

ОЛЕНА КОВАЛЬЧУК

**СЦЕНОГРАФІЧНА РЕЖИСУРА ОПЕРНИХ
ВИСТАВ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ
1920-х РОКІВ**

Ковальчук Е. В. Сценографическая режиссура оперных спектаклей в украинском театре 1920-х гг. В статье речь идёт о процессах становления украинской сценографии музыкального театра в 1918–1919 годах. Автор освещает вопросы творческого взаимодействия художников и режиссёров (А. Петрицкий, А. Хвостенко-Хвостов, Лесь Курбас) и пластические эксперименты конструктивизма в оперных спектаклях 1920-х годов.

Ключевые слова: сценография, украинский театр, театральные технологии, освещение.

Kovalchuk O. V. Scenographic directing of opera performances in the Ukrainian theatre in the 1920's. The article refers to the processes of formation of the Ukrainian musical theater stage in the years 1918–1919. The author describes the creative interaction of artists and stage-directors (A. Petritsky, A. Khvostenko-Khvostov, Les Kurbas) and also plastic experiments of constructivism in opera performances in the 1920's.

Key words: scenography, Ukrainian theater, theater technology, lighting.

У травні 1919 року в Києві постановою Наркомату освіти створюється Державна українська музична драма. Заснування нового музично-театрального закладу у трагічно бурхливій і повністю не прогнозованій революційній роки було частиною велетенських планів поступового відродження національної культури. Головним завданням новоствореної театральної установи було виведення провінційного, застиглого в штампах музичного театру на рівень вимог тогочасної європейської музичної культури. Планувалося застосування на сцені новоствореного театру новітніх досягнень режисури, а

в галузі театрального оформлення лунали гасла реформувати не тільки театральньо-декораційне оформлення, а й сценічний простір.

Застарілий підхід до театрального оформлення вистав був одним із факторів невідповідності музичного видовища вимогам часу. Зразкові сцени столичних імператорських театрів прикрашалися ефектним, але стандартним оформленням. Стандартність полягала у створенні монументальних живописних полотен, які (з доданням відповідних елементів) можна було використовувати в різних виставах. У декораціях оперних постановок художники-виконавці (саме так найчастіше визначалася роль художника в театрі) найчастіше малювали куліси та величезні задники, відтворювали арки, склепіння, інтер'єри палаців у готичному, бароковому або ренесансному стилях. Ігрова частина сценічного майданчика заповнювалася небагатьма предметами та деталями обстановки. Декорації страждали на еклектичність, поширеною була практика оформлення різних частин вистави різними художниками. Нерідко відбувалося копіювання оформлення відомих французьких, італійських або німецьких театрів, як існувала і практика замовлення оформлення за кордоном. І хоча на сценах імператорських театрів працювали досвідчені працівники: М. Бочаров – фахівець із пейзажного живопису, М. Шишков – майстер архітектурно-перспективної декорації, К. Вальц – «чарівник сцени», знаний декоратор і машиніст московського Большого театру, художник не виходив за межі ролі виконавця, а декорації були видовищем, розрахованим на спецефекти, на красиву картинку і найчастіше створювалися незалежно від режисури та загального образного трактування вистави, грали роль статичного фону щодо дії.

Справжня революція театрального оформлення відбулася на сцені приватної опери С. Мамонтова. Запрошені ним відомі живописці В. Поленов, В. Васнецов, К. Коровін, М. Врубель, В. Сєров, працюючи над творами М. Мусоргсько-

го, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, заклали ті вимоги до оформлення музичних вистав, які й дотепер вважаються засадничими. На перший план виходить рівень майстерності та образного мислення художника, він перестає бути виконавцем і стає самостійним автором живописної частини вистави. Театральне оформлення віднині характеризує цілісність сценічного образу, органічний зв'язок декорації із музикою та сценічною дією.

Ситуація, що склалася на сценах малоросійських театрів, (а оперні сцени існували у Києві, Харкові, Одесі) була значно гіршою. І хоча й тут вона характеризувалася подібними тенденціями, на зміну декораторам-виконавцям приходили професійні художники (у київській опері багато років працював майстер сценічних ефектів С. Євенбах, опера М. Лисенка «Різдвяна ніч» з великим успіхом була оформлена за ескізами Ф. Красицького тощо), скрутне становище театральних колективів нерідко приводило до ситуацій, яку описує рецензент харківського «Театрального кур'єра». Про постановку «Фауста» на сцені Державного оперного театру УРСР імені Карла Лібкнехта він писав: «Декорації – поношені, безбарвні ганчірки, що не можуть задовольнити найелементарніші вимоги. Про зміну дня і ночі можна було здогадуватися лише завдяки текстові – Мефістофель люб'язно пояснює: “Спустилася темрява”, а на сцені зовсім світло. Музичний бік виконання цілком відповідав сценічній беспорядності»¹. Більше того, за словами диригента А. Азовського, «нову аудиторію не могли задовольнити ні вистави “з одним прем'єром”, що виступали на тлі поспіхом підібраного акторського антуражу, ні навіть красиве оперне видовище, ні тим більше псевдо драматичні вистави “під музику”, чи формалістична ексцентріада»².

¹ Станішевський Ю. О. Режисура в українському радянському оперному театрі. – К., 1973. – С. 89.

² Там само. – С. 88.

На думку засновників Державної української музичної драми – майбутнього прообразу національно-балетного театру, кардинальна реформа музичного театру мала розпочинатися з приходом нових режисерів. Характерно, що новаторства очікували від режисерів не музичних, а драматичних театрів, які активно заявили про себе ще до революції, були більш відкритими до всього нового та прогресивного. Необхідністю реформувати оперну сцену активно переймалися не лише у Києві. У Москві у 1918 році була зібрана розширена нарада, присвячена проблемам Большого театру. Виступали провідні режисери, висловлювалися гострі думки відносно реорганізації оперно-сценічного мистецтва: «<...> Виступи ці виявилися досить категоричними і співзвучними гаслам режисера-експериментатора В. Мейєрхольда, який дуже різко виступив проти режисерських традицій Великого театру. Ф. Комісаржевський закликав знищити все, що залишалось від імператорської сцени, а К. С. Станіславський бачив єдиний вихід у тимчасовому закритті театру, щоб у результаті студійної роботи “протягом двох-трьох років створити на його місці театр на зовсім нових засадах”»¹.

У Києві бажання реформувати музичну сцену виявилось не менш активним. На чолі новоствореної Державної української музичної драми постала художня комісія, до складу якої увійшли знакові режисери свого часу: Леся Курбас, М. Бонч-Томашевський, диригент М. Багриновський, директор С. Бондарчук, танцівник та балетмейстер М. Мордкін, співачка М. Литвиненко-Вольгемут тощо. Мета новоствореного театрального колективу була визначена чітко та недвозначно. Митці «прагнули створити сучасний національний музичний театр, близький до пошуків Курбаса»². Художників у складі худкомісії представляв А. Петрицький,

¹ Там само. – С. 87.

² Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. Історія та сучасність. – К., 2002. – С. 122.

який працював із Курбасом у «Молодому театрі», на разові постановки був запрошений О. Хвостенко-Хвостов. Вибір художників був осмислений, обидва митця були не тільки відкриті для творчих пошуків та експериментів, а й, як показало їх подальше мистецьке життя, мали всі здібності та хист для роботи саме з музичним репертуаром. Для майбутніх оперних експериментів віддають приміщення Драматичного театру на Мерингівській вулиці (колишній «Апполо»).

Революційність ситуації надихала на нове, віра у власні сили була величезною, тому реформаторські гасла, висловлені на сторінках преси, були категоричні та непримиренні. Режисер М. Бонч-Томашевський вимагав перебудувати сцену, яка «повинна явити щось відповідне за темпом і ритмом почуттям і настроям сучасного глядача»¹. В одній із програмних статей він проголошував: «Театр мусить стати революційним за своїм дійством. Перше, що мусить бути знищене, це рампа сцени, бо ця рампа – безглузді вигадки придворних лакеїв та італьяноманської верхівки. Вимагайте від актора гучного голосу і гнучкого тіла. Йдіть на майдани і там, на цих гомінливих майданах творіть велике таїнство – таїнство видовищного дійства. І тоді ви підійдете до справи революційного театру»². У цих висловах відчувається не просто революційна непримиренність, а й відгомін активних пошуків нових форм сценічного простору, які проходили в європейському театрі на початку ХХ століття.

Реальність була більш прагматичною, архітектура сценічних майданчиків українських театрів багато в чому й дотепер залишилася незмінною. Але уже від початку в новоствореній музичній драмі на перше місце була введена постать режисера-постановника. Про музичну обдарованість Леся Курбаса добре відомо. У цій статті цікавимося його художніми уподобаннями. Він належав до тих режисерів, у

¹ Там само.

² Там само.

яких сценічне оформлення було активною частиною театральної дії. Його знання світової образотворчої культури, із чіткими уявленнями про стан розвитку сучасного мистецтва, завжди допомагало йому в роботі з художниками. Лесь Курбас не просто збирав довкола себе талановиту художню молодь, він їх виховував. Режисер завжди знав, що хотів отримати в кінцевому результаті, міг при бажанні намалювати деякі аспекти свого задуму, чітко знав, як ця пластика буде працювати у виставі, тому його робота з художником над конструкцією або живописним рішенням сценічного простору ніколи не була формальною. Як свідчив директор театру С. Бондарчук, Лесь Курбас «годиниhamи сидів над ескізами декорацій та костюмів з художниками А. Петрицьким і О. Хвостенко-Хвостовим»¹.

У Музичній драмі проводилися репетиції трьох постановок: «Утопленої» М. Лисенка (прем'єра відбулася 28 липня 1919 року), «Гальки» С. Монюшка та «Тараса Бульби» М. Лисенка. Курбас одночасно працював над постановками масових хорових картин в «Утоплений» (доручаючи роботу з солістами Бонч-Томашевському та Бутовському), розробляв інтерпретацію «Гальки» і разом із Петрицьким відпрацьовував режисерсько-декораційний план сценічного рішення «Тараса Бульби».

Перша оперна вистава – **«Утоплена» М. Лисенка**. Сценографічно спектакль вирішувався живописними засобами, але узагальнено та умовно. З художниками дореволюційного українського театру, які завжди ретельно відтворювали національний побут та костюми, Петрицького єднав лише живопис. Основні підходи до нової образності були кардинально протилежними. А. Петрицький намагався перетворити реальність, узагальнюючи образ, тому передавав національний колорит, відчуття сценічного середовища образним натяком, барвистим штрихом, яскравою деталлю-символом. Ескі-

¹ Станішевський Ю. Режисура в українському радянському оперному театрі. – К., 1973. – С. 92.

зний матеріал не зберігся, але залишилися спогади В. Василька, який розповідав про звільнений від усього зайвого сценічний простір, про розташований на сцені похилий станок (пандус), вкритий зелений килимом. Особливе захоплення викликали своєрідним натяком відтворені «чепурні мазанки, оповиті біло-рожевим туманом – вишневим весняним цвітінням, і тин з тендітними топольками біля Галиної хати, і далекий став за старим панським будинком, що неначе тонули в осяяних місяцем буйнощах зелені»¹. А. Петрицький проявляв свій живописний талант, свою безмежну закоханість в українську природу, не відтворюючи її життєподібно. Він її поетизував, надихав образними перетвореннями, зрощеними на глибокому розумінні музичного та драматургічного матеріалу, тому «<...> у А. Петрицького і розлогі дерева, і хатки, і вся вулиця виглядали якось фантастично. Вербі, вишні й молоді тополі здавались якимсь химерними, казковими, а вся широка декораційна картина вражала несподіваним поєднанням ніжно-бузкових, рожево-білих, сріблясто-синіх та яскраво-зелених барв та відтінків»². Порівняно з безпорадними спектаклями, яки ставилися на підмостках Київської міської опери, «Утоплена» була новаторським явищем.

Декорація викликала захоплення, вона вражала, приваблювала своєю живописністю, емоційністю, творчою вигадкою. У мемуарах режисера Г. Крижицького збереглися спогади про активну реакцію на ескізи А. Петрицького такого чуйного до образотворчого оформлення вистав режисера, як К. Марджанов. Він писав: «Пам'ятаю, з якою насолодою і гордістю показував нам Марджанов театральні ескізи початкуючого українського художника Анатолія Петрицького. <...> Перед очима і тепер стоять купи квітучих біло-рожевих вишень та ніби снігом обсипаних яблуневих гілок. Пристра-

¹ Вериківська І. М. Становлення української радянської сценографії. – К., 1981. – С. 49.

² Там само.

сно роздувши ніздрі, Марджанов розглядає ескізи Петрицького. Його буквально розпирає бажання поділитися з ким-небудь своїм захопленням»¹.

Прем'єра твору «Галька» **С. Монюшка** в оформленні О. Хвостенко-Хвостова була призначена на кінець серпня. Лесь Курбас, працюючи над матеріалом, намагався «українізувати» виставу, поставивши в центр трагедію гуцульської дівчини-селянки, збездиченої польським паном. Однак прем'єра не відбулася. Відомо, що 28 і 29 серпня пройшла генеральна репетиція в костюмах і декораціях, на яку були запрошені найближчі друзі театру, а 30 серпня із-за Дніпра на Київ почався наступ Денікіна, і діяльність Державної української музичної драми була перервана.

Монументальну постановку опери «**Тарас Бульба**» **М. Лисенка**, створену Лесем Курбасом, глядач так само не побачив, хоча уже були написані декорації та пошиті костюми. Відомо, що Курбас прагнув створити героїчну музично-сценічну фреску. Як згадував А. Петрицький, «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 поєднуватися з історично достовірними костюмами і колоритними живописними декораційними деталями»². Ескізи костюмів, які збереглися (костюми Бульби, Остапа, запорозьких козаків), яскраво свідчать, що художнику вдалося «обминути побутові деталі твору», знайти можливість «змалювати емоційно-романтичними барвами могутні образи гоголівських запорожців». Це буде перше звернення А. Петрицького до теми

¹ Вериківська І. Становлення української радянської сценографії. – К., 1981. – С. 49.

² Станішевський Ю. О. Режисура в українському радянському оперному театрі. – К., 1973. – С. 105.

«Тараса Бульби» (пізніше він буде неодноразово працювати над цим матеріалом в інших театрах), але вже тут митець проявляє свої чудові знання історії Запорізької Січі, її устрою, звичаїв. Працюючи над образами, художник узагальнює свої враження від творів староукраїнського монументального живопису, вільно апелює до кольорової декоративності козацьких портретів XVII–XVIII століть та проявляє своє знання філософського змісту народних картин на тему «Козак Мамай». В ескізах Петрицького буяє колір, проявляє себе його органічна внутрішня музичність та тяжіння до монументальності образів. Сценограф дає зображення мінімальними засобами, відбираючи деталі, залишає характерне. Деякою мірою відчувуються впливи тогочасного монументального мистецтва, можливо пошуків М. Бойчука. Через денікінську облогу Києва прем'єра не відбулася, а декорації були брутально знищені. Невеличкий епізод із заснуванням Державної української музичної драми, з новаторськими пошуками її режисерів та художників свідчить про зацікавлення реформаторів саме живописною декорацією, образні можливості якої більш відповідали тому національному музичному матеріалу, над яким працювали постановники. Це тим більш цікаво, що у наступні 1920-ті роки на сцени українських оперних театрів вагомо й повноцінно вийде конструктивна декорація, відкриваючи нові можливості сценічного простору та режисерських рішень.

У 1925 році, за постановою Уряду УРСР, за рішенням Наркомпросу УРСР, у Харкові на базі старої російської опери створюється Український театр опери та балету. Збирається активний творчий колектив, який намагався йти в ногу з найлівішими течіями мистецтва сцени. До Харкова з Москви та Ленінграда приїждять режисери Й. Лапицький, М. Смолич, запрошується балетмейстер К. Голейзовський, випадкова зустріч дасть можливість А. Петрицькому перетягнути до Харкова М. Фореггера. Запрошені режисери прагнули оновлення оперно-сценічного мистецтва, вони хотіли довести, що опе-

ра – це не лише спів, коли соліст виступає в традиційних мізансценах на тлі живописної декорації, а й чудовий театральний світ, який має неповторну образну мову, виражальні ефекти і може активно перебудовуватися, відгукуючись на нові вимоги часу. Режисура оперних постановок часто орієнтувалася на театральні процеси драматичного театру: у Києві – на театр ім. І. Франка, у Харкові – на «Березіль». Художники (А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов та інші) разом із режисерами, диригентами, хореографами намагалися осучаснити музичний театр, митці шукали нових неторованих шляхів, можливості втілити розмах та ритм першої чверті ХХ століття.

Анатолій Петрицький приїжджає до Харкова з Москви, де він вів активне мистецьке життя, працював у театрах, оформлював вистави, займався станковим живописом, готував персональну виставку. Він кілька років навчався у ВХУТЕМАСі, де опановував основи конструктивізму. Художник стримував колір, працював із конструкціями, матеріалами, фактурами, вчився вловлювати жорсткі, лаконічні ритми свого часу. А. Петрицький і до цього не цурався долучатися до нового, авангардного. Перепочинок від застиглих академічних штудій шукав у просвітлених кольорах імпресіоністів, мав бажання поїхати на навчання до Академії мистецтв і вивчати Тиціана. Пізніше, спілкуючись з А. Екстер, він пережив недовгий процес зацікавлення кубо-футуризмом, приглядався до бойчуківського монументалізму, тощо. Але це все живописні експерименти, пошуки нового мислення у кольорі та на площині. Конструктивізм надавав йому принципово нові можливості. Тут проявлялися конструкторсько-технічні здібності, він навчався моделювати пластику сценічного простору, розуміти і грати з натуральними фактурами та об'ємами, притому зберігав власне захоплення у колір. Він гостро відчував передові тенденції розвитку мистецтва, але, синтезуючи нові його надбання, формував свій власний, глибоко національний стиль і завжди залишався А. Петрицьким.

Від початку своєї творчої діяльності у Харкові сценограф рішуче виступав як новатор і наполегливий реформатор сцени. Незважаючи на молодість, Анатоль Петрицький 1920-х років – це вже вагома творча особистість, зі своїм ставленням до мистецтва, зі своєю позицією як сценографа, із чітким розумінням місця й ролі сценографії у вистави. Новаторство розпочалося у пошуках 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 А. Петрицького значно відрізнявся від того, що можна було побачити на московських виставах. Ще у 1929 році В. Хмурий (автор передмови до альбому «Театральних строїв А. Петрицького») висловлював думку про те, що художник у своїх виставах адаптував традиційне живописне оформлення українського музичного театру до форм конструктивізму і тому на початкових етапах обирав компромісні варіанти. А. Петрицький немов пристосував конструктивізм до місцевих вимог, умовно кажучи, «перекладав» його на українську мову¹. 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 Леся Курбаса, перевтілював реальність за допомогою конструкцій, але брав не стільки нові фактури, скільки традиційні українські. 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 кольору. «З Петрицьким в український театр прийшла яскрава і соковита театральність, видовищність форми і мальовничість в усіх її проявах – від

¹ Хмурий В. Передмова // Анатоль Петрицький. Театральні строї. – Х., 1929. – С. 7–15.

лубочної вражальності козацького портрета до колористичної чистоти імпресіоністів...»¹.

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. А. Петрицький завжди був дієво активним. «Завдання сучасного художника – знайти форму, яка була б співзвучна часу та його темпу»². Поряд із таким художником мав проявити себе активний творчий режисер зі своїми пропозиціями щодо обігравання цього простору у виставі. Якщо цього не відбувалося, саме ініціатива художника ставала основою творчих знахідок усієї вистави. Залишилося чимало свідчень про тісну співпрацю А. Петрицького з режисерами. Багато з них висловлювали свою вдячність художнику за цінні суто режисерські поради³.

У жовтні 1925 року А. Петрицький бере участь у постановці першої вистави харківського оперного театру – опери **«Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського**. Художник свідомо йшов на експеримент. Після того, як підіймалася кольорова завіса-панно, відкривалася сцена, обтягнута білим полотном. У її центральній частині на обертовому колі вивішувалися збудовані дерев'яні декорації. Від початку митець обирав дві головні фактури – полотно й дерево, матеріали, які є сутністю культурного побуту селянської України. Безпосередній вплив на глядача, миттєве впізнання – своє, рідне,

¹ Корниенко Н. Лесь Курбас и художники // Советские художники театра и кино. – М., 1983. – С. 333.

² Петрицький А. Оформлення сцени сучасного театру // Живі традиції. Українські радянські художники про себе і свою творчість. – К. : Мистецтво, 1975. – С. 92.

³ Там само.

тепле, домашнє. Вклинювалися й інші матеріали – холоднувата дзеркальна поверхня відтворювала річку Псел, про що повідомляв відповідний напис. Повороти обертового кола, нечисленні зміни антуражу, перестановка фрагментів умовних декорацій, гра з освітленням, – і перед глядачем виникають кузня, шинок, хата Черевика. Усе було вирішено образно і 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”»¹. Пов’язавши фактуру деревини з білим полотном, А. Петрицький переносить живописний акцент на костюм, точно розрахувавши при цьому зоровий ефект від його взаємодії з оформленням: «Гарячі тони костюмів персонажів – усе це дозволяє розгорнути плеяду карикатурних, комічних, наївно-милих та безкінечно жартівливих типів на тлі ліричної гоголівської України»². Опера вимагала видовищності, і А. Петрицький сміливо порушував канони оперної декорації.

Над постановками опери **«Князь Ігор» О. Бородіна** А. Петрицький працював на сценах Харківського, Одеського та Київського оперного театрів. Про одеську постановку

¹ Врона І. Життя і творчість А. Петрицького // *Анатоль Петрицький: Альбом*. – К., 1968. – С. 46.

² Цит. за кн.: Горбачов Д. Режиссёр и художник в украинском оперном театре 20-х годов // *Советские художники театра и кино 77/78*. – М., 1980. – С. 256.

(1926-й рік, 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»¹. У постановках «Князя Ігоря» завжди владно панував винахідливий А. Петрицький, він фактично диктував принципи режисерського розв'язання В. Манзію в Одесі й Києві, М. Фореггеру – у Харкові.

В одеських декораціях А. Петрицький показував фрагменти архітектурних і речових пам'яток доби, попередньо вивчаючи первісні джерела і пам'ятки давньоруської старовини. Сцену наповнювали суворі контури умовної дерев'яної конструкції з численними різновисокими площинами, оздобленими деякими достовірними етнографічними деталями староукраїнського побуту. Декорація відбивала деякі риси давньокиївської архітектури в усій простоті та монументальності архітектури XI століття. Як завжди в А. 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 стилю, а близьких до смаків простих киян.

Декоративна конструкція з різними ігровими майданчиками дала можливість режисеру зосередитися на вертика-

¹ Цит. за кн.: Станішевський Ю. О. Режисура в українському радянському оперному театрі. – К., 1973. – С. 163.

льному мізансценуванні в розташуванні масових композицій, на ритмізованій пластиці співаків-акторів. На тлі стилізованих під фрески конструкцій персонажі опери виступали у 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 приголомшене враження викликали половецькі танці у постановці К. Голейзовського. «І коли ця стихія вирує і переливається на багатокольоровому тлі мас, які розташувалися на конструкціях, то схвилюваний глядач цілком підкорений»¹.

В опері **«Тарас Бульба» М. Лисенка** декорації склалися з фрагментів і деталей архітектури і побутових речей, влучно використаних і змонтованих. Яскрава театралізована форма – легкі козацькі курені – вибудовується художником із соломи та дерева, матеріалів козацько-селянської України. І фактура, і конструкції українських сцен (це проведено через архітектуру, строї, барви, колорит) протиставлялися пишності польсько-шляхетської архітектури і розкішного вбрання панства. Тема протиставлення сконцентрована через лірику українського Бароко та екстатичність польської готики. 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»². Навколо постанов-

¹ Горбачов Д. А. Г. Петрицький. – М., 1971. – С. 61.

² Хмурий В. Передмова // Анатоль Петрицький. Театральні строї. – Х., 1929. – С. 14.

ки «Тараса Бульби» спалахнула 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» відвертим блюзнірством і замахом на національні святині, вимагали заборонити виставу.

В опері **«Вільгельм Телль» Дж. Россіні** (1927 рік, режисер В. Манзій) постановники прийняли рішення показати повстання Телля як соціальний рух селян та ремісників. Дія була змінена у часі, обирається XII століття – час хрестових походів. Масовість дії – одне з завдань постановників, тому ігровий майданчик створювався художником із розрахунку надання місця для масовки. Митець відпрацьовував глибину та висоту сцени. У центрі сценічного простору на обертовому колі було встановлено кілька 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. У гру втручалось освітлення, вносячи свої корективи, не тільки констатуючи 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. У кольорах костюмів сполучалися вохристо-зелені та коричневі відтінки, у деяких фрагментах посилені червоними плямами (колір обладунку, шлемів, панцирів). Художник працював з імітацією різних фактур: металу, текстилю, дерева, сукна. Працюючи в конструктивному стилі, А. Петрицький порушував його головні засади, подаючи матеріали не в чистому вигляді. А. Петрицький використовував «єрзаци», комбінуючи тканини різної цупкості.

Для постановки опери **Дж. Пуччіні «Турандот»** (1928) до Харківського театру опери та балету з Праги був запрошений головний режисер Празької опери Луї Лабер. У

режисерському рішенні та у сценографії панувала «буффонадна динамічна декораційність»¹. Вистава будувалася на інтенсивному русі, видовишна сторона вимагала швидкої зміни декорацій, тому художник використовував динамічні конструкції. Рухома установка була складена з різних площадок, які поєднувалися за радіусним принципом. Конструкція змінювалася, трансформувалася, у дію вступали неочікувані численні вигадки художника. На сцені панувала східна казковість і фантастичність. Таємничо сяяв чорний китайський лак, полум'яніло золото, спалахував пурпур. Ефекти посилювали розсувні ґрати, які нагадували ширми. На них А. Петрицький розташував безліч лампочок. На бокових частинах радіусу розміщувалися поверхні, які посилювали не тільки світлові ефекти, а й відчуття казковості.

У другому акті, коли Турандот загадувала Калафу загадки, вона сиділа на зафарбованому чорним лаком високому станку, за формою близькому до циліндра, у кріслі золотого кольору. 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. «Художник своїми нескінченними витівками, рухомими декораціями певною мірою виправляв ґрунтовну хибу опери – малу динамічність. Луї Лабер сказав, що художники такого масштабу, як А. Петрицький, на закордонних сценах є поодинокими»².

А. Петрицький був свого часу художником номер один, але поряд із ним на сцені Харківського оперного театру у 1920-х роках працювали також інші митці. Це породжувало творчу конкуренцію, не дозволяло заспокоюватися. У сезоні 1925–1926 року режисер В. Манзій та хореограф К. Голей-

¹ Горбачов Д. А. Г. Петрицький. – М., 1971. – С. 70.

² Врона І. Життя і творчість А. Петрицького // Анатоль Петрицький: альбом. – К., 1968. – С. 47.

зовський поставили оперу **«Намисто мадонни» Е. Вольфа-Феррарі**. Оформляв її художник О. Хвостенко-Хвостов. Дія вистави відбувалася в Неаполі, і на сцені панувала відверта театральна умовність. Сценічний простір наповнювала винахідлива сценографічна композиція. Сцена заповнювалася дерев'яними конструкціями (кубами, призмами, кулями), а також стрімкими сходами, станками з майданчиками для гри акторів. Ритми об'ємних конструкцій відтворювали загальну атмосферу міста, відчуття вузькості його вуличок. Окрім об'ємів, художник активно вводив кольорові тенти, які неаполітанці використовують для захисту від палаючого південного сонця. Тенти не тільки посилювали строкатість композиції, а й надавали чітку географічну ознаку, вносили елемент упізнання в конструктивне оформлення. Усе поєднував та центрував єдиний незмінний елемент – великий екран із фотографічними зображеннями міста. Художник чітко розраховував функціонування запропонованої конструкції: «Для драми, побуту, дії призначені марші, похила площина, сходи, балкони, висоти та інші опорні та відправні місця для мізансцени. Для глядача, ока: гра площин, матеріалів, кольорових забарвлень, групових костюмів. І для робочого апарату сцени: конструктивність, легкість, простота обертень – перестановок одного акту в інший»¹. Як писав про цю мальовничу виставу критик І. Туркельтауб, «художник дав яскраве декораційне оформлення, звернувшись до системи конструктивних деталей – комбінацій дерев'яних споруд, сходів та площин. Режисер зумів наситити виразними епізодами карнавальні сцени. Весь спектакль пересипаний дотепно винайденими, справді театральними ефектами, що робить оперу цікавим видовищем»².

¹ Хмурий В. Художник О. Хвостов // Всесвіт. – Х., 1926. – № 1. – С. 20.

² Станішевський Ю. О. Режисура в українському радянському оперному театрі. – К., 1973. – С. 150.

Вистава «Севільський цирульник» (1925–1926) у постановці режисера Й. Лапицького й оформленні О. Хвостенко-Хвостова викликала справжній фурор. Й. Лапіцький хотів відновити традиції італійської опери-буфф. За власним свідченням режисера, він щиро прагнув у своїй музичній інтерпретації виявити музичну динаміку опери «у формі динамічної та гротескової буфонади з рухомими оформленнями та меблями, вдаючись до яскравих експресіоністичних тонів»¹.

Декорації О. Хвостенка-Хвостова відзначаються простою, вигадкою, легко трансформувалися, швидко включалися в дію. Сцена затягувалася чорним оксамитом, на тлі якого розташувалися барвисті ігрові майданчики, їх доповнювали балкони та обертові ширми. Ознака XVIII століття – меблі, стилізовані під стиль рококо. У дію вступали закони ігрової сценографії: усе на очах у глядача рухалося, пересувалося, кружляло, складалося у різноманітні комбінації. Над сценою домінував великий віялоподібний тент – своєрідна образна квінтесенція дії, предмет загравання, прикриття якихось таємниць, і просто композиційна деталь, необхідна для центрування композиції. Працюючи з об'ємами, художник використовував кінематографічні прийоми. «Декорації монтувалися на очах у глядача з декількох футлярів-ширм, встановлених на ролики. З'їжджаючись, ширми оточували учасників вистави і перетворювалися на стіни кімнати. У середині кожного трикутника ховалася людина, яка легко переміщала ширму в необхідному напрямкові. Боки ширм О. Хвостенко-Хвостов оформив відповідно як кімнату або фасад будинку. При повороті ширм глядач бачив місто. Коли ж вони переміщалися стосовно одна одної, то глядач немов бачив Севілью очима людини, яка біжить вулицею. Ритм руху декорацій був узгоджений із ритмом музичної фрази. Кожне перемонтування слухувало змістові: речі крутилися, порушуючи звичний лад, коли крутій Фігаро збиває всіх із пантелику. А ось із суфлерсь-

¹ Там само. – С. 147.

кої будки, «загримованої» під рокайль, вискакує начальник охорони, і ширми «злякано» розступалися, пропускаючи солдатів, які миттю збігалися. А коли «з підлоги виростали двоє кольорових крил, робили з себе віяло, а жива група дійових осіб із літер на маленьких вахлярах (віялах) складала фразу “до побачення” – це означало кінець комедійної гри»¹. Декорація була сповнена дотепних видумок, своєю легкістю, грайливістю відбивала іскрометну веселість музики. На сцені вирувала стрімка комедійна дія, у якій одну з головних ролей грала сценографія. Це не залишилося непоміченим. За визначенням одного з критиків, «полемічний запал, властивий всій постановці, її надмірна, хоч і яскрава «театральність» спричинилися до того, що у спектаклі переважав видовищний бік на шкоду музично-вокальному»². За висловом іншого рецензента, опера Россіні «якось помолодшала, засяяла динамікою й запалала творчим вогнем. І постановник Лапицький, і художник Хвостов, виявивши велику винахідливість і тонку майстерність, зробили учасниками розгортання дії не тільки акторів, але й декорації <...>»³.

Цю феєричність, карнавальність художник продовжив у наступній виставі – опері **С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів»** (1926), яка, на жаль, не була здійснена. Залишився ескізний матеріал. У замальовках О. Хвостенка-Хвостова проявляється його величезна зацікавленість оперою. Художник грає з величезним натхненням, він вибухає феєрверком гумору, пародії, бурлеску: «Усе на сцені немов пронизане головною ідеєю казки – знайти і розчаклувати дівчат, перетворених на апельсини. І тому кругляться сценічні майданчики, постаті, костюми, капелюхи персонажів. І як би не відрізнялися одне від одного герої <...> між ними

¹ Горбачов Д. О. Хвостенко-Хвостов. Сценограф, живописець, графік. – К., 1987. – С. 31–32.

² Драк А. О. Хвостенко-Хвостов. – К., 1962 – С. 17.

³ Там само. – С. 17.

художник установив зоровий ритмічний зв'язок. Боротьба добра зі злом відбувається на рівні емблем: опуклі (“добродушні”) форми чергуються і протиборствують із гострими (“злими”). <...> Хвостов був вільний у виборі засобів, він майстерно використав елементи різних стилів – від середньовічного до барокового. В інших костюмах (наприклад, Труфальдіно) сучасний крій поєднується з маскарадними деталями. А монокль в оці придворного робить його напрочуд схожим на непмана»¹. Судячи з ескізів, художник виступав у виставі як справжній представник образотворчої режисури. Вистава не була здійснена можливо тому, що режисер Й. Лапицький у цей час поїхав до Москви.

У декораційних роботах 1920-х років О. Хвостенко-Хвостов використовує всі можливі засоби сценічного оформлення – живопис, сукна, конструкції, рухомий станок, транспарант, фотомонтаж, кіно проекцію, тощо. Одні вистави він розв'язує в суворо графічній манері, іншим надає яскравої кольорової насиченості. Одні відзначаються складною, щедрою на барви та лінії композицією, інші будуються на скупих і економних деталях.

Опера **Е. Кшенека «Джонні награс»** (1929–1930, режисер М. Дисковський) ішла в Москві, Ленінграді та Києві. Автори київської постановки вважали, що ця робота «гостро злободенна, її сценічні засоби надзвичайні й нові: бо тут і паротяг, і паризький готель, і телеграф, і радіо, і джаз-банд, словом це “формально-революційна вистава” і перший етап до майбутнього індустріального театру»². «Постановка «Джонні» має, по-перше, показати досягнення музичної Європи, а по-друге, – знищити оперові штампи, змінити органічно структуру старого оперового театру й виявити ті шля-

¹ Горбачов Д. О. Хвостенко-Хвостов. Сценограф, живописець, графік. – К., 1987. – С. 38.

² Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. Історія та сучасність. – К., 2002. – С. 155.

хи, що ними повинні йти, шукання нового музичного театру», – наголошував режисер М. Дисковський¹.

Газети писали: «“Джоні” – це підсумок досягнень у галузі нової театральної техніки. Це іспит на індустріалізацію театру. У постановці – 11 картин, що кінематографічно змінюють одна одну. <...> Дія відбувається то на глетчері, то в готелі, то на вулиці, то на пероні вокзалу, в автомобілі, біля вагону. Опера подається в плані сатири на фокстротуючу Європу та на дипломатів, які правлять її долею. <...> Мистецтво Хвостенка-Хвостова було підвищено імпульсивним. Але це не був “туман емоційності”. Молодий художник мислив емоціями. Збуджена уява втілювалася в інженерію та математику. Півколом ішов по сцені монтувальний стенд вистави, обслуговуючи ігровий планшет сцени. І як у сучасному місті зростають швидкості й скорочуються відстані, так і в “просторі Хвостова” йшло швидке інтенсивне життя. Двох-ярусний каркас стрімко переоснащувався, випромінюючись вогнями: закличних реклам, сліпучих ліхтарів паровоза, автомобільних фар. Коли герой, рятуючись втечею, потрапляв у гори до глетчера (слоїста крига якого блискуче перетворена художником на пластичну форму), світлові відблиски творили таку світломузику, що зал ахкав від захоплення»². У виставі було багато написів: літери вивісок та реклам, цифри готельних номерів були вписані в асиметрію декорацій. Режисерська постава опери відзначалася несподіваністю режисерського та декоративного рішення окремих епізодів. Численні видовищні трюки поєднувалися з елементами кіно й цирку. «Застосування ефекту рухливих вогників створювало враження, що Джонні швидко мчить на машині, тікаючи від поліції, а завдяки кінопроекціям, здавалося, що він на повному ходу вилітає з неї, чіпляється за високий ліхтар, потім

¹ Там само. – С. 155.

² Горбачов Д. О. Хвостенко-Хвостов. Сценограф, живописець, графік. – К., 1987. – С. 41.

стрибає на пролітаючий поїзд. У фіналі опери, засліплюючи зал електричними фарами, нестримний поїзд “мчав” на глядача у білих хмарах диму»¹.

О. Хвостенко-Хвостов орієнтувався на тих, хто шукав сучасну конструктивну форму. Йому була притаманна природна музикальність. Він легко читав партитури, добре грав на роялі, скрипці, ударних інструментах. Утілюючи на сцені пластичну рухому формулу, художник активно заявляв про себе, декорації ставали діючим компонентом вистави, а художник перетворювався на співрежисера вистави. Головна ідея театральної декорації 1920-х років – сценограф не малює живописні картини, а активно реформує простір, оформлення впливає на задум режисера, втручається в акторську гру. О. Хвостенко-Хвостову належить промовистий вислів: «Художник театру повинен бути також і режисером вистави. Без цієї режисерської кваліфікації чи здатності подавати драматургічну дію у розвитку, він буде малювати тільки картинки чи робити макети, які мають самодостатнє зацікавлення, але даремні для театру, для вистави»². Він же повчав молодих художників: «Драматизуйте, створюйте драматургію на сцені»³.

Це була прикмета часу. У сценографічних рішеннях, запропонованих А. Петрицьким, О. Хвостенко-Хвостовим, В. Меллером, Б. Косаревим, художник виступав повноцінним співавтором режисера-постановника. Сценографія із традиційної для українського театру пасивної фонові 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

¹ Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. Історія та сучасність. – К., 2002. – С. 155.

² Горбачов Д. Режиссёр и художник в украинском оперном театре 20-х годов // Советские художники театра и кино 77/78. – М., 1980. – С. 255.

³ Там само. – С. 255–256.

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 планувалася в його майстерні. Усвідослюючи кардинальні зміни, які відбулися в театрі, його оформленні та підсумовуючи нові вимоги до сценографічного фаху, О. Хвостенко-Хвостов говорив: «Існує три типи режисерів, як і художників сцени. Одні – розстановники, інші – обстановники. Третій і кращий тип – постановники. До неодмінного завдання художника-постановника входить оволодіння сценічним об'ємом, для чого сценограф окрім кваліфікації живописця і конструктора мусить мати хист архітектора. Декорація – це “станкова архітектура”, це сцена на сцені»¹.

Резюме

Розглянуті матеріали дають можливість довести, що експерименти сценографів на українській сцені були активними, сміливими і творчими. Художники фантазували, вигадували, занурювалися в історичні пласти театральної та мистецької культури, у народну творчість, сміливо експериментували з новими матеріалами і технологіями. Вони були надзвичайно винахідливими і нерідко головували у виставі, визначаючи пластику, ритм спектаклю. Це помітно просувало вперед розвиток сценографії як виду мистецтва. Але виникають слушні питання, чи не йшла авангардова прогресивність пластики всупереч класичному музичному матеріалу, чи завжди рівень української режисури відповідав запропонованим художниками умовам, чи включалися оперні співаки в пластичну гру сценографа? Ці питання, залишаючись відкритими і сьогодні, ще чекають на своє ретельне і уважне вивчення.

¹ Горбачов Д. О. Хвостенко-Хвостов. Сценограф, живописець, графік. – К., 1987. – С. 37.