулиця мали якийсь фантастичний вигляд. Верби, вишні й молоді тополі здавались якимись химерними, казковими, а вся широка декораційна картина вражала несподіваним поєднанням ніжно-бузкових, рожево-білих, сріблясто-синіх та яскраво-зелених барв та відтінків» [1, с. 49].

У постановці монументальної опери «Тарас Бульба» М. Лисенка Лесь Курбас прагнув створити героїчну музично-сценічну фреску. За спогадами Петрицького, «Курбас хотів наголосити у виставі саме героїчну тему опери, співзвучну героїчному революційному часові, намагався обминути побутові деталі твору і змалювати емоційно-романтичними барвами могутні образи гоголівських запорожців. Узагальнено-образне режисерське рішення мало поєднуватись з історично достовірними костюмами і колоритними живописними декораційними деталями» [5, с. 105].

Ескізи костюмів (Тарас Бульба, Остап, запорозькі козаки) яскраво свідчать про те, що художник прагнув «обминути побутові деталі твору», знайти можливість «змалювати емоційно-романтичними барвами могутні образи гоголівських запорожців». У першому зверненні А. Петрицького до «Тараса Бульби» художник сміливо і творчо зреалізував глибокі знання з історії Запорізької Січі, її устрою та звичаїв. Працюючи над образами, він вивчив твори давньоукраїнського монументального живопису, вільно апелював до кольорової декоративності козацьких портретів XVII–XVIII ст. і виявив знання філософських змістів народної тематики «Козак Мамай». В ескізах

художника був колір, виявилася природна музичність і тяжіння до мови монументальних образів. Сценограф передавав зображення мінімальними засобами, добираючи деталі й залишаючи лише найхарактерніші риси, у чому відчувався вплив тогочасних тенденцій розвитку монументального мистецтва. Денікінська облога Києва завадила прем'єрі; декорації були брутально знищені. Невеликий епізод з виставами на київській сцені Державної української музичної драми з пошуками її режисера та художника свідчить про шлях реформування традиційного ілюстративного оформлення декоративної живописності в напрямку образної узагальненості, що в той час значною мірою відповідало і національному менталітету, і музичному матеріалу, над яким працювали постановники.

З початку 1920-х років знову відбувається крутий віраж долі: художник їде в Москву і вступає до ВХУТЕМАСу. Його цікавить конструктивізм і мистецько-театральна палітра столичного культурного середовища: виставки, художні угруповання, мистецькі диспути, маніфести й декларації, театральний конструктивізм Вс. Мейерхольда, сценічні пошуки О. Таїрова та Є. Вахтангова, психологізм МХАТу.

Опинившись у середовищі революційно-сміливого «лівого» мистецтва, Петрицький придивляється до сучасників, відпрацьовує і синтезує свій власний стиль. Художник шукає і втілює в образних формах жорсткі, лаконічно вибухові ритми свого часу. Залишаючись станковим живописцем, він навчається по-новому сприймати пластику звільненого від ілюзорності тривимірного простору сцени, відчуває смак до ігрових ритмів архітектури та сценічного предмета, приборкує колір, залучає на сцену новітню техніку і можливості дизайнерських технологій. Його живописна енергія та напруга випліскуються в майже язичницьких ритмах і кольорах костюмів. Він веде активне мистецьке життя, працює в театрах, оформлює вистави, займається станковим живописом, готує персональну виставку, створює фантастичні, сповнені настроєм та духом первинних ритмів строї до балету М. Мордкіна «Нур і Анітра», оформлює вистави «Дух землі» Ф. Ведекінда в опері С. Зиміна (режисер В. Махновський), працює в Камерному театрі над «Тристаном та Ізольдою» Р. Вагнера в постановці К. Голейзовського.

У 1925 році А. Петрицький повертається в Україну освіченою, творчо розкутою особистістю з великим мистецьким досвідом; він сповнений новими ідеями та запалом сміливого експериментатора. Центральним майданчиком художньої вольності митець обирає Харківську державну українську оперу. Тут збирається активний творчий колектив, спроможний іти в ногу з найлівишими течіями в мистецтві сцени. З Москви та Ленінграда до Харкова приїздять режисери Й. Лапицький, М. Смолич, сюди запрошують балетмейстера К. Голейзовського. Випадкова зустріч дасть змогу А. Петрицькому залучити до співпраці М. Фореггера.

Запрошені режисери прагнули реформування оперного сценічного мистецтва, яке заскніло в штампах і трафаретних традиціях. Для них музична вистава – це не лише вокальний спів, не тільки вибудова мізансцен, де соліст і масовка виступають у освячених часом композиціях на тлі живописних «картин», але чудовий театральний світ з власною неповторною образною мовою та засобами виразності, здатний перебудуватися в активний, сучасний за своїми сценічними формами режисерський театр. Постановників підтримували художники (у театрі крім А. Петрицького активно працював О. Хвостенко-Хвостов), співаки, талановита мистецька молодь. Обговорювалися плани запрошень на різні постановки зовсім несхожих режисерів, щоб кожна прем'єра в ідеалі була свіжим і несподіваним фактом культурно-мистецького життя.

Незважаючи на власну молодість, А. Петрицький 1920-х років – це вже вагома творча особистість, із самостійним уявленням про мистецтво, з чіткою позицією художника театру, ясним розумінням потенційних можливостей та ролі сценографії у виставі. Конструктивізм А. Петрицького певною мірою відрізнявся від того, що можна було побачити на московських виставах. Ще 1929 року мистецтвознавець Василь Хмурій висловив думку про те, що художник у своїх виставах адаптував традиційно жи-

вописне оформлення українського музичного театру до форм конструктивізму, умовно кажучи, «переклав» їх українською мовою, і тому на початкових етапах обирав компромісні варіанти (особливо якщо це стосувалося української тематики п'єс)» [7, с. 7].

Сценограф, користуючись термінологією Леся Курбаса, перевілював реальність за допомогою конструкцій, але використовував як традиційно українські, так і нові фактури. Він експериментував з обертовими сценами, з освітленням, шукав відповідності новим ритмам та ідеям свого часу, але залишався глибоко національним художником за своїм світовідчуттям, за мовою емоційно-кольорової палітри, завжди піднесено яскравої. «В живописі його на перший план виступає вихованець передових європейських шкіл, у театральних роботах – глибокий знавець чар українського старовинного мистецтва поруч із європейського рівня техніком. [...] Проте в загальному підході до театального оформлення він ніколи не підносив конструктивний принцип до самоцілі, а щоразу в розв'язанні того або іншого завдання виходив з конкретних даних і реальних можливостей та інтерпретаційних ресурсів театру» [7, с. 12].

Збережено чимало свідчень про співпрацю А. Петрицького з режисерами і театральними цехами. З останніми він був вимогливим, але завжди відкритим для спілкування на тему «як це зробити», «де знайти матеріали» або «чим можна замінити», не втрачаючи фактора образного впливу. Із режисерами він завжди відкривався для співробітництва, був готовий «підтягнути» будь-кого з колег, якщо бачив його творчу слабину, висловлюючи на репетиціях суто режисерські поради, але нерідко, захоплюючись чиеюсь талановитістю, ладен був корегувати, вносити зміни, вдосконалювати власне мистецьке рішення.

В опері «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського, що відкривала харківський сезон (режисер-постановник М. Боголюбов, диригент Л. Штейнберг, 1925) художник сміливо йшов на експеримент, презентуючи театральні дива, які місцева культурна еліта ще не бачила: «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» [5, с. 13].

Головний ігровий елемент конструкції – збудовані дерев'яні декорації. Петрицький обирає дві головні фактури – полотно і дерево (справжні, не бутафорські!) матеріали, які є сутністю культурного побуту селянської України, органікою її свідомого та підсвідомого. Вражають швидкий вплив на глядача, миттєве встановлення ментальної спорідненості. Задля розбавлення фактурної одноманітності додатково вводяться емоційно-образні включення інших фактурних нюансів – холоднувата дзеркальна поверхня (річка Псел) супроводжується текстовим поясненням. Далі – повороти сценічного кола, нечисленні зміни антуражу, і перед глядачем миттєво постають кузня, шинок, хата Черевика. Усі нюанси і деталі сценічного простору працювали точно, виразно, у гротесковому жанровому ключі. Крім запропонованого художником синтезу конструктивізму та по-новому сприйнятої шкали національної живописності, у виставі активно працювало освітлення: «динаміку сцени з галасливою і строкатою ярмарковою юрбою посилювало світло прожекторів, що ширяло по сцені. Це був цілковитий розрив зі старими прийомами оформлення оперної вистави. Під рукою художника конструктивістські елементи оформлення “Сорочинського ярмарку” перетворювалися на яскраве мальовниче театральне видовище, від якого, за свідченням багатьох рецензентів, “очей не відведеш”» [2, с. 44].

Пов'язавши фактуру деревини з білим полотном, сценограф переносить живописний акцент на костюм, точно розрахувавши при цьому зоровий ефект від його взаємодії з оформленням. На сліпучо-білому тлі полотняного задника та куліс і легких дерев'яних конструкцій ефектно вирізнялися барвисті театралізовані костюми й мальовничі бутафорські деталі. Цей ефект одразу відчула критика, підкресливши, 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» [5, с. 139]. Додамо ще, що продумана в деталях композиція та гарячі тони костюмів персонажів «давали змогу розгорнути плеяду карикатурних, комічних, наївно-милих та безкінечно жартівливих типів на тлі ліричної гоголівської України» [3, с. 265]. Опера вимагала видовища й художник сміливо та безоглядно його зіграв.

Анатолій Петрицький швидко став відомим і популярним. Його запрошували до співпраці театри Ленінграда, Москви, Одеси, Харкова. Він умів працювати і, як зазначали сучасники, «любив працювати багато, цікаво, напружено. Доводилося дивуватися, звідки в нього стільки сил, знань, фантазії. Він працював над виставою, що називається, безперервно. Це було якесь невичерпне джерело фантазії, сил, уміння» [8, с. 38].

Уже на цьому етапі виявляється одна з особливостей його креативного творчого існування. Нерідко на тему одного музичного матеріалу він, не повторюючись, відпрацьовував два або три варіанти. Постановки «Князя Ігоря» О. Бородіна в оформленні Петрицького майже одночасно йшли на сценах Харківського (1926–1927), Одеського (1926) та Київського театрів. У виставах сценограф рішуче й активно відпрацьовував майданчики, вибудовував сходи, перекидав мостики, ламаючи трафарети статичної оперної масовки. Активне образне бачення художника нерідко фактично диктувало принципи режисерського розв'язання В. Манзію в Одесі й Києві, М. Фореґгеру в Харкові.

У одеському варіанті (режисер В. Манзії, балетмейстер К. Голейзовський, 1926) він перевтілювався, змінював акценти, сміливо стилізував історичний матеріал, варіював сценічні композиції, посилював або, навпаки, пом'якшував колорит, цілеспрямовано залучав у дію освітлення. Режисер В. Манзії вважав: «Візантія – це войовниче вбрання, гострі шоломи, мечі, бані, церкви. Україна – це довгі вуса, голені підборіддя, чуби-оселедці, вишивки сорочок, убрання хати» [5, с. 176–177]. І за основу постановки обирали візантійсько-український стиль. На сцені панували суворі контури умовної дерев'яної конструкції з численними різновисокими площинами, оздобленими етнографічними деталями прадавнього українського побуту. На тлі візантійської умовності ефектно виділялися виконані в біло-червоно-золотавій гамі костюми. Про яскраву нетиповість постановки критики писали: «Завдяки натхненню художника, режисера і 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» [5, с. 163].

У декораціях харківської постановки «Князя Ігоря» А. Петрицький переформатує історичні акценти і робить наголос на старокіївських зразках монументальної архітектури XI ст. Сцену вистави наповнювали тонко стилізовані лаконічні контури умовної дерев'яної конструкції з численними різновисокими площинами. Ритмічна лаконічність сценографічного рішення посилювалась насиченою кольоровою динамікою костюмів. Джерелом натхнення варіацій костюмів, наближених до слов'янських смаків, були не стільки релігійні, скільки світські фрески Софії Київської: сюжети з скоморохами, сцени полювань, фрагменти свят на честь поїздки княгині Ольги до Константинополя та ін. Режисер також обіграв у виставі пластику фрескових персонажів: на тлі стилізованих під фрески конструкцій актори опери копіювали пози, запозичені в іконописних «першоджерелах».

Ритмічна стриманість слов'янської частини вистави змінювалася відчайдушною активністю та багатобарвністю половецьких реалій. На сцені панувала динаміка гострих ліній і різких рухів, колорит пекучого сонця, перспектива безмежного степу. Художник із задоволенням згущував енергії простору до втілення мальовничої екзотики варварства, шаленої агресії танців. Глядачі були приголомшені половецькими танцю-

вальними композиціями у постановці К. Голейзовського, а критики зазначали: «коли ця стихія вирує і переливається на багатокольоровому тлі мас, які розташувалися на конструкціях, то схвильований глядач цілком підкорений» [3, с. 61].

Не менше, ніж князівська тематика, Петрицького завжди приваблювала козацька історична спадщина України. В опері «Тарас Бульба» М. Лисенка (Київ, 1927, режисер Г. Юра) сценограф будував на кону ефектні умовно-дерев'яні конструкції, лише деталями накреслюючи барокові реалії місця дії.

У 1920-ті роки на сцені українських оперних театрів уже вагомо і повноцінно виїшла конструктивна декорація, відкриваючи нові можливості сценічного простору та режисерських рішень, тому в постановці «Тараса Бульби» (1927) використано прийоми конструктивізму. Петрицький зазначав, що в художньому оформленні цієї вистави «його завданням було цілком уникати історичного опису місця дії, бо мета сучасного театру – це є дія, музика й співи. Почасти зберігся історично-етнографічний характер у вбранні героїв “Тараса Бульби”. Я мав на меті дати яскраву театралізовану форму, оформивши сцену залізом, деревом, соломною тощо» [5, с. 182].

Наскрізна дія задуму – конструкції з умовно-етнографічними та побутовими деталями, що їх художник свідомо узагальнював, спираючись на історичні реалії архітектури та побуту Києва XVII ст. У першій дії на сцені розташовувалися золоті барочні бані Братського монастиря, які, на думку сценографа, створювали архітектурну атмосферу давнього Києва. Відтворюючи будинок Тараса у другій дії, Петрицький використав елементи побуту української хати: солом'яний дах, біла стіна, кахляна груба, глиняний посуд. Його Запорізька Січ у третій дії майже аскетична, позбавлена яскравих кольорів: споглядальна вежа, білі, вкриті соломною, курені відтворювали військову обстановку, естетичність якої мало цікавила заклопотаних війною козаків.

Смілива образна сконцентрованість інтерпретації «Тараса Бульби» у виконанні А. Петрицького викликала полеміку, що розділила українську культурну громадськість на два табори. Із суворою критикою виступали прихильники недоторканості української старовини в її побутово-етнографічному трактуванні. Вони вважали подібне оформлення гоголівського сюжету відвертим блюзнірством та замахом на національні святині і вимагали заборонити виставу.

Список мистецьких відкриттів А. Петрицького на оперній сцені не вичерпується аналізом цих вистав. У майбутньому він працюватиме над сценографічним оформленням «Золотого обруча» Б. Лятошинського, «Червоного маку» Р. Глієра, «Золотого віку» Д. Шостаковича, «Футболістів» В. Оранського та ін. Він не повторюватиметься, активно включаючись у сценічну дію, розкуто граючи, беручи до опрацювання будь-який – як історичний, так і сучасний матеріал. У своїх сценографічних розробках цей художник завжди виступав повноцінним співавтором режисера-постановника, і його сценографія завжди була активним елементом сценічної дії.

1. *Вериківська І. М.* Становлення української радянської сценографії / І. М. Вериківська. – К., 1981.
2. *Врона І. І.* Життя і творчість А. Г. Петрицького / І. І. Врона // *Анатоль Петрицький*. Альбом. – К., 1968. – С. 9–20.
3. *Горбачов Д. О.* Анатолій Петрицький / Д. О. Горбачов. – М., 1971.
4. *Григор'єв С.* Мій учитель і друг – Анатоль Петрицький: Спогади про художника / С. Григор'єв / упоряд. Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов. – К., 1981. – С. 55–57.
5. *Станішевський Ю.* Режисура в українському радянському оперному театрі / Ю. Станішевський. – К., 1973.
6. *Терещенко М.* Талант, відданий народові // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / М. Терещенко / упоряд. Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов. – К., 1981. – С. 24–34.
7. *Хмурий В.* Анатоль Петрицький. Театральні строї / В. Хмурий. – Х., 1929.
8. *Художники театру о своем творчестве* / сост. Ф. Я. Сыркина, Б. Г. Кноблок, А. Г. Мовшенсон, Е. И. Буторина. – М., 1973.

SUMMARY

The article deals with the initial stages of creative activity of the significant Ukrainian theatre set designer Anatoliy Petrytskyi in the 1920s Ukrainian musical theatre.

Analyzing the creative aspects of the cooperation between A. Petrytskyi and Les Kurbas in the Ukrainian Musical Drama (Kyiv, 1919), the author examines the question of elaboration of a new art – the figurative system of scenographic space and intensification of role of the individual artistic concept of the theatre set designer in the general context of the stage director's message.

A particular attention is paid to the works of art in the Kharkiv Ukrainian State Opera (1925). It is proved that in the 1920s, Anatoliy Petrytskyi was an essential creative person, with his great self-representation in art, with a theatre artist's distinct position, with a clear understanding of the big potentialities and a role of the scenography in staging the plays. For example, he designed the performances and dramatical pieces, such as *The Fair at Sorochyntsi* by M. Mussorgskyi (Kharkiv, 1925), *Prince Igor* by O. Borodin (Kharkiv, 1926–1927, Odesa, 1926), *Taras Bulba* by M. Lysenko (Kyiv, 1927) and others. He has demonstrated the ability of artist to play the rhythm and constructive variations in the parameters of structures, which were released from the illusory three-dimensional space scenes, and to implement hard, explosive rhythms of his time in them, to involve the modern stage technique and design possibilities of technology; to pour the pictorial energy and tension into the almost pagan rhythms and colours of costumes in the theatre.

On the base of analysis of the theatrical experimens of A. Petrytskyi, it was proved his ability to be a full-fledged co-director-producer and to convert the scenographic design into the active element of the stage action.

Keywords: A. Petrytskyi, Les Kurbas, constructivist theatre set design in the 1920s Ukrainian musical theatre.