УДК 75.054(477.54)“192”:75.071.1Хвостенко-Хвостов
ID ORCID 0000-0003-1083-9590
DOI 10.33625/visnik2021.02.085

Валентина ЧЕЧИК

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ХАРКІВСЬКА ШКОЛА СЦЕНОГРАФІЇ О. ХВОСТЕНКА-ХВОСТОВА: ДОСВІД ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ

Чечик В. В. Харківська школа сценографії О. Хвостенка-Хвостова: досвід професіоналізації. *Стаття присвячена раннім рокам становлення харківської школи сценографії і пов’язаної з цими процесами творчої та педагогічної діяльності Олександра Хвостенка-Хвостова (1895–1967). Сміливі експерименти 1918–1922 рр. майстра в галузі театрального оформлення («Містерія-буф»; «Армія в місті»; «Лілюлі» та ін.) зробили його однією з центральних постатей харківського авангарду, зміцнивши реноме новатора й зумовивши початок педагогічної діяльності в Харківському художньому технікумі (1921). Серед перших випускників театрально-декораційної майстерні, яка 1922 р. була відкрита при живописному факультеті Харківського художнього технікуму (ХХТ) і яку очолив О. Хвостенко-Хвостов, – А. Волненко, П. Супонін, В. Ріфтін, О. Босулаєв, Б. Чернишов та інші. Принципові положення освітньої програми, що їх О. Хвостенко запозичив із педагогічної практики О. Екстер (студія в Києві, 1918–1920), відбивали ідеї формування синтетичного мислення майбутніх театральних художників. Освітня програма Театрально-декораційної майстерні ХХТ так само, як і студія О. Екстер, включала, крім загальних для всіх студентів предметів із живопису та малюнку, спеціальних предметів (театральна декорація, техніка і технологія сцени тощо), також іще й дисципліни з історії театру (І. Туркельтауб), матеріальної культури, костюму, музики, літератури (О. Білецький). Особливу увагу О. Хвостенко приділяв теоретичним і практичним питанням композиції. Як обов’язковий предмет художником був уведений курс «Основи режисури» (В. Василько). Багато що з освоєного студентами в майстерні перевірялося на професійній сцені харківських театрів. Пов’язаний із харківською художньою школою чвертю століття (1921–1946), О. Хвостенко-Хвостов досі не вписаний до пантеону її видатних педагогів.*

Ключові слова: *українська сценографія, Харківський художній технікум, Театральна майстерня О. Хвостенка-Хвостова, харківський авангард.*

Chechyk V. Kharkiv Scenography School of O. Khvostenko-Khvostov: The Experience of Professionalization. *The article is devoted to the early years of formation of Kharkiv scenography school and to the creative and pedagogical activities of Olexander Khvostenko-Khvostov (1895–1967). It was reported that the bold experiments of this artist, in the field of theatrical design of 1918–1922, made him one of the central figures of Kharkiv avant-garde scene (“Mystery Buff”; “The Army in the City”; “Lilyuli”, etc), strengthening the reputation of an innovator and causing the beginning of pedagogical activity at the Kharkiv Art College in 1921. The theatrical and decorative workshop was opened at the faculty of painting at the Kharkiv Art College in 1922, it was headed by A. Khvostenko-Khvostov. Among the first graduates were such bright alumni as A. Volnenko, P. Suponin, V. Ryftin, A. Bosulaev, B. Chernyshov, and others.*

Fundamental provisions of the educational program, which A. Khvostenko borrowed from the teaching practice of A. Exter (Kyiv Studio, 1918–1920), reflected the formation idea of future theater artist’s synthetic thinking. It is known that the education program of the Theater and Scenery Workshop of KAC, equally with the Studio of A. Exter, in addition to the subjects common to all students of painting and drawing faculty as special subjects (theatrical scenery, technique and technology of the stage, etc.) included also the history of theater (I. Turkeltaub), material culture, costume, music and literature (A. Beletsky). O. Khvostenko paid special attention to theoretical and practical issues of composition. He introduced the course of fundamentals of directing (V. Vasilko) as a compulsory subject. Much of what the students mastered at the Workshop was tested on the professional stages of Kharkiv theaters. Associated with the Kharkiv Art School for a quarter of a century (1921–1946), O. Khvostenko-Khvostov has not still been included in the pantheon of its outstanding teachers.

Keywords: *Ukrainian scenography, Kharkiv Art Technical School, O. Khvostenko-Khvostov Theater Workshop, Kharkiv avant-garde.*

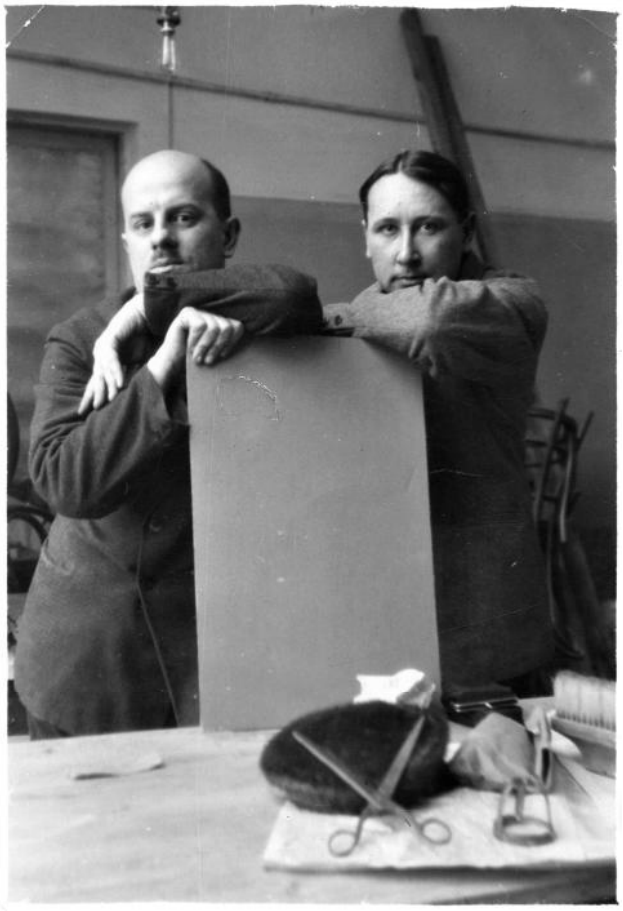
Серед безлічі різноманітних проблем у дослідженні українського образотворчого мистецтва складними залишаються питання, що належать до визначення такого явища як школа (за її стильовими або освітніми критеріями, художницькою спільністю тощо). Становлення харківської школи сценографії як академічної інституції пов’язане з професіоналізацією мистецтва художника театру, початок якої було покладено відкриттям 1921 р. на живописному факультеті Харківського художнього технікуму (ХХТ) театрально-декораційної майстерні. Творча та педагогічна діяльність Олександра Веніаміновича Хвостенка-Хвостова (1895–1967), однієї з центральних постатей вітчизняного авангарду 1920-х рр., є важливою ланкою в цій історії, котра визначила напрям і специфіку професійної освіти наступних поколінь театральних майстрів Харкова.

Головна увага дослідників, які торкалися творчості О. Хвостенка-Хвостова, була зосереджена на відтворенні унікальної мистецької культури майстра як фундатора української сценографії. Серед останніх ґрунтовних досліджень слід згадати монографію «Олександр Хвостен-

ко-Хвостов – сценограф, живописець, графік» київського мистецтвознавця Дмитра Горбачова (1987), автора чисельних публікацій, присвячених історії українського авангарду, в яких ім'я О. Хвостенка-Хвостова стоїть поряд з іменами О. Екстер, О. Богомазова, А. Петрицького, В. Єрмілова, В. Меллера. Д. Горбачову належить першодрук спогадів сучасників та учнів (Є. Коваленка, М. Котляревської, Д. Овчаренка, Б. Косарева та ін.), де висвітлюється особистість художника як педагога. Важливим джерелом у реконструкції перших кроків професіоналізації харківської школи сценографії стали каталоги виставок 1920–1930-х рр., публікації в періодичних виданнях (огляди всеукраїнських та звітних виставок Харківського художнього технікуму (ХХТ), рецензії на вистави тощо), рідкісні документи з фондів Державного архіву Харківської області (ДАХО), Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України) та Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (МТМК України).

Метою даного дослідження є спроба реконструкції ранніх років становлення й професіоналізації харківської школи сценографії в її тісному зв'язку з творчою і педагогічною діяльністю О. Хвостенка-Хвостова.

Викладати Олександр Хвостенко-Хвостов почав у двадцять шість років. У червні 1921 р. його запросили до щойно організованого в Харкові Художнього технікуму на посаду майстра театру і видавничої справи [18]. Очевидно, посада відповідала набутому фаховому досвіду ще зовсім молодої літами людини. Самостійний шлях у мистецтві нащадок українських іконописців і вихованець майстерні К. Коровіна почав із журнальної карикатури й театру. До сатиричної графіки й оформлення театральної сцени він долучався і в Москві, де закінчував Училище живопису, скульптури та зодчества (1907–1917), і в Києві, куди втік, рятуючись від голоду і руїни, в 1918 р. (за припущенням Д. Горбачова, разом із театром мініатюр «Бі-Ба-Бо» [12, с. 11]). Як графік і художник театру Лесь Хвостенко зарекомендував себе і в Харкові, куди мистець переїхав восени 1919 р. (за уточненими даними Д. Горбачова, у жовтні) і де легко заприязнився з харківським артистичним середовищем. Привітний, усміхнений і завжди вишуканий («він умів елегантно носити свій світлий костюм», «краватка-метелик була незмінною деталлю його вбрання» [12, с. 102]), О. Хвостенко-Хвостов завоював у всіх симпатії своїм проникливим і гострим розумом, широкою ерудицією та музичною обдарованістю (прекрасно грав на кількох інструментах і мав винятковий слух). Сам він виокремив з-поміж інших Василя



Іл. 1. О. Хвостенко-Хвостов та В. Єрмілов. Світлина. ЦДАМЛМ України. Ф. 59 (Хвостенко). Оп. 1. Спр. 474

Єрмілова (Іл. 1). Їх особисте знайомство відбулось у Художньому відділі УкРОСТА. З лютого 1920 р. художники вже тісно співпрацювали в майстернях заводу художньої індустрії (1920–1921). Бернард Кратко, який ініціював разом із В. Єрміловим реорганізацію освітньої системи в Харкові, згадував, що завод відкрився як навчально-виробнича школа «по типу школи Баугауз» [10, с. 159]. «Такі школи-майстерні були зорганізовані в Києві в 1919 р. <…>» [10, с. 158] на принципах самоокупності та орієнтувалися на виконання державних і громадських замовлень (на той момент йшлося, приміром, про Українську академію мистецтв). До майстерень заводу художньої індустрії приймали без іспитів, навчання проходили за принципом «майстер – підмайстер», виставки не потребували журі. На одній із таких виставок, яка відбулась у жовтні 1921 р., «агітези О. Хвостова і декоративні, фрескові мотиви В. Єрмілова» були відзначені як найбільш цікаві [6, с. 2]. Лев Каплан, який писав відгук на виставку, згадав декоративне панно О. Хвостова, «виконане в цікавій концентричній композиції» [там само].

Експонованими творами художників могли бути ескізи розписів Центрального гарнізонного червоноармійського клубу (В. Єрмілов, 1920), Робочого клубу та Газетного залу УкРОСТА (О. Хвостенко, 1921). Ці роботи, відомі сьогодні досить широкому колу фахівців, близькі своїми «родовими» рисами – орієнтацією на широкий пласт народного образотворчого мистецтва. Естетична програма примітивізму (або «неопримітивізму», за О. Шевченком) як одного з ранніх течій авангарду вкорінювалась у монументальній пропаганді, укладаючи свій образотворчий словник зі знаків міської іконосфери і народної творчості (орнаментальні мотиви плахти та рушників, елементи національного костюма, декоративна образність прикладних форм органічно включалися в «абетку» політичної «грамотності для неписьменних»).

Кольорово-пластичні та образні коди народної міфотворчості О. Хвостенко використовував у декораційному оформленні вистави Героїчного театру за п'єсою В. Маяковського «Містерія-буф» (режисер Г. Авлов, 1921) (Іл. 2). Ідея перебудови світу, що набула в драматургії космічних масштабів (місце дії – Всесвіт), у декораційних завісах О. Хвостенка інтерпретувалася через руйнування основи основ, стрижня світобудови – неба – символу багатовікових вірувань українського народу. Живопис відкривався глядачеві наочністю катастрофи – в доцентровому рухові друзок сонця і місяця, веселок і небесних тіл, в одночасності природних явищ, у введенні художником у планетарний сюжет фрагментів плахти, що не залишало сумнівів: усе відбувається тут і зараз. Разом із тим, візуальність, яка прагне до абстракції, приголомшувала колірним супроводом. Художник перекривав мальовничими площинами не тільки задник і бокові лаштунки сцени, а й колосники, і перші бічні ложі. «Зростало радісне відчуття кричущого свята від яскравих фарб і багатобарвних площин на сцені», – ділився своїми враженнями від побаченого дописувач харківської газети «Коммунист» В. Рожицин [16, с. 4].

Надзвичайну пластичну й інженерну винахідливість проявив художник у виставі 1922 р. «Лілюлі» за п'єсою Р. Роллана. «Хто ж міг очікувати, – писав Б. Одоєвський, – що сценою ходитиме армія в кілька сотень людей або що Лілюлі ковзатиме повітрям без механічних пристроїв» [11, с. 8]. «Божевільна фантасмагорія Р. Роллана» (вислів Г. Пєтнікова), за постановку якої взявся не менш «божевільний», на думку сучасників, режисер Б. Глаголін [20], була здійснена за допомогою спеціально розроблених світлових ефектів та інженерних знахідок сценографа: включення в декораційне середовище мобільних площин різних за кольором, фактурою і матеріалами, використання можливостей кінематографа, світлових проєкцій, технічних пристосувань – тросів, трапецій, канатів, підйомників, що виникали несподівано і так само несподівано зникали на очах у глядачів. «Мандрівний» поет-футурист Г. Пєтніков був щиро захоплений утіленим на сценічних підмостках «гастівським інженеризмом» [14], тотальною машинізацією і техніцизацією.

Сміливі експерименти Хвостенка-Хвостова з формою, кольором, світлом у постановках 1921–1922 рр. («Містерія-буф», режисер Г. Авлов; «Армія в місті», режисер В. Вандурський; «Лілюлі», режисер Б. Глаголін) вразили й колег по цеху. Як про справжнього новатора і виразника нових тенденцій, досягнень у театрі про О. Хвостенка написали Л. Каплан і Б. Фрідкін [5, с. 4]. Тож не дивно, що до майстерні Хвостенка-Хвостова (у 1921 р. – Майстерні декоративного живопису, з 1924 р. – Театрально-декораційної майстерні) одразу рушили студенти.

До слова, з 1921 р. разом з Театральною майстернею ХХТ почали працювати майстерні в художніх закладах Києва й Одеси – в Київському інституті пластичного мистецтва та Одеському інституті образотворчого мистецтва, де їх очолили захоплений на той час безпредметництвом Вадим Меллер і «помірний кубіст» у театральному авангарді Володимир Мюллер. Їх освітній «провенанс» (Меллер навчався в художніх школах Мюнхена й Парижа, Мюллер мав диплом професійного декоратора й закінчив санкт-петербурзьке Центральне училище технічного рисування барона О. Л. Штігліца), але більше – їх активна суспільна діяльність, радикальні погляди на мистецтво, плідна робота в театрі кінця 1910-х – початку 1920-х рр. вирішили їх педагогічну долю. Попри сценічну обдарованість і певні художницькі уподобання з В. Меллером і В. Мюллером О. Хвостенка поєднувало, як здається, спільне захоплення мистецтвом Олександри Екстер (1882–1949).

Особисте знайомство зі знаною авангардисткою, своєрідним живописцем і графіком, реформаторкою театрально-декораційного мистецтва стало надзвичайно яскравою подією для кожного з них. О. Хвостенко та В. Меллер у Києві, В. Мюллер – в Одесі мали змогу відвідувати практичні й теоретичні заняття, що їх О. Екстер влаштовувала в межах власних художніх студій (київської – протягом 1918–1919, одеської – у 1919–1920). Як зазначає Г. Коваленко, провідний дослідник творчості художниці, студії ці, засновані на кшталт вільних паризьких академій, у певному сенсі виконували роль культурно-освітніх центрів і формували головні події художнього

життя міст. До студійних осередків долучалися всі: й досить досвідчені майстри, й ті, хто лише починав свій шлях у мистецтві [7, с. 10–46].

На особливу увагу заслуговувала діяльність О. Екстер як педагога – і мала не менш новаторський характер, ніж її мистецька практика. На думку Г. Коваленка, педагогічна система Екстер сформувалася саме в Києві 1918 р., головні її принципи були потім покладені в основу курсів у ВХУТЕМАСі й паризькій Академії сучасного мистецтва Фернана Леже [7, с. 10]. Свій навчальний курс художниця починала з вивчення «великих французів». До основи педагогічної методики було покладено осягнення композиційних принципів класиків живопису, передусім Н. Пуссена. Уже від нього художниця вела своїх учнів до П. Сезанна і далі – до А. Матісса і П. Пікассо [7, с. 12]. «Пуссенівські композиції – постійна, завжди наявна тема занять у студії, – зазначає Г. Коваленко. – Екстер наполягала на всебічному їх розумінні, вивченні їхніх законів, особливостей, універсальності. До Пуссена у студії поверталися завжди, коли йшлося про діагоналі або про глибинні побудови, про розвиток композиції чи про її енергію. І навіть тоді, коли Екстер вела заняття зі сценографії, багато зі своїх теоретичних положень вона ілюструвала "мізансценами" Пуссена» [7, с. 12]. Заняття сценографією – обов'язковий предмет екстерівської школи – доповнювалися лекціями з історії літератури, музики і, звісно ж, з історії театру. У студіях Екстер читали лекції Я. Тугендхольд, І. Еренбург, В. Шкловський, В. Маккавейський, Б. Ліфшиць, Л. Виготський, М. Євреїнов, Б. Варнеке, О. Таїров (лекція останнього – «Роль художника в театрі») [7]. Частими гостями студій і учасниками лекторіїв були театрали Е. Крюгер, В. Миклашевський, С. Висоцька, Б. Ніжинська, Л. Курбас (одну з постановок реформатора української сцени раннього київського періоду «Галька» С. Манюшка оформив О. Хвостенко-Хвостов, 1919).

Цілком можливо, що студійний досвід О. Екстер визначив принципові положення освітніх курсів зі сценографії в художніх закладах Харкова, Києва, Одеси. Про це свідчить чимало фактів. Серед важливих завдань у становленні професійної культури оформлення вистави висувалося як пріоритетне – формування синтетичного мислення майбутніх театральних художників. Тому окрім основних (рисунок, живопис, перспектива, анатомія тощо), обов'язковими в їхніх освітніх програмах були такі предмети, як історія мистецтва театру, літератури, музики, історія матеріальної культури і костюму, архітектури, нарисна геометрія, заняття на пленері, теоретичні та практичні заняття з професійними режисерами [13, с. 619–621].

Установлено, що студенти Театрально-декораційної майстерні ХХТ знайомилися з історією образотворчого мистецтва на спецкурсі С. Таранушенка, спецкурс з історії театру викладав І. Туркельтауб, з історії літератури – О. Білецький. Заняття на пленері часто проводив сам Микола Бурачек – вихованець пейзажного класу Я. Станіславського (Краківська академія красних мистецтв), майстерень М. Дені, П. Серюзьє і А. Матісса, тонкий колорист, котрий у своїх найкращих творах тяжів до модерної стилізації малюнку, узагальненої мальовничої форми, рухомого фактурного мазка. Відомо, що наприкінці 1920-х рр. до занять із театральними художниками за запрошенням О. Хвостенка-Хвостова доєднався учень і сподвижник Л. Курбаса Василь Василько. Він «давав режисерські завдання і, приймаючи ескізи і макети, привчав художників до того, що за всіх умов оформлення сцени повинно бути технологічно простим, зручним для перестановок» [2, с. 286]. Він учив їх, що «справжній художник – це той, хто створює не тільки загальний образ епохи, розкриває ідею п'єси, передає психологічну атмосферу, а й уміє розкрити стиль автора, особливість жанру його твору й обов'язково допомогти своїм оформленням режисерові творити дію» [там само]. Функціональності, дієвості декораційного оформлення як одного з принципових відкриттів у мистецтві художника театру вимагав і О. Хвостенко-Хвостов.

Достоту невідомо, але цілком можливо, що студенти харківської театральної майстерні слухали розповіді Хвостенка про Олександру Екстер, про її настанови в оформленні сцени, про її театр (тоді про художників, хто емігрував на Захід, ще можна було говорити відкрито, без остраху). Так само, як і вона, Хвостенко наполягав на тому, що «для художнього відтворення на сцені певної епохи потрібно лише вловити основну пластичну ідею її стилю», що мистецтво художника театру – це мистецтво архітектонічних побудов, які дають «на сцені якнайбільший простір динамічним силам драми» й водночас зберігають «панування над ними» [12, с. 111]. Так само, як О. Екстер, Хвостенко вочевидь «не заперечував спадкоємності традицій» і звертав увагу студентів на проблему кольору, форми і, особливо, композиції. В опитувальному листі від серпня 1921 р. на питання «Чи вели ви спец. клас?» Хвостенко відповів, що може викладати курс «Композиція і творчість» [17]. «У навчальних планах не було тоді такого предмету», – згадує один з його учнів Є. Коваленко. Утім, «добре розуміючи значення цього курсу, він (Хвостенко-Хвостов. – *В. Ч.*),

розбираючи роботи студентів над п'єсами, насичував заняття з фаху основними положеннями з теорії композиції» (Цит. за: [12, с. 103]). За свідченнями студентів, коло образотворчих, архітектурних, музичних, літературних творів, до яких звертався майстер, було вельми великим. Розбираючи «Трійцю» А. Рубльова або народні килими, художник звертав увагу на музикальність ритму, співмірність частин, контрасти руху, вміння, зберігши загальний колорит, помістити в композиції в одному або двох місцях несподіваний колір, що порушував єдність стилю, надаючи композиції жвавості й рухливості [12, с. 105]. Наполягаючи на тому, що майстерний аналіз твору має бути щоденною вправою студента, Хвостенко-Хвостов, так само, як і О. Екстер, прагнув удосконалити вміння початківців бачити і мислити. Наслідуючи екстерівську методику проєктування простору й сценічної дії, Хвостенко акцентовано збільшував підготовчий період роботи над п'єсою, період роботи з макетом [12, с. 110–111]. «Причому, – наголошував Є. Коваленко, – він припиняв усі наші спроби говорити про куліси, падуги та інші аксесуари сцени. Мабуть, робив він так тому, що прагнув насамперед розвинути нашу творчу фантазію і почуття свободи дії у замкненому просторі, не обмежуючи його технічними можливостями сцени» (Цит. за: [12, с. 108]).

Невипадковим, на наш погляд, був і відбір драматургічного матеріалу для «занять з фаху» зі студентами найпершого набору до Театрально-декораційної майстерні – 1922/23 навчального року. (До навчально-виробничих майстерень – театральної, скульптурної, графічної тощо – студенти потрапляли після першого пропедевтичного курсу і займалися в них протягом наступних трьох років; у зв'язку з черговою реорганізацією ХХТ 1924 р. перший випуск студентів відбувся в 1927). Отже, для занять з фаху О. Хвостенко-Хвостов запропонував розроблення ескізів декорацій до балету «Карнавал» (на музику однойменного фортепіанного циклу Р. Шумана) і «Саломея» за п'єсою О. Вайльда [15]. Декораційне рішення О. Екстер до вайльдівської п'єси (московський Камерний театр О. Таїрова, 1917) в театральній практиці самого О. Хвостенка було джерелом постійних інспірацій. Вивчення творчої спадщини майстра доводить, як поступально він розвивав запропонований і апробований Екстер в «Саломії» «метод рухомих декорацій» – динамічної пластики різнокольорових полотнищ, що їх приводили в рух за допомогою електрики [12, с. 111]. Від абстрактного живопису сценічних панно і задників у «Містерії-буф» (1921) О. Хвостенко сягнув до архітектонічних побудов форми й кольору в оформленні опер Е. Вольфа-Феррарі «Намисто мадонни» (1925) та Р. Вагнера «Валькірія» (1929) (Іл. 5, 6).

Остання вистава, на жаль, не побачила сцену. Утім, зі збереженої в періодиці пояснювальної записки О. Хвостенка, вочевидь навіяної роздумами О. Екстер [19, с. 40], а також ескізів до вистави, зрозуміло, що мав відбутися фантастичний за візуальною пластикою та динамізмом спектакль. Конструктивна установка являла собою складну інженерну споруду, функція якої полягала у приведенні до руху системи барвистих полотен. В основу задуманої «партитури» пластичних і колористичних трансформацій був покладений принцип контрастів. Художник протиставляв прямі лінії кривим, що поєднують колірні площини, фактуру матеріалів. Так, наприклад, у сценах з одним із головних героїв Гундінґом мали використовуватися полотна у формі округленого прямокутника з важчою фактурою, з використанням крім сатину і тюлю ще й фланелі та оксамиту шести відтінків коричневого. Тема дружини Гундінґа Зіґлінди розкривалася через хвилясті прозорі тканини, вирізані у формі круга і пофарбовані в теплі й холодні відтінки червоного кольору різної насиченості. У «Валькірії» Хвостенко вийшов до супрематичних об'ємно-просторових побудов, а від них до ще більшого абстрагування сценографічного сюжету – такого, який остаточно позбувався предметності та прикмет місця дії. Різнобарвні площини формували просторове середовище: структурували, членували простір, обмежували його, то звужуючи, то розширюючи як по вертикалі й горизонталі, так і в глибину. Водночас пластичні комбінації кольору працювали на розкриття психологічних моментів опери, запускали асоціативні процеси, апелювали до фантазії глядача.

Хвостенко увійшов в історію української сценографії першої половини ХХ ст. як один із її реформаторів і провідних художників сцени. Разом з А. Петрицьким він змінив уявлення про сценічне оформлення музичного театру – до того часу громіздкого, неповоротного, статичного організму, реанімував його рухом кольорів, форм і світла. Якщо сценографічне оформлення опери «Валькірія» (1929) залишилося проєктом на папері, то оперні й балетні вистави того ж театрального сезону – 1929/30 рр. – «Червоний мак» Р. Глієра, «Золотий обруч» Б. Лятошинського і «Джонні награє» Е. Кшенек, особливо остання постановка, переконують винятковістю конструктивістського й колористичного рішень. Художник дав волю дизайнерській фантазії (Іл. 11). У театральному ескізі супрематичні елементи, схожі на стрічку суцільного скління, пом'якшували жорстку графіку вертикалей і горизонталей конструкції мо-

дерного готелю. Чашоподібна установка з металу та скла височіла на тлі гігантського чорного сонця. Неонова реклама, велика кількість світлових і шумових ефектів (рух авто й вогні потягу, метушня вокзального перону, гомін вулиці тощо) створювали впізнаване середовище європейського міста.

Функціональність і винахідлива сучасна образність реалізувались у сценографічних проєктах до вистав Театру для дітей, зокрема у сценографічному рішенні «Хобо» (за романом Е. Сінклера «Самуель-шукач», режисер Б. Глаголін, 1924). Збережені фотодокументи й рецензії на спектакль свідчать про експерименти художника з виразними можливостями фотомонтажу, який Хвостенко-Хвостов віртуозно імітував засобами живопису.

Художник розписав шість рухомих панелей, що перекривали фронтально каркас двоярусної установки – «театрального прибору» (саме так назвали установку сучасники [20, с. 3]). Живопис буквально вживлювався в тіло конструкції. Два очевидних образотворчих мотиви – укрупнені деталі фасадів будинків і панорамні види Нью-Йорка – розвивали образотворчий сюжет одночасно і в тій самій площині, миттєво відгукувалися на зміни драматичної дії рухливістю візуально-образних асоціацій.

Досвід О. Хвостенка 1920-х рр. був для студентів школою творчої відваги і сміливих експериментів. «Вони всі як один були за знищення театральної сцени, за оголений куб сцени, за вихід у зал, за утвердження театрального дійства на площах» [12, с. 102]. Йдучи за Майстром, вони захопилися сценічним конструктивізмом, про що після відвідування звітної виставки Харківського художнього технікуму 1923–1924 рр. пригадував Ісаак Туркельтауб, авторитетний у харківських колах театральний критик. «Тут багато шкіців декорацій та моделей конструктивних злагод. Далеко не все ще є дозріле, але все талановите й соковите». «Характерна річ, – продовжував ділитися враженнями критик, – що всі студенти роблять усе на два способи: зі старим декоративним підходом і в новій конструкції. Усі чисто захоплені конструкцією» [18, с. 4]. І. Туркельтауб помітив, можливо, найперший, особливу рису харківської сценографічної школи: виражальні можливості кольору, образотворчі й декоративні елементи не поступалися позиціями в оформленні вистав навіть у кульмінаційні в поширенні естетики конструктивізму 1920-ті рр.

У цьому ключі були виконані макети сценічного оформлення до п'єси О. Глєбова «Загмук» (1927) [22, с. 11] – дипломні проєкти перших випускників майстерні Хвостенка-Хвостова. Драматичний конфлікт «вавилонської революції» розігрували Петро Супонін (Іл. 3) і Володимир Ріфтін (Іл. 4) на широких терасах ларакського палацу. Короткі ритми спрямованих угору сходів підкреслювали масивність і масштабність архітектурної пластики. Використання можливостей поворотного кола вирішувало проблему швидких пластичних та образних трансформацій. Якщо П. Супонін загострював враження від давньої епохи золоченими пальмовими гілками та вертикальними жолобками на фусті колон, то В. Ріфтін використовував можливості кольору і геометричного орнаменту площин, членуючи простір углиб і вгору.

Вимагаючи від початківців неабияких знань історичних стилів, О. Хвостенко наполягав на пошукові універсальних кодів епохи, на широких узагальненнях і точності пластичної та колористичної виразності. «Він вносив у нашу свідомість той загострений, узагальнюючий сенс, що його, як він вважав, слід було надати тому чи іншому явищу, предмету», – пригадував Є. Коваленко (Цит. за: [12, с. 103]).

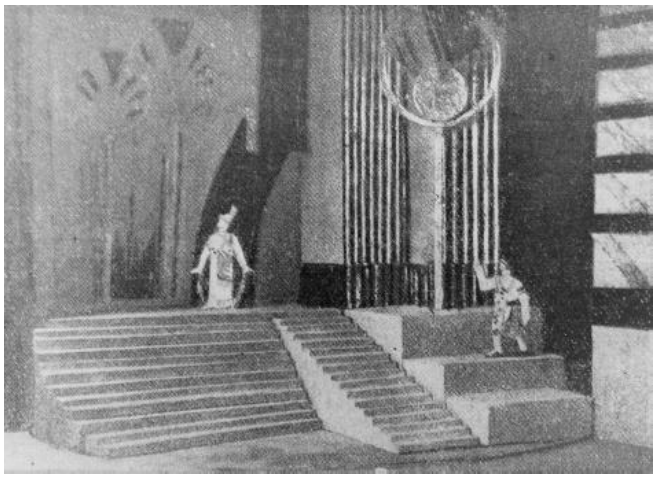
Саме з таких позицій підійшов А. Волненко до розробки сценічного оформлення в постановці опери Дж. Верді «Аїда» (1926) (Іл. 7). Як властивість пластичного образу художник обирав монументальний масштаб. «Фронтальність композиції, спрощені, до деякої міри геометризовані лінії храму Ізіради на березі Нілу, дві поодинокі пальми – все це об'єднувалося цікавим світловим ефектом, що полягав у мерехтливому сяйві великого місяця, в тонкій експресивній грі світлом» [3, с. 9]. Ця перша самостійна робота А. Волненка на професійній сцені дістала високу оцінку не лише педагогічної ради. У театральному сезоні 1926/27 рр. талановитого студента запросили оформлювати виставу Харківського державного народного театру «Сорочинський ярмарок» і першу українську оперу про шахтарів Донбасу Б. Яновського «Вибух».

Студентами майстерні О. Хвостенка-Хвостова прийшли до театру О. Босулаєв (оформлював вистави театру харківського Пролеткульту, 1925–1926). Поєднував навчання з роботою в Харківському театрі музкомедії П. Супонін (1927), В. Ріфтін – у Харківській державній опері («Фауст», 1927) і Єврейському театрі («Вгору», 1928). Д. Овчаренко дебютував студентом у Пересувному театрі («Республіка на колесах», 1928).

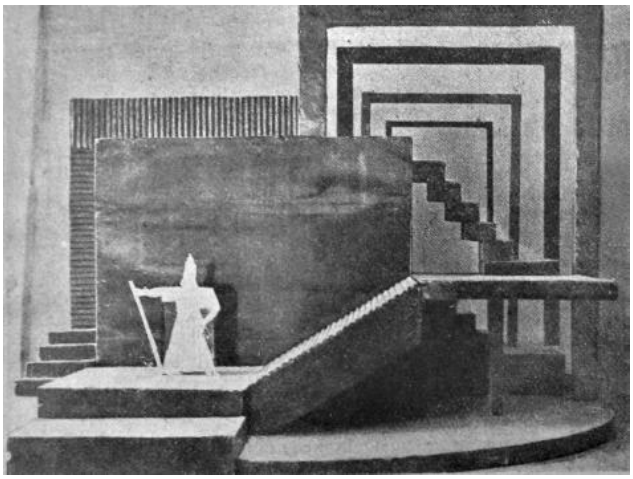
Ще студентами на сцені Харківського червонозаводського театру дебютували Євген Коваленко та Валентина Кривошеїна, оформивши в межах режисерської лабораторії В. Василька постановку його учня Данила Лазуренка «Каттарські матроси» за п'єсою німецького письменни-



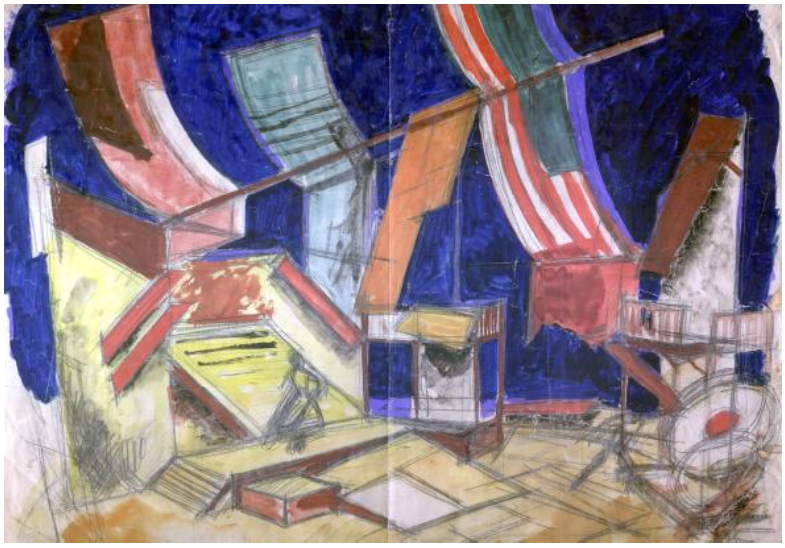
Іл. 2. О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз до вистави «Містерія-буф» за п'єсою В. Маяковського. 1921. МТМК України (Київ). Ф. Ескізи (Хвостенко)



Іл. 3. П. Супонін. Макет сценічного оформлення до вистави «Загмук» за п'єсою О. Глєбова. (Всесвіт. 1929. № 12)



Іл. 4. В. Ріфтін. Макет сценічного оформлення до вистави «Загмук» за п'єсою О. Глєбова. (Всесвіт. 1929. № 12)



Іл. 5. О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз сценічного оформлення постановки «Намисто мадонни» за оперою Е. Вольфа-Феррарі. 1925. ЦДАМЛМ України. Ф. 59 (Хвостенко). Оп. 1. Спр. 42

ка Ф. Вольфа (Іл. 10). Символічно те, що 1937 р. українські художники пристали на пропозицію О. Таїрова оформити постановку «Дума про Британку» за романом Ю. Яновського в московському Камерному театрі (нагадаймо, в цьому театрі і з цим режисером починала за двадцять років до того свою театральну практику О. Екстер). Коваленко і Кривошеїна співпрацювали з О. Таїровим до закриття Камерного театру (1949), шукаючи засоби розкриття внутрішнього світу героїв, не захоплюючись надмірним зображенням побуту, створювали переконливі пластичні образи доби [10, с. 161].

Винахідливість і талант вирізняв з-поміж учнів ХХТ і творчий союз випускника Театральної майстерні О. Хвостенка Бориса Чернишова та учнів Графічної майстерні Івана Падалки Семена Йоффе та Олексія Щеглова – групу художників, згодом відому як «Бригада трьох». У 1929 р. початківці оформили оперету «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха (режисер Б. Балабан) – цією виставою відкривався перший в Україні театр музичної комедії. Так само їм належала ідея оформлення першої «комсомольської оперети» «Дружня Горка» (режисер М. Фореггер, 1930). Ескіз завіси до неї друкували такі потужні харківські мистецькі видання, як «Нова генерація» і «Мистецька трибуна»: створений в естетиці колажу, ескіз засвідчив захоплення харківської мистецької молоді баугаузівською культурою і театром О. Шлеммера (Іл. 8).

Мистецькими подіями відбивалась участь молодих художників театру в щорічних звітних виставках ХХТ. Найталановитіші проєкти втілювалися на сцені (як, наприклад, вищезгадувані сценічні оформлення А. Волненка до опери «Аїда» (1926), В. Ріфтіна до опери «Фауст» у Харківському державному оперному театрі або «Орфей у пеклі» Б. Чернишова, С. Йоффе, О. Щеглова в Харківській музкомедії). Наприкінці 1920-х рр. свої успіхи в реалізації просторових ідей у театрі учні майстерні О. Хвостенка-Хвостова почали демонструвати на всеукраїнських художніх виставках. До експозиції виставки «Художник сьогодні» (1927), приміром, увійшли макети сценічного оформлення шекспірівських творів Олени Костишевої («Гамлет»), Марії Пащенко («Гамлет) та В. Ріфтіна («Сон літньої ночі»). Сергій Сонечкін представляв Театральну майстерню О. Хвостенка на 3-й Всеукраїнській художній виставці 1930–1931 рр. Звісно, до експозиції виставок потрапляли роботи й студентів В. Меллера та В. Мюллера. Так, у квітні 1927 р. разом з керівниками театральних майстерень художніх закладів Києва й Одеси майбутні художники театру взяли участь у Першій Всеукраїнській виставці АРМУ – асоціації митців, головним закликом яких був рух до «мистецтва, українського за змістом і європейського за формою». Ескізи й макети сценічного оформлення В. Меллера, Н. Генке-Меллер, В. Мюллера, їх учнів Д. Власюка, Є. Товбіна, І. Курочки-Армашевського, О. Проценко (Київська майстерня), М. Данилова, О. Ексельбірт, Д. Котляра, В. Силкіна (Одеська майстерня), а також О. Хвостенка-Хвостова (Харків) склали окремий фаховий відділ «Театральне оформлення», остаточно засвідчивши собою «офіційний» статус мистецтва художника театру серед інших мистецьких ремесел.

Отже, наприкінці 1920-х рр. був завершений перший, підготовчий період так званої професіоналізації української сценографії. Процес цей відбувся в харківській художній школі завдяки зусиллям багатьох, утім, у першу чергу завдяки творчій і викладацькій вдачі О. Хвостенка-Хвостова. Маючи відверто щирий і мудрий талант, Хвостенко протягом майже 25 років готував обдарованих художників і відданих справі педагогів. Наприкінці 1920-х рр. до майстерні як асистенти за рекомендацією Майстра потрапили В. Ріфтін і Д. Овчаренко. У 1946 р., коли О. Хвостенко-Хвостов наважився переїхати до Києва, прийнявши пропозицію на посаду головного художника Київського академічного театру опери і балету ім. Т. Шевченка, саме вони очолили Театрально-декораційну майстерню тоді вже Харківського державного художнього інституту.

Важливо додати, що процес спадкоємності поколінь підтримав переведений зі Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва в 1950 р. харків'янин за походженням і авангардист за переконаннями Борис Косарев. Залишаючи за собою право «діючого художника театру», Б. Косарев погодився на посаду професора живопису та композиції. З О. Хвостенком-Хвостовим його поєднувало не тільки щире людське тривале товаришування. Косарев захоплювався блискучим артистизмом і віртуозністю колеги по цеху, втім, його хвилювало вміння Хвостенка залишати в мистецьких творах недомовленість і багатозначність. Розкутий артистизм у візуальній грі з художніми стилями й формами, прийомами та фактурами, традиційними й інноваційними, вирізняли й мистецтво Б. Косарева. На розумінні театру як «мистецтва дії», а сценічної декорації – як ігрової предметно-просторової композиції (метод «прямого монтажу» Б. Косарев використовував у викладанні курсу композиції) виховувалося наступне покоління харківських майстрів театру – сценографів-шістдесятників, які наполегливо шукали свій шлях у мистецтві: В. Константинова, В. Кравця, М. Кужелєва, Т. Медвідь,

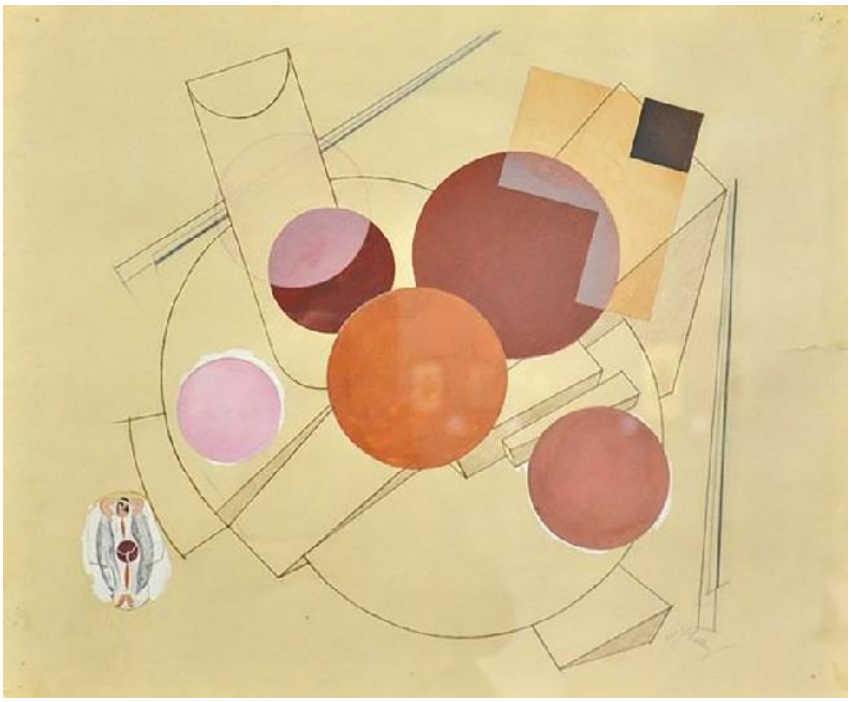
Г. Нестеровської та ін. Їх творчість мала не меншу силу тяжіння.

Висновки. Унікальна траєкторія творчої долі О. Хвостенка-Хвостова була пов'язана з художньою школою Харкова майже чверть століття. У 1922 р. художник очолив Театрально-декораційну майстерню, відкриту при живописному факультеті Харківського художнього технікуму, й залишався її постійним керівником до 1946 р. Його справу продовжили учні (В. Ріфтін, Д. Овчаренко) й близькі за художницьким світосприйняттям колеги по цеху (Б. Косарев). Останній випуск сценографів Харківського художньо-промислового інституту – нині Харківської державної академії дизайну і мистецтв – маркований 1966-м р. На жаль, у зв'язку з реорганізацією 1963 р. Харківського художнього інституту і переорієнтацією на підготовку художників промислового профілю Театрально-декораційну майстерню було закрито.

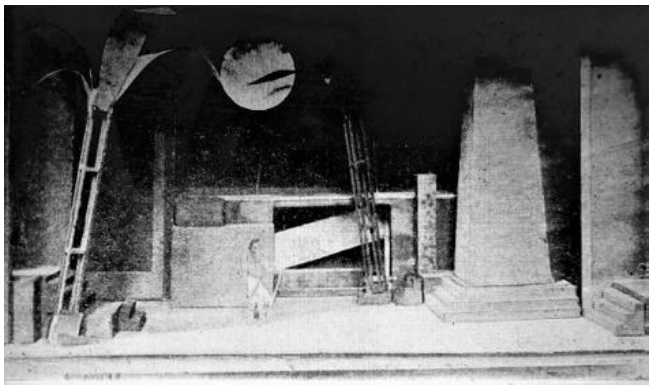
Необхідність даної дослідницької розвідки продиктована гострою затребуваністю сучасними візуальними практиками методологічних принципів «сценографічної режисури», вироблених і оформлених у систему, зокрема, в мистецтві та педагогіці О. Хвостенка-Хвостова. Прихильник авангардної естетики, автор талановитих сценічних проєктів О. Хвостенко-Хвостов стояв біля витоків професіоналізації харківської сценографії. Утім, ім'я цього майстра дотепер не внесене до пантеону видатних педагогів художньої школи Харкова.

Література:

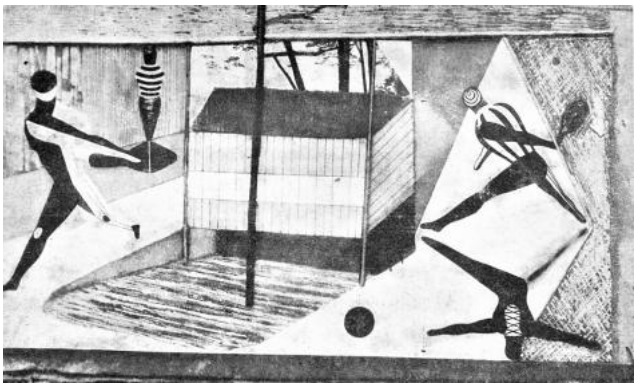
1. Валеріян. Харківський художній технікум. *Червоний шлях*. 1923. № 2. С. 254–255.
2. Василько В. Театру віддане життя. Київ : Мистецтво, 1984. 407 с., іл.
3. Габелко В. Анатолій Волненко: Нариси про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1983. 79 с.
4. Гозиасон Ф. Художник в театре [Интервью с А. Экстер]. *Одесский листок.* 1919. 28 сент. С. 4.



Іл. 6. О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз сценічного оформлення постановки «Валькірія» за оперою Р. Вагнера (Сцена Зіглінди). 1929 (не здійснена). (Горбачов Д. Олександр Хвостенко-Хвостов – сценограф, живописець, графік. Київ : Мистецтво, 1987)



Іл. 7. А. Волненко. Макет до постановки «Аїди» за оперою Дж. Верді. 1926. (Нове мистецтво. 1927. № 19 (60))



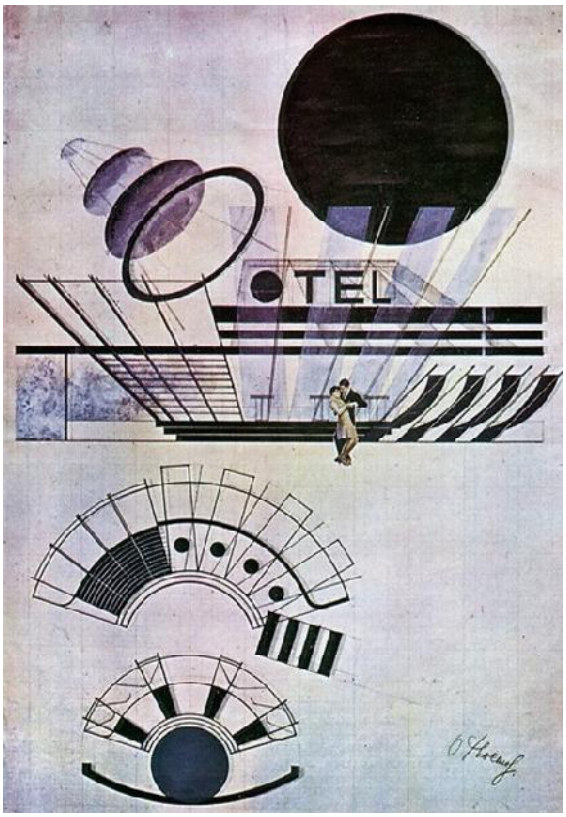
Іл. 8. С. Йоффе, Б. Чернишов, О. Щеглов. Ескіз завіси до вистави «Дружня Горка». 1930. (Мистецька трибуна. 1930. № 11)



Іл. 9. Є. Коваленко, В. Кривошеїна. Ескіз костюмів до вистави «Каттарські матроси» за п'єсою Ф. Вольфа (1934). МТМК України (Київ). Ф. Е (Ескізи)



Іл. 10. Сцена з вистави Харківського червонозаводського театру «Каттарські матроси» за п'єсою Ф. Вольфа, режисер Д. Лазуренко, художники Є. Коваленко, В. Кривошеїна. 1934. МТМК України (Київ). Ф. Ф. (Фото). Ін. № 76601



Іл. 11. О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз декораційного рішення оперної постановки Е. Кшенек «Джонні награє». (1929). (Горбачов Д. Олександр Хвостенко-Хвостов – сценограф, живописець, графік. Київ : Мистецтво, 1987)

5. Каплан А. (Каплан Л.), Фридкин Б. Художник в театре. *Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино*. Харьков. 1922. № 4. С. 4–5.
6. Каплан Л. Выставка живописи, графики и скульптуры Всеукркомизо. *Театральные известия*. Харьков. 1921. № 3 (15 окт.). С. 2.
7. Коваленко Г. Александра Экстер = Alexandra Exter : [в 2 т.]. Москва : Московский музей современного искусства : Майер, 2010. Т. 2. 361 с.
8. Коваленко Г. «Ступени театрального конструктивизма» ; Українська модель. *Український театр*. 1992. № 3. С. 14–21.
9. Кратко Б. Єрмілов [Єрмилов] оформлює новий побут. *Авангард*. 1929. № 3. С. 158–159.
10. Лупандина А. Евгений Коваленко и Валентина Кривошеина в Камерном театре: условность и изобразительность. *«...Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра.* Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра (Москва, 16–18 декабря 2014 г.). Государственный институт искусствознания, Москва, 2016. С. 151–161.
11. Одоевский Б. Лилюли. После спектакля. *Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино*. 1922. № 10. С. 8–9.
12. Олександр Хвостов-Хвостенко: Сценограф, живописець, графік / авт. вступ. ст. та упоряд. Д. Горбачов. Київ : Мистецтво, 1987. 128 с.
13. Паньок Т. В. Розвиток вищої художньо-педагогічної освіти в Україні у ХХ столітті (1917–1991) : монографія. Харків : Оперативна поліграфія : Здоровий Я. А., 2016. 660 с.
14. Петников Г. К постановке «Лилюли» (Письмо из Харькова). *Театр и музыка*. 1922. № 10. С. 191–193.
15. Протокол заседания живописного факультета от 03.05.1923. *ДАХО*. Ф. 820. Оп. 1. Спр. 714.
16. Рожицын В. «Мистерия-Буфф» в Героическом театре. *Коммунист*. 1921. 11 ноября (№ 254). С. 4.
17. Список личного состава Художественного Техникума. *ДАХО*. Ф. 820. Оп. 1. Спр. 1278. С. 3–4.
18. Туркельтауб І. Виставка Художнього технікуму. *Література, наука, мистецтво :* дод. до газ. «Вісти ВУЦВК». 1924. 25 травня. С. 4.
19. Хвостов Л. Проєкт річового оформлення постановки опери Р. Вагнера «Валькірія». *Мистецькі матеріали авангарду* / відповід. ред. : В. Поліщук . Харків, 1929. С. 40.
20. «Хобо» в 1-м Гос. театре для детей. *Вечернее радио*. 1924. 2 дек. (№ 92). С. 3.
21. Чечик В. Борис Глаголин и харьковские художники «Союза семи» (1917–1919). *Авангард и театр 1910–1920-х годов* / ред.-сост. Г. Ф. Коваленко. Москва : Наука. 2008. С. 39–107.
22. Nevermore. Художники-дипломанти Харківського художнього технікуму. *Всесвіт*. 1929. № 12 (24 березня). С. 10–11.

References:

1. Valeriian. (1923). Kharkivskyi khudozhnii tekhnikum [Kharkiv Art College]. *Chervonyi shliakh, 2,* 254–255. [In Ukrainian].
2. Vasylko, V. (1984). *Teatru viddane zhyttia* [A life devoted to the theater]. Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
3. Habelko, V. (1983). *Anatolii Volnenko: Narysy pro zhyttia i tvorchis* [Anatoliy Volnenko: Essays on life and work]. Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
4. Goziason, F. (1919, September 28). Khudozhnik v teatre [The Artist in the Theater] [Interview with A. Exter]. *Odesskii listok,* p. 4. [In Russian].
5. Kaplan A. & Fridkin, B. (1922). Khudozhnik v teatre [Artist in the theater]. *Teatr, literatura, muzyka, balet, grafika, zhivopis, kino, 4,* 4–5. [In Russian].
6. Kaplan, L. (1921, October 15). Vystavka zhivopisi, grafiki i skulptury Vseukrkomizo [Exhibition of painting, graphics and sculpture Vseukrkomizo]. *Teatralnye izvestiia, 3,* 2. [In Russian].
7. Kovalenko, G. (2010). *Alexandra Exter* [Monograph] (In 2 vols, vol. 2). Moscow: Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva: Maier. [In Russian].
8. Kovalenko, H. (1992). "Stupeni teatralnogo konstruktivizma"; Ukrainska model [Degrees of theatrical constructivism; Ukrainian model]. *Ukrainskyi teatr, 3,* 14–21. [In Ukrainian].
9. Kratko, B. (1929). Yermilov [Iermylov] oformliuie novyi pobut [Yermilov makes a new life]. *Avanhard, 3,* 158–159. [In Ukrainian].
10. Lupandina, A. (2014, December 16–18). Evgenii Kovalenko i Valentina Krivosheina v Kamernom teatre: uslovnost i izobrazitelnost [Evgeny Kovalenko and Valentina Krivosheina at the Chamber Theater: convention and depiction]. In *"...Gliadet na veshchi bez boiazni". K stoletiiu Kamernogo teatra*. Proceedings of the *International Scientific Conference dedicated to the 100th anniversary of the Chamber Theater* (pp. 151–161). State Institute for Art Studies, Moscow, Russia. [In Russian].
11. Odoevskii, B. (1922). Liliuli. Posle spektaklia [Lilyuli. After the show]. *Teatr, literatura, muzyka, balet, grafika, zhivopis, kino, 10,* 8–9. [In Russian].
12. Horbachov, D. (Ed.). (1987). *Oleksandr Khvostov-Khvostenko: Stsenohraf, zhyvopysets, hrafik* [Alexander Khvostov-Khvostenko : Set designer, painter, graphic artist]. Kyiv: Mystetstvo, 1987. [In Ukrainian].
13. Panok, T. V. (2016). *Rozvytok vyshchoi khudozhno-pedahohichnoi osvity v Ukraini u XX stolitti (1917–1991)* [Development of higher art and pedagogical education in Ukraine in the twentieth century (1917–1991)] [Monograph]. Kharkiv: Operatyvna polihrafiia: Zdorovyi Ya. A. [In Ukrainian].
14. Petnikov, G. (1922). K postanovke "Liliuli" (Pismo iz Kharkova) [For the production of "Lilyuli" (Letter from Kharkov)]. *Teatr i muzyka, 10,* 191–193. [In Russian].
15. *Protokol zasedaniia zhivopisnogo fakulteta* [Minutes of the meeting of the Faculty of Painting]. (1923, May 3). State Archives of Kharkiv Region (Fund 820, Inventory 1, Case 714), Kharkiv, Ukraine. [In Russian].
16. Rozhicyn, V. (1921, November 11). "Misteriya-Buff" v Geroicheskom teatre ["Mystery-Buff" at the Heroic Theater]. *Kommunist, 254,* p. 4. [In Russian].
17. *Spisok lichnogo sostava Khudozhestvennogo Tekhnikuma* [List of personnel of the Art College]. (1922). State Archives of Kharkiv Region (Fund 820, Inventory 1, Case 1278, P. 3–4), Kharkiv, Ukraine. [In Russian].
18. Turkeltaub, I. (1924, May 25). Vystavka Khudozhnoho tekhnikumu [Art College's Exhibition]. *Literatura, nauka, mystetstvo,* p. 4. [In Ukrainian].
19. Khvostov, L. (1929). Proiekt richovoho oformlennia postanovky opery R. Vahnera "Valkiriia". In V. Polishchuk (Ed.). *Mystetski materialy avanhardu* (p. 40). Kharkiv. [In Ukrainian].
20. "Khobo" v 1-m Gos. teatre dlia detei ["Hobo" at the 1st State Theater for Children]. (1924, December 2). *Vechernee radio, 92,* p. 3. [In Russian].
21. Chechik, V. (2008). Boris Glagolin i kharkovskie khudozhniki "Soiuza semi" (1917–1919) [Boris Glagolin and Kharkiv Artists of "The Seven's Union" (1917–1919)]. In G. F. Kovalenko (Ed.). *Avangard i teatr 1910–1920-kh godov* (pp. 39–107). Moscow: Nauka. [In Russian].
22. Nevermore. (1929, March 24). Khudozhnyky-dyplomanty Kharkivskoho khudozhnoho tekhnikumu [Graduate artists of Kharkiv Art College]. *Vsesvit, 12,* 10–11. [In Ukrainian].