

ТВОРЧИСТЬ АНАТОЛІЯ ПЕТРИЦЬКОГО КІНЦЯ 1910 — ПОЧАТКУ 1930-х МІЖ МОДЕРНІЗМОМ ТА АВАНГАРДОМ

Постановка проблеми. Творчість Анатолія Галактіоновича Петрицького (1895–1964) постійно знаходилася у колі інтересів критики, пізніше істориків мистецтва про що свідчать численні статті, альбоми та монографії з цього питання. Однак на нинішньому етапі вітчизняного мистецтвознавства постає необхідність проаналізувати доробок митця у широкому культурно-художньому та суспільному контексті, залучаючи не тільки твори художника, а й його статті, участь у дискусіях та мистецьких об'єднаннях. Період кінця 1910 — початку 1930-х років — чи не найбільш продуктивний у творчості митця, і zarazом дин із найскладніших в історії української культури — викликає сьогодні особливу увагу. Ракурс дослідження обумовлений сталою позицією художника, чия творчість розвивалася в широкому діапазоні від модернізму, авангарду до традиціоналізму, завжди відгукувалася на мистецькі новації у вітчизняній та світовій практиці.

Аналіз останніх досліджень на публікацій. Бібліографія про творчість А. Петрицького охоплює численні статті, альбоми та декілька монографій, виданих у радянський час. Загалом вони досить детально описують діяльність митця, його роботи у царині сценографії, живопису, графіки. Серед публікацій останніх років, що надають нову інформацію про творчість художника, можна виділити статті Т. Мельник [35] про новознайдені роботи А.Петрицького, які досі вважалися втраченими; О.Ковальчук [24], чия публікація архівних документів додає нових рис до московського періоду життя художника. Обсяговий матеріал для різнобічного аналізу сценографічної творчості А.Петрицького несуть у собі нові дослідження історії українського театру Г.Веселовської [7], Н. Корнієнко [26], окреслюючи широке коло театротворчих спрямувань 1910 — початку 1930-х років, роль в них театральної декорації, особливості співпраці А. Петрицького з провідними режисерами часу. Варто також згадати монографію Т. Чепалова про творчість режисера М. Фогерера [61], над спектаклями якого в Україні працював А. Петрицький. Нових рис до творчості художника та до більш широкого контексту інтерпретації його діяльності надають публікації 1910 — початку 1930-х років та архівні матеріали, що у радянський час залишалися поза увагою мистецтвознавців.

Мета статті. Проаналізувати творчість А. Петрицького 1910 — початку 1930-х років у широкому культурно-мистецькому контексті часу, у її взаємозв'язку з особливостями тодішнього художнього поступу та впливами на мистецтво суспільно-культурної ситуації.

Виклад головного матеріалу статті. Мистецтво Анатолія Галактіоновича Петрицького (1895–1964) ніколи не оминала критика, його спадщині присвячені кілька альбомів, монографій та численні статті. Однак різнобічна творчість митця — в театрі, графіці, живописі, публіцистиці, участь у художньому житті, як і особливості його ідейних спрямувань та колізії творчої еволюції — і досі викликає чимало запитань, розставляючи свої акценти у загальному поступі українського мистецтва. Найбільше це стосується періоду, який припав на кінець 1910-х — початок 1930-х років, коли твори А. Петрицького часто не тільки визначали спрямування нового українського мистецтва, фіксували зміни у його розвитку, а й висвітлювали шляхи інтерпретації традицій, трансформації ідей та стилістик різних течій модернізму й особливості вітчизняного авангарду.

У зазначеному періоді в творчості художника можна виокремити кілька етапів, визначені не тільки обставинами його особистого життя, а й змінами у загальних художніх інтенціях, що проявлялися в образності та концепціях творів. Перший (окреслюється серединою 1910-х — 1922 роками), розпочинається навчанням у Київському художньому училищі (1912—1917), початком експонування творів молодого художника на виставках (у Новгород-Сіверську та Кременчуці у 1913 році) та завершується від'їздом до Москви до ВХУТЕМАСу, що на той час був найновітнішим навчальним художнім закладом країни. Від середини 1910-х до 1922 року А. Петрицький стає одним з провідних українських художників, творцем нової української сценографії, працює у декоративному стінописі, живописі, графіці.

Спілкування з такими видатними митцями, як В. Кричевський та Г. Нарбут, значною мірою обумовили прихильність художника до стилістики модерну. Принаймні перші відомі його роботи наочно про це свідчать. Серед них — панно для «Українського ярмарку» (1915), розпис у «Будинку інтермедій» (1917) та розпис у театрі в Козельці (1920), де притаманні модерну орнаментальність, лінійність ритмів, історичні стилізації знайшли свою авторську інтерпретацію. Саме художники модерну і зокрема «Мира искусства», школу якого пройшов Г. Нарбут, повернули в художню практику багатоаспектність творчої діяльності, що стала ознакою цього стилю, де живопис, різні види графіки, сценографія, декоративне мистецтво та ін. види образотворчості набули естетичної рівнозначності. Саме таким універсальним митцем був В. Кричевський. Таким став і А. Петрицький. І хоча пізніше художник звертався до різних, вільно та самостійно інтерпретованих ним мистецьких стилістик, певна «присутність модерну», здається, залишилася у нього назавжди, позначена особливим інтересом до ліній, малюнку, графіки, до притаманних цьому стилю зіткнень різних матеріалів, які він використовував у сценічному оформленні, у тяжінні до площинності та декоративної виразності, що так чи інакше можна побачити у більшості його робіт. Крім того, «модерн визнав за народним мистецтвом власні художні вартості, воно більше не мало розглядатися ізольовано від інших видів мистецтва. Його стилістичні особливості стали імпульсом і вихідним пунктом для нових творчих шукань» [57, с. 283]. Саме це відбулося в українському мистецтві, де фольклор та традиції середньовіччя міцно увійшли у стилістику модерну, стали джерелом художнього оновлення...

Вже з перших кроків свого творчого шляху А. Петрицький брав активну участь у художньому житті, входив до різних мистецьких об'єднань, зокрема до Товариства київських художників, навколо якого єдналися здебільшого митці реалістичного спрямування (М. Пимоненко, П. Левченко, О. Мурашко, Ф. Селезньов на ін.). Для Петрицького вступ до Товариства у 1916 році означав підтвердження фахового статусу, вихід на загальновизнану художню сцену.

Під час революції та громадянської війни, що супроводжувалися постійними змінами влади у Києві, а також виникненням нових творчих угруповань, кожне з яких проголошувало своє бачення мистецтва, у пошуках близького творчого середовища художник зближувався з різними осередками. І тут варто підкреслити, що попри дуже ранне, на думку І. Врона, розуміння митцем важливості для творчості сучасного художника того досвіду, «якого набуло світове мистецтво на шляху шукання нових форм» [1, с. 15], інтереси А. Петрицького від початку були пов'язані з українським мистецтвом, котре бачилося здатним на самостійне і повноцінне життя, а тому вимагало оновлення, розбудови своїх обширів, пошуку самобутності. Показова, зокрема, його активна робота у творчому клубі «Льох мистецтв», відкритого у Києві паралельно з клубом «ХЛАМ» (Художники, літератори, артисти, музиканти), який заснували тут митці з Петербурга та Москви, що рятувалися тоді в Україні від революції. К. Поліщук згадував, що «Льох мистецтв» «стає живим осередком київського українського літературного життя і на його літературних вечорах можна було бачити від “найправіших” до “найлівіших”, від “наймолодших” до “найстаріших”» [46, с. 616]. Для його інтер'єру А. Петрицький зробив розпис, що став його окрасою, привертав відвідувачів. Свою діяльність клуб припинив з утвердження радянської влади...

Одночасно художник активно співпрацював і з російськими митцями, зокрема з камерними київськими театрами «Дім інтермедій» (1916–1917) та «Театр-гротеск», очолюваний М. Бонч-Томашевський. Один з реформаторів російського театру, кінорежисер, театральний критик, захоплений театром кабаре, — свій перший «Дім інтермедій» він відкрив у Петербурзі ще у 1911 році. У Києві він повернувся до своєї ідеї, вважаючи саме такий синтетичний театр — з музикою, гумором, живим відгуком на життєві обставини, — найбільш актуальним та цікавим для глядачів. Про розпис А. Петрицького у «Домі інтермедій» згадував М. Терещенко: «У “Театрі інтермедії” нас вразив розпис стелі і стін всередині приміщення. Все це виконав Петрицький-художник. На нас, як живі, рухалися зі стін, кричали і сміялись персонажі творів М. Гоголя. У вихрестому танці перепліталися фігури, ніби вихоплені з народного середовища. А стеля була вся уквітчана чудернацькими потворами. (...) Взагалі, всю композицію проймав гострий сарказм художника. Здавалося, що крізь розписані малюнки прорізується соціальний зміст самого життя, але найвища особливість манери художника — добір кольору, різноманітної гами барв. Її яскраві кольори переливалися гарячими відтінками, у своєму поєднанні вони тішили око людини й привертали її увагу оптимістичним звучанням» [53, с.139]. Очевидно, що в цій роботі художник продовжив та використав свій досвід з «Українського ярмарку», наповнивши простір своїми улюбленими образами українського фольклору. Співпраця с М. Бонч-Томашевським продовжувалася і надалі.

1918 р. А. Петрицький стає членом «Білої студії», до якої також входили Я. Савченко, П. Савченко, К. Поліщук, П. Тичина, О. Слісаренко, В. Кобилянський, М. Семенко, Л. Курбас, М. Терещенко. Мистецькі зацікавлення групи загалом були пов'язані з символізмом та модерном. У 1919-му на її основі створено «Музагет», що видав кілька номерів однойменного журналу. Перше число з'явилося на початку року, коли в Києві до влади прийшла Директорія, журнал оформив М. Жук, (до редакційної колегії входили П. Тичина, Ю. Іванов-Меженко, Д. Загул, В. Ярошенко), друге — А. Петрицький. У програмі об'єднання зазначалося, що «“Музагет” не придержується якогось одного певного напрямку, а дає місце всьому, що тільки має мистецьку вартість, але разом з тим “Музагет” рішуче пориває зі старими віджилими традиціями, що стояли перешкодою на шляху розвитку української культури в загальноєвропейському розумінні» [38, с.70]. Позиції «Музагету» загалом виростили з ідей модернізму, наголошуючи на національному мистецтві, індивідуальній творчості замість масової, дискутували з пролеткультом, протиставляючи його класовості особисту творчість митця. У коло обговорень входили і нові «ліві ідеї», що так чи інакше були пов'язані з авангардом — «Музагет» намагався протистояти цим процесам. Однак «нове» у різних його проявах захоплювало і вело за собою. К. Поліщук зазначав: «йшли наліво», аби не зістатись в “назадниках” (...) і талановитий маляр Петрицький йшов як раз “наліво» [46, с. 611]. Наприкінці 1919 року Директорія залишила Київ, разом з неї виїхали і більшість символістів.

Того ж року художник долучився до створеної М. Семенком групи «Фламінго» (туди входили Г. Михайличенко, Еллан-Блакитний, В.Чумак). Здається, саме від цього моменту можна говорити про його «вихід у простір авангарду». Але чи була група «Фламінго» дійсно «авангардною»? О. Ільницький вважає її «лише претензійною декларацією незалежності від символістів, а не справжньою футуристичною організацією. Здається, вона служила тільки одній меті: під цією маркою Семенко випустив три книжки поезії (Петрицький оформив дві обкладинки, ще одну — Роберт Лісовський)» [20, с.64]. Петрицький зробив обкладинки до двох з них — «Перо мертвопетлює. Футуризи. 1914–1918. Поезії. Книга 3-ф» та «Block-notes. Поезії 1919. Книга 4-а». Варто мати на увазі, що на той час і самі поезії М. Семенка були досить еkleктичними, часто протилежними проголошеному ним футуризму. «Урбаністичний пейзаж із автомобілями, потягами, аеропланами, електрикою, чадом, кав'ярнями і проститутками співіснував з ідилічними сценами природи» [21, с. 264]. Показова назва збірки «Перо мертвопетлює»: з одного боку, її головним персонажем був улюблений модерном образ комедії дель-арте, з іншого — в ній знайшла відображення цілком «футуристична подія»:

виконання фігури вищого пілотажу — «мертвої петлі», яку 1913 року першим в київському небі зробив льотчик П. Нестеров. Отже, образність семенкової поезії поєднувала тут різні епохи та культурні інтенції. Та й самі обкладинки А. Петрицького, як справедливо підмічає Д. Горбачов, продовжували та певним чином «пародіювали те захоплення українським бароковим скорписом, яке, з легкої руки Г. Нарбута, стало на той час однією з ознак київської графіки. Створений ним орнаментальний, динамічний, підкреслено “рукотворний” шрифт на обкладинках семенкових поезій, був “нарочито малочитабельним”, скоріше “образотворчим» [13, с. 5], де двоколірні шрифти спліталися у химерний орнамент, далекий від футуристичного урбанізму.

І в поезії Семенка, і в малярстві Петрицького відбивалися динамічні процеси самовизначення мистецтва, яке, за словами І. Дзюби, «утверджувало себе часом у складних стосунках із попередниками... обидва ці виміри — і зв'язок з тенденціями дореволюційної доби, і конфронтація з ними — існували і виявлялися не в чистому вигляді, не в чіткій розмежованості, а “перемішано” і в складній діалектичній взаємодії» [16, с. 245]. Подібне переплетіння різних художніх спрямувань позначить розвиток українського мистецтва і надалі.

У 1919 році, після утвердження в Києві радянської влади, А. Петрицький співпрацює з журналом «Мистецтво» — першим радянським україномовним часописом, який очолювали Г. Михайличенко та М. Семенко. Журнал виходив протягом двох місяців коштами Відділу мистецтва при Комісаріаті освіти з ініціативи В. Коряка, за ближчої участі П. Тичини, В. Чумака, Д. Загула та К. Поліщука. Однак часопис не був футуристичним. Ідеологічно підтримуючи революцію, він «спрямовував чинні, чи, як у випадку з футуризмом, шойно народжуючі літературні (можна додати і загально мистецькі — Г. С.) тенденції у прийнятні політичні канали» [21, с. 70]. Його надихала і більш широка програма, те, як писав К. Поліщук «об'єднуюче, що вмістило б у собі “праве” і “ліве” і, разом з тим, не порушувало б цілності ідеологічного характеру єднання усіх творчих сил» [46, с. 614]. У часопису співпрацювали люди з різними поглядами, об'єднані метою створення нового українського мистецтва. Ця позиція, безумовно, була близька А. Петрицькому. У журналі репродукції його творів друкувалися поряд з роботами Г. Нарбута, О. Судомори, М. Жука, зокрема «Декоративне панно», що повністю вписувалися у стиль модерн. Про А. Петрицького писала критика. Вже у першому числі у невеликій замітці підкреслювалося: «Молодий майстер, учень Кричевського, який займає одно з перших місць в українському малярстві, А. Петрицький, май одинокий знавець українського народного малярства і в інтерпретації національної стихії модерними засобами не має собі суперника», «А. Петрицький безумовно найцікавіша фігура в сучасному українському малярстві...» [37, с. 12] Тут же була надрукована і стаття Л. Курбаса «На грані (Про Молодий Театр)», головним художником якого був А. Петрицький. Л. Курбас наголошував на пошуку нових концепцій та образів, на тому, що вони «не хочуть обмежувати себе темами рідного села і старини, котра почуває себе у зв'язку із всесвітніми висотами здобутків і сумнівів...» [28, с. 17].

У 1919 році А. Петрицький разом з Л. Курбасом та М. Бонч-Томашевським був обраний до складу художньої комісії по створенню української музичної драми, став членом правління КЛАК — Київського літературно-артистичного клубу, до якого входили Л. Курбас, Л. Собінов, П. Тичина, В. Ярошенко, І. Еренбург. Тоді ж відбулося знайомство художника з режисером К. Марджановим, з яким згодом активно співпрацюватиме у Москві.

1920 року А. Петрицький опиняється у Кам'янець-Подільському, що на короткий період (1919–1920) стає столицею УНР. Сюди переїзять О. Вишня, О. Довженко, Б. Антоненко-Давидович, В. Сосюра, Ю. Липа, С. Васильченко... Тут Петрицький здійснив кілька монументальних робіт, зокрема відомі ескізи розписів «Невольничий плач», «Думи про Самійла Кішку» «Маруся-Богуславка»... Художник поринає в улюблену ним «українську стихію», працюючи над яскравими декоративними панно, де були задіяні образи з української історії та фольклору, що певною мірою зближуючи їх з ідеями бойчукістів. Неви-

падково пізніше аналізуючи творчість А. Петрицького критик В. Хмурий відзначить: «... художник тоді переживав момент, схожий у великій мірі на той, що нині позначився у бойчукістів. Він вивчав старовинне українське мистецтво в процесі трансформації й переоцінки його. І не дарма завжди спадають на думку постаті запорожців і турок Петрицького з клубу ім. Франка в Кам'янці Подільським, коли стоїш перед “монументальною” картиною бойчукістів» [59, с. 146]. І хоча критик помилявся — насправді концепція бойчукістів склалася набагато раніше, ще в середині 1910-х років, — близькість їхніх ідейних спрямувань на той час була очевидною.

Різноманіттям та пошуковістю відзначені відомі станкові роботи художника першого етапу творчості. Серед них — графічний «Портрет В. Кричевського» (1918), де площинна стилізація в дусі бойчукізму (в даному випадку — національного модерну) поєднується з гротесковістю та гумором. Або «Портрет Ольги» (1920), позначений певними впливами кубізму, пластикою живопису художників «Бубнового валету» та футуристичною динамікою...

І все ж, найголовніші досягнення митця були пов'язані з театром, чие місце в творчості А. Петрицького складно переоцінити. Варто підкреслити, що саме в 1907–1917-х роках у театрах вперше в українській практиці було введено посаду художника. [6, с. 16] Серед перших вітчизняних сценографів — П. Дяків, В. Кричевський, І. Бурачок, причому створене останнім у 1914 році оформлення «Кам'яного гостя» Лесі Українки стало «вінцем українського театральньо-декораційного мистецтва дожовтневого періоду» [6, с. 20]. І все ж, як наголошував Л. Курбас: «Художник в українському театрі з'явився тоді, коли в «Молодий театр» прийшов Анатоль Петрицький» [29]. Співпраця з «Молодим театром» тривала протягом 1917–1919 років. Про цей видатний колектив та його засновника — великого реформатора українського театру та української культури в цілому Леся Курбаса — написано сьогодні немало. Роль А. Петрицького в «Молодому театрі» складає окрему тему. Тут талант художника досяг зрілості, у синтетичному мистецтві сценографії проявилася його багатогранність. Художнику була близька закоханість Л. Курбаса в театр, його постійні пошуки нового, прагнення творити на сцені яскравий образний світ. Невипадково і сценографічні рішення А. Петрицького були стилістично різноманітними, несподіваними. Він відчував важливість на сцені й промовистих деталей, і можливостей, що відкривають рухомі елементи декорацій, і, безперечно, роль кольору, що сам здатен створити образ та емоційний тон всієї вистави. І хоча тут Петрицький працював з різними режисерами — Г. Юрою, В. Васильченком, співдружність з Л. Курбасом була винятковою. Недарма пізніше великий режисер напише: «Ми робили театр у Молодому театрі. Після того театру не було» [30, с. 130]

І справді, «Молодий театр» взяв на себе революційну роль в українській культурі. Націлений на постійне програмне оновлення та творчий експеримент, театр прагнув «переформатувати» культурний простір, здійснивши, за висловом Л. Курбаса, «зворот прямо до Європи і прямо до себе» [30, с. 195]. Театрознавець Ю.Бобошко називав «Молодий театр» театром-університетом, театром-драбинкою, «у якій кожен щабель означав засвоєння нових знань і умінь» [30, с. 15], а тому у його роботі були присутні різні образно-стилістичні спрямування — імпресіонізм, символізм, експресіонізм, психологічність, поетичність, епічність та ін. Чи можна розглядати діяльність театру в річищі авангарду? Ані його різноманітний репертуар, ані ідейні спрямування підстав для цього не дають. Новаційність театру мала інший характер, була пов'язана перш за все з особливостями українського контексту, культурно-мистецької ситуації, де більшість із здійснених Л. Курбасом заходів відбувалася вперше. За словами М. Вороного, «... театр не мав ні загальної провідної ідеї, ні виразно зафіксованого обличчя. Очевидно, він про це і не дбав; єдиним його стремлінням було — шукати нових форм...» [9, с. 293–294]. І хоча більшість з цих форм вже була задіяна у театрах Європи та Росії, «заслуга Молодого театру полягала в тім, що він перший рішуче почав застоювати ті на форми українській сцені і що ті форми намагався виявити часами в цікавій, а часом хоч і невдалій, але будь що будь в своїй власній інтерпретації.» [9, с. 294]. Час показав, що М. Воро-

ний був необ'єктивним — «Молодий театр» Л. Курбаса увійшов в історію нового мистецтва не тільки регіонального, а й більш широкого — європейського простору...

Такою ж новаційною була тут і сценографія А. Петрицького — кожного разу інакша, вигадлива, неповторна, рівнозначна за своїм місцем у виставі з ідеєю режисера. Роль художника в театрі М. Вороний виділяє окремо: «На особливу увагу у сім театрі заслужували декораційні роботи талановитого ексцентричного артиста-маляра Анатолія Петрицького. Буйні фарби сього модерніста-фантаста утворювали підчас таку чарівну і пишну декораційну обстановку, що в ній остаточно губилися всі марні зусилля молодих дилетантів-акторів» [9, с. 295]. Про роботу А. Петрицького із захопленням писав і М. Терещенко: «Для нас Петрицький як художник був незмінним скарбом. Рідко хто з художників володів такою багатотою вигадкою, як він. Коли в театрі не було матеріальних засобів, він казав жартома: “Дайте мені відро і мітлу, і я вам оформлю спектакль”» [53, с. 150]. Скрута у роки революції примушувала художника не раз використовувати ці свої здібності.

Справжньою подією в українському театрі стало сценічне рішення А. Петрицького трагедії Софокла «Едіп-цар» (1918). Як вже зазначалося, це було перша постановка античної п'єси на українській сцені. Звертаючись до неї Л. Курбас прагнув не тільки розширити обрії національного театру, залучивши до нього високу світову класику, а й зробити її частиною актуального мистецького, культурного і суспільного життя. В основу спектаклю покладено думку «про історичну і закономірну приреченість самовладдя, показували народ рушійною силою історії» [30, с. 20]. Н.Корнієнко зазначає: «Оголосивши еру імпровізації на теми епох та стилів, Курбас зобов'язує художника Анатолія Петрицького не реконструювати античну виставу (...), а замінити реальне середовище античного світу — його відчуттям» [26, с. 55]. На репетиціях Л. Курбас підкреслював: «Фіви — це Київ! Фів'яни — ми, що жили у щасливому незнанні, доки все навколо не захиталося. Як нам порятуватися від загибелі?» [26, с. 56]. Образний зміст спектаклю поєднував трагічність і епічність, відтворював напружений стан зламу епох. Про сценографію до спектаклю писали не раз — тут на повну силу проявився талант Петрицького. Лаконічними, скупими засобами — грубі сірі завіси, біла колонада, несподівана побудова простору, що розгортався то вглиб сцени, то на різних вертикальних площинах, — художник створив виразний зоровий образ. Дослідники підкреслюють, що «це була перша в українському театрі об'ємна побудова сценічної площадки» [30, с. 20]. Стилїстика спектаклю тяжіла до символізму. Багатозначна метафоричність елементів, де ритми декорацій поєднувалися з умовними рухами хореографії, а мотив колонади ніби повторювався у постанках хору в білих туніках, окреслювала образне середовище, естетично виразне, насичене художніми алузіями. Петрицький сповна проявив тут свою творчу винахідливість: декорації були створені з фанери та мішкови́ни, яка у потрібний момент ставала червоно-багряною завесою, що рухалася між колонами, підсилюючи драматизм дії.

Зовсім інакше художник побачив п'єсу Ф. Гільпарцера «Горе брехунів» (1918). Яскраво стилізовані в дусі «Мира искусства» декорації створювали вигадливе «місце дії». Тут були ворота до замку, рів з брудною водою, де плавали величезні водяні лілії, шматок синього неба, прикріплений до довгого списа... Деталі оформлення були залучені до акторської дії: можна було «присісти» на намальоване дерево, «підпиляти» бутафорську опору моста тощо. Іронія, вигадка, ексцентрика, буфонада, закладені у режисерський задум, ніби «унаочнювалися» декорацією, загострювалися нею: «Дерева фантастичного рисунку і кольору, велетенські ключі, хати, розміру меншого від ноги людини, риби в річці, загадковий ліс — все це було цілком влучне й найбільш символізувало ту ірреальність, якої багацько у самій п'єсі» [36].

За роки своєї діяльності «Молодий театр» підготував близько двадцяти вистав, більшість з них оформив А. Петрицький. «... тонко відчуваючи стильові та жанрові особливості п'єси, проникаючись завданнями, що йшли від режисури, Петрицький знаходив щоразу інший засіб, інший стилістичний прийом для вирішення високої трагедії (“Цар Едіп”) або буфонади (“Горе брехунів”), психологічної драми (“Кандида”, “Затоплений дзвін”) або худож-

нього лубка (“Різдяний вертеп”), для тонкого відтворення настрою в “Етюдах” О. Олеся та ін. Художник не тільки осягнув жанрову розмаїтість “Молодого театру”, а й у багатьох випадках своїм рішенням вистави вів за собою режисера та виконавців» [6, с.40–41]. У сценографії А. Петрицького оживали то прийоми італійської комедії дел-арте, то українського вертепу; у виставі «Тартюф» простір вибудовувався на легких барвистих ширмах та завісах, що разом з пишними костюмами створювали вигадливий бароковий образ. У 1919 році у спектаклі «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана «сцена здавалася дорогоцінним діамантом, який горів у темряві зали, сяяв барвами веселки, міняв надзвичайно ніжні кольори. Царство фантастичних скель, нетутешніх квітів, які зливались в чудовий гармонійний малюнок і заворожували своєю дивною красою» [55, с. 450]. Принциповою для українського музичного театру стала постановка Курбасом «Утопленої» М. Лисенка (1919), де звільнивши сцену від побутових деталей, через колір та світло, тонку взаємодію музики та сценографії художник створив неповторний образ.

Особливістю театральних робіт А. Петрицького вже з самого початку було те, що ескізи костюмів та декорацій він виконував як майже самостійні, самодостатні твори, чия художня довершеність ставила їх в один ряд з станковими роботами. Невипадково ескізи до вистав та костюмів сьогодні, коли його спектаклі вже стали історією і відомі тільки за описами та поодинокими фотографіями, утворюють потужне і виразне мистецьке явище, значення якого виходить за межі суто театального мистецтва, важливе для української образотворчості в цілому.

Саме такими «художньо самодостатніми» виглядають ескізи костюмів до нездійсненої постановки «Тараса Бульби» М. Лисенка (1919?–1920–1921, режисери М. Бонч-Томашевський та Л. Курбас, балетмейстер М. Мордкін). У них художник у свій, творчий спосіб «проаналізував» український бароковий портрет 17–19 століття, особливості його декоративної структури, що широко залучала орнаментальні мотиви, доповнюючи їх бароковим скорописом, яким були написані імена персонажів. У своїх малюнках він не лише ретельно «розробляв» костюми для вистави, а й створив образи із виразними характерами, що виявлялися у гротесковій пластиці, русі постатей, промовистих жестах.

Протягом 1918–1919 років А.Петрицький співпрацює з балетмейстером М. Мордкіним, створює костюми для його балету «Марна пересторога», оформляє спектакль Польського театру в Києві — «За двома зайцями» М. Стрицького.

У 1921 році художник готує спектакль з режисером М. Терещенком «Перший будинок нового світу» у Театрі Г. Михайличенка, вперше долучаючись до ідей авангарду. Як пише Г. Веселовська, «...у творчих експериментах Марка Терещенка, які сьогодні можна охарактеризувати як футуристичні, в Україні найрадикальніше реалізувалась формула авангардного мистецтва, а саме: вираження суб'єктивного начала мас через розроблену цим режисером теоретично-практичну програму “мистецтва дійства” та “колективної творчості”» [7, с. 211–212]. Концепція М. Терещенка полягала у запереченні психологічного театру, виростала з імпровізації, колективного методу творчості, що мав базуватися на самостійних етюдах акторів. Спектакль складався з імпровізаційного тексту, віршів В.Чумака, В.Блакитного, П.Тичини, В.Сосюри, М.Семенка та епізодів із «Зір» Е. Верхарна. М. Ірчан згадував: «На сцені ми бачимо не поодиноких героїв чоловіків чи жінок, тільки колектив-масу. По-друге, бачимо в цій виставі рух мільйонів і завзяття мільйонів. Старий лад і його розклад та повстання мас, соціальна революція представлена в колективному творі надзвичайно цікаво і захоплюють глядача до тої ступені, що мимоволі він лічить себе теж членом того колективу» [22]. Для вистави Петрицький спроектував декілька станків, що слугували місцем дії та лаконічні, узагальнено-функціональні костюми.

Важливим матеріалом для розуміння творчих позицій художника цих перших післяреволюційних років є його стаття «Сучасне мистецтво і малярство» у журналі «Вир революції» (Січеслав, 1921). Надалі А. Петрицький буде неодноразово виступати зі своїми стаття-

ми у періодиці. Кожна з них відбиває його ідейну еволюцію, водночас віддзеркалюючи зміни у культурній ситуації в країні. У згаданій вже статті художник наголошує на необхідності створення нового пролетарського мистецтва: «Переконаний, що саме пролетарський митець створить “нову теорію творчості”, відкинувши застарілу (буржуазну) думку про те, що “мистецтво має у своїй основі божественне начало в людині”» [44, с. 83]. Показово, що у своїй статті він пише про «звироднілий, неспроможний футуризм», який разом з іншими буржуазними течіями (зокрема кубізмом), були лише формальним етапом пошуків нового, але заишилися у буржуазній культурі, неспроможній стати основою нового пролетарського мистецтва. Виключення серед «старих буржуазних митців» він робить тільки для геніального Пікассо, який і надалі залишиться одним з найулюбленіших його художників. Метою мистецтва постає «перевиховання психології робітника», де «малярство дасть здорову форму пластичної краси і відчування матеріалу, які мають розвинути любов у робітника до матеріалу (столяр, що струже брусок дерева, може побачити красу жилок у дереві, відчувати густість матеріалу, форму шовкової, тонкої стружки і т.д.) (...) Мистецтво не для мистецтва, а для людини, як свято для людини, а не людина для свята... мистецтво для працюючих. І коли робітники матимуть змогу брати насолоду в красі своєї вільної праці, тоді можна буде назвати мистецтво пролетарським» [44, с. 83]. У цих роздумах художника певним чином відбилися ті ідеї «виробничого мистецтва», що у 1920-х окреслять одну з найбільш обговорюваних моделей нового пролетарського мистецтва, хоча сам художник у цій царині так ніколи і не працював...

Отже, у цей перший, надзвичайно важливий період його творчості формувалися ті головні риси, що стануть характерними для нього протягом всього подальшого життя: універсальність мистецької діяльності, де поряд із сценографією постійно будуть присутні графіка та живопис; різноманіття стилістик на художніх спрямувань, до яких він буде звертатися; постійний інтерес до національної мистецької спадщини, де особливе зацікавлення будуть викликати у нього українське бароко та народне мистецтво.

У 1922 році за путівкою Наркомосвіти А. Петрицький їде на навчання до ВХУТЕМАСу (зарахований на живописний факультет). Розпочинається другий період його творчого життя. Він досить короткий — до 1925 року, але надзвичайно насичений та важливий [24, с. 99–124]. Молодий художник навчається у, мабуть, націкавішому та радикальнішому за своїми творчими принципами учбовому закладі світу у таких майстрів як О. Древін та Н. Удальцова, відвідує заняття у П. Кончаловського та Р. Фалька. Дослідники зазначають, що головною рисою викладання у ВХУТЕМАСі було «намагання створити наукові об'єктивні основи художньої освіти, які б дали в руки засоби, що могли забезпечити високий професіоналізм» [19, с. 39]. У 1923 році ректором закладу стає В. Фаворський. В інституті більше уваги починають приділяти станковим мистецтвам. Петрицький активно займається живописом.

У його творах відбулися впливи нового творчого середовища. Його тогочасні картини — стримані за кольором, написані найчастіше у сіро-коричневій гамі. Спілкування з вітчизняними «сезаністами», членами колишнього «Бубнового валету» П. Кончаловським і Р. Фальком позначилося на його малярстві: він пише пастозно, поєднуючи увагу до природи з пластичними узагальненнями. Його «Натурщиця» (1923) — радше за все є учбовою студією. Створений тоді ж «Портрет В. М. Честякової» (відомий за репродукціями) демонструє інтерес художника до кубізму, але зберігає реалістичність у зображенні самої моделі. Це поєднання різних стилістичних струменів в одній композиції стане прикметою творчості художника і у подальші роки. Однак до 1922 року належить і «Конструктивна композиція» — абстрактна, безпредметна. В ній — такий же сіро-коричневий колорит, композиційна будова просторово складна, напружено динамічна. Вправність написання, точне співвідношення пластичних мас дає підстави припустити, що на той час ця робота була не одинока в творчості художника. Наскільки та чим саме цікавив його тоді абстрактний живопис, які його спрямування інтерпретував митець у своїх роботах? Відомо, що художник готувався до персональної виставки, яка через пожежу 1924 року, що знищила багато його творів, не відбулася...

У 1924 у Москві А. Петрицький пише свою найбільш відому картину «Інваліди». В ній, як це властиве художнику, поєдналися кілька різних тенденцій: сюжетна реалістичність, символічна узагальненість, емоційна насиченість, що давала підстави говорили про певний вплив експресіонізму, площинність композиції, яка нагадувала про досвід модерну, а разом і німецької « нової речовості ». Звернення до теми знедоленого народу продовжували традиції вітчизняного реалізму другої половини 19 століття, одночасно відкриваючи « нову соціальність » 20-го. Картина стала певним узагальнюючим « портретом епохи », акумулюючи людські драми війни та революції. Однак аналізуючи її сюжетні алюзії, варто згадати й особистий досвід самого художника, на який до тепер майже не звертали уваги. Так у його біографічних записках читаємо: « Моє дитинство та юність були доволі сумними. (...) Але я ніколи не бачив свого батька здоровим — я пам'ятаю його таким, що пересувається (...) з двома милиціями, у нього був параліч двох ніг ». Родина оселилася в колонії для хворих, « серед інвалідів, де не було жодної здорової людини окрім адміністрації, на додаток до жителів колонії, котрі були без ніг, без рук, сліпі та старі, у колонії було відділення для душевно хворих... » [60]. Картина певною мірою підбила підсумки « московського періоду » творчості художника. Але показово — не стала « лівою » за стилістикою, була далекою від радикальних модерністських новацій. У 1927 році її експоновано на етапній для українського мистецтва виставці « 10 років Жовтня » — присуджено першу премію та закуплено до національного музею.

До московського періоду належить і полотно « Відпочинок » (1925), яке у своїх спогадах згадує Л. М. Петрицька [24]. Жанрова сцена, що зображує самого автора та його приятеля художника Маніна, які за столиком у кафе п'ють нарзан, — написана у такій же, як « Інваліди », золотаво-коричневій гамі. Фрагментарність композиції, різноманіття формальних прийомів, де присутні певна кубістичність, жорсткий реалізм « нової речовості », експресивна гротескність, — окреслюють коло мистецьких зацікавлень художника, його пошук власної пластичної мови.

Показовий для московського періоду автопортрет на обкладинці московського журналу « Зрелища » (1924, № 75). У цій роботі відбилася властиве художнику чітке розуміння « призначення » твору та стилістики самого видання. За своєю програмою тижневик « Зрелища » (1922–1924) належав до тих « лівоцентристських » приватних видань, що з'явилися у ліберальний період непу. Спрямований проти старих академічних театрів, він не мав чітких ідеологічних позицій, шукав « нового », широко висвітлюючи театральне життя, надаючи свої сторінки різноманітним авторам. Тут друкувалися статті В. Мейєрхольда, В. Тихонович, А. Марієнгоф та ін. Портрет Петрицького на обкладинці часопису був знаком визнання творчості художника. Намальований легко та начерково, він демонстрував тонке відчуття структури графічного аркушу, синтетичне поєднання реалістичності зображення та суто графічної умовності. Саме « Зрелища » дало високу оцінку тодішнім театральним роботам Петрицького. У Москві художник продовжував співпрацювати зі знайомими ще по Києву К. Голєйзовським, М. Мордкіним, а також режисером Л. Лукініним, ставить балетні спектаклі у музичних театрах. У статті про митця критик та видавець журналу « Зрелища » Л. Колпаччи наголошував: « Те, що зробив художник за три роки перебування у Москві, можна назвати оновленням балетного костюму » [25, с. 12]. Цей висновок, особливо показовий на тлі московського театального життя, де в той час працювали такі видатні майстри-новатори, як О. Екстер, А. Попова, С. Єйзенштейн, К. Малевич, В. Ходасевич, І. Рабінович, І. Нивинський, Г. Якулов та ін. У Москві художник створює костюми до балету М. Мордкіна « Нур та Анітра » (1923). Враження від них залишилися у записках Е. Кузьміна: « Невловимий відтінок тональності, дві-три характерні деталі (наприклад, головний убір Анітри) відкидають будь-яку можливість помилитися. — Це Індія (...) Але, безперечно, не ретельне вивчення оригіналів є характерною рисою нашого майстра. Оригінали дають йому лише невичерпно багатий матеріал, з якого він робить свого роду екстракт основних елементів, за якими він потім починає творити. В цьому відношенні Петрицького ніяк не можна назвати стилізатором... »

Якщо вже говорити про стилізацію, то тільки в тому сенсі, що Петрицький стилізує самий стиль — такою мірою його мова є стислою, компактною...» [27]. Як завжди у Петрицького, ескізи до костюмів мають художню самодостатність. Вишуканість композицій, точність ракурсів кожної поstätі демонструють галерею виразних образів, а формальні прийоми, лаконічність малюнку та кольорових площин, використання колажу у деталях свідчать про розширення образотворчої палітри.

Одночасно художник оформляє спектакль «Дух землі» Ф. Ведекинда в опері С. Зимина (режисер В. Сахновський), балет «Прелюдія» на музику О. Скрибіна у постановці Д. Лукіна, працює у Камерному театрі над балетом «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера у постановці К. Голейзовського, співпрацює з театром мініатюр «Кривий Джіммі».

Особливе місце серед його тогочасних театральних робіт належить костюмам до «Ексцентричних танців» балетмейстера К. Голейзовського (1922) у студії «Московський камерний балет». Спектакль об'єднав ціле гроно талановитих митців, де поряд з А. Петрицьким костюми для «Фантазії» на музику О. Скрибіна робив П. Галаджиев. Студія К. Голейзовського займала одне з помітних місць у художньому житті Москви, а сам балетмейстер вважався провідним майстром модерного танцю. У своїх постановках на музику М. Скрибіна режисер використовував широкий діапазон творчих засобів — елементи конструктивістського оформлення у декораціях, скульптурність поз та рухів у танцях, виразну красу людського тіла при мінімумі костюмів. Метою майстра була «велика хореографічна революція», яку мали здійснити саме артисти академічного балету, «тому що справжня майстерність чистого танцю (так К. Голейзовський називав класичний балет — Г. С.) за ними» [11, с. 8]. Як бачимо, новаційність вистав синтезувала тут широкий діапазон засобів. Творчі можливості А. Петрицького чи не найповніше відповідали цій програмі. Чутливий до театральної драматургії, до музики та режисерського задуму, художник виявив у своїх костюмах образний зміст спектаклю, його стиль. У «Ексцентричних танцях» митець стикнувся із сучасними матеріалом й образами, а тому не тільки створені ним через костюми персонажі, а й саме малювання, самі композиції ескізів будувалися за іншими принципами, стикаючи між собою динамічні площинні графічні елементи та геометризовані кольорові плями, рухливість ліній та лаконізм колориту, побудованого на чорному, білому, червоному, вохристомому... Динамічний рух сучасних танців, нова мелодика музики вимагали більш «функціональних» костюмів, в основі яких так чи інакше були сучасні художнику короткі жіночі сукні та чоловічі костюми. Критика писала: «Його оголення діючих персонажів, його підкреслення через костюм тих чи інших особливостей людського тіла, його використання текстильного матеріалу та фарб, бронзи, срібла та ін., нарешті, виключна гострота його ока — все це значною мірою самотньо від оригінальної творчості художника» [25, с. 12].

Поштовхом для повернення в Україну та завершенням «московського періоду» творчості художника стало запрошення його Г. Юрою до Харкова для оформлення спектаклю «Вій» за М. Гоголем в Українському драматичному театрі ім. І. Франка. Робота розпочинається у 1924 році. Остаточно до Харкова А.Петрицький переїжджає у 1925-му.

Середина 1920 — початок 1930-х років — один з найнасиченіших періодів у мистецтві та художньому житті України і творчості А. Петрицького. Він стає одним з найактивніших учасників різноманітних дискусій, членом новостворених мистецьких об'єднань, працює у живописі, графіці, театрі.

У 1927-му році А. Петрицький вступає до ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України), що, на думку дослідників, «було одним із найбільш цікавих і плідних у вітчизняній мистецькій сфері 1920-х рр.» [50, с. 95]. До його складу входили здебільшого живописці — О. Беклемішева, П. Голуб'ятников, О. Жданко, І. Іванов, Л. Крамаренко, В. Пальмов, А. Таран М. Тряскін, М. Ткаченко, Ю. Садиленко, Л. Чуп'ятов, М. Шаронов, І. Штільман та ін. А тому важливим було «захоплення кольором, як основою живопису, як камертоном для будування форми і всього мистецького задуму (...) Вольовий активний акцент на аналітичному розробленні

проблеми кольору — є основне завдання цієї групи», що бачила мову мистецтва як «новий реалізм» [32, с. 3]. Ідейна платформа ОСМУ була досить широкою. Визнаючи, як і інші творчі групи того часу, мистецтво ідеологічно надбудовою суспільства, покликане стати чинником формування нової комуністичної свідомості, розробляючи у мистецтві радянську тематику, — художники об'єднання залучали до стилістики своїх творів досвід західного модернізму, а одним із головних спрямувань своєї діяльності проголошували підвищення професійного рівня. Зокрема «рішучу боротьбу проти примітивного етнографічного натуралізму, інтерпретації історичних стилів, різноманітних виявів дилетантизму» [18, с. 4–5]. Об'єднання мало на меті і певне культуртрегерство — просвітництво та художнє виховання широких народних мас, які мали залучитися до великого мистецтва. В його деклараціях читаємо: «ОСМУ є спроба утворити ідеологічно однотайну групу нових радянських реалістів, що прагнуть на основі формальних досягнень сучасної культури мистецтва виявити новий ритм нашої революційно-конструктивної доби. Працю поступових європейських художників ОСМУ розглядає як інтернаціональний внесок у розвиток мистецької майстерності, студіює й далі розробляє ці досягнення на ґрунті соціально та культурно-національних особливостей Радянської України. Досвід минулих епох ОСМУ теж бере на увагу, але з погляду соціального та формально-аналітичного і в жодному разі не в плані повторення естетичних або стилістичних їх особливостей» [23, с. 7–8]. Однак ОСМУ зберігало вільні межі творчості для кожного.

Живопис А. Петрицького цілком укладався в цю програму. Серед його картин другої половини 1920 — початку 1930-х років — «Біля столу» (1926). Гостра та несподівана композиція, стриманий сіро-вохристий колорит, самий сюжет (кімната, в якій чи не головним елементом стають батареї опалення, жіноча постать показана зі спини), реалістичність фрагментів та умовність цілого зближують її з «ноюво речовістю». У 1925–1926 роках художник розпочав роботу над картиною «Барикади» (лишилася незавершеною). Відомий живописний фрагмент «Робітник з рушницею» дає підстави вважати, що це мало бути масштабне драматичне багатофігурне полотно. Узагальнена пластика фрагменту, виразність пози та ракурсу зображення постаті продовжують постсезанівські традиції живопису. 1932 роком датована картина «Шахтарі» («Перед штурмом»), що по своєму інтерпретує стилістику пізнього німецького експресіонізму. До 1930–1931 рр. належить пейзаж «Харків у ночі», де відображено напружену психологічну атмосферу часу: погляд з вікна на порожню вечірню вулицю, одинокі авто на перехресті, стан тривожного очікування, стриманого остраху... Подібних картин в українському мистецтві залишилося небагато.

З середини 1920-х художник продовжує активно працювати в різних напрямках графіки. Його твори надзвичайно різноманітні за стилістикою. Він співпрацює з журналами «Нове мистецтво», «Всесвіт», «Літературний ярмарок», «Шляхами мистецтва», «Нова Генерація», «Мистецька трибуна», «Універсальний журнал». Крім того українські журнали охоче репродукували ескізи його театральних костюмів та декорацій. Їхня художня довершеність, виразність силуетів та загальної композиції аркуша, які точно відповідали завданням та спрямованості видання, органічно входили до його структури. Зроблені для журналів малюнки були різноманітними. Зокрема, надруковані у «Всесвіті» на обкладинках 1925 року сюжетні малюнки «Біла літака» (№ 12), «Діти у воді» (№ 13), портрет жінки у червоній хустці (№ 1), — здається, цілком станкові. Титул газети «Оборона» 1927 року, на якому зображений людський натовп, — близький до експресіонізму; перегук з творами Г. Гросса та О. Дікса помітний у чорно-білій обкладинці та ілюстраціях до книжки І. Дніпровського «Фаланга» (Х., 1931). У роботах для часопису «Нове мистецтво» (1926–1927) О. Лагутенко відзначає такі риси, як «футуристична динаміка та конструктивістський лаконізм» [31, с. 167]. Привертає увагу вигадивість титулок: то живописна акварель, то малюнок за картиною «На барикадах»... Обкладинка збірника «Рух. Українські поети і художники до 15-річчя Жовтня» (Х., 1932) відзначена лаконічністю конструктивізму. Однак, аналізуючи графічні роботи митця цього періоду,

розумієш, що конструктивізм не був близький творчому баченню митця, його привертали зображення, гра форм та ліній, парадоксальність й часто гротескність мотивів, а також нові засоби виразності, що активно входили у простір українського мистецтва. Від автопортрету, за малюнком та композицією (на тлі чорного кола) певною мірою стилізованого в дусі «Мира искусства» на обкладинці № 22 за 1926 рік журналу «Нове мистецтво», через гострий виразний малюнок піаніста за роялем в оточенні «звуків музики» на титулі № 32 того ж часопису, лаконічний узагальнений індустріальний пейзаж на обкладинці збірки Г. Коцюби «Дніпрові саги. Новели Дніпрельстану» (Х., 1931), гротескність кольорового титулу «Повстання» Д. Петровського (Х.–К., 1931), гумористичну шаржовість обкладинки музичної комедії О. Вишні «Запорожець за Дунаєм» (Харків — Полтава, 1932), до побудованої на фотомонтажі титулки книги М. Семенка «Поезії» (Х., 1932), — художник розгортає широкий діапазон виражальних засобів мистецтва, не абсолютизуючи жодне з них, а радше захоплюючись цим різноманіттям, що надає можливості візуальними засобами «відтворити» особливості змісту видання, самого літературного матеріалу.

Широка полістилістичність, вільне використання формально-пластичних відкриттів модернізму характеризує і відому портретну серію діячів українського мистецтва, над якою А. Петрицький працював з 1929 року на замовлення Держвидаву. Художник створив десятки графічних портретів, однак сам альбом не надрукували. На рубежі 1930-х культурно-політичний клімат в країні різко змінився. Виголошені на початку 1920-х ідеї національного Відродження, підтримка національної культури, а найголовніше — її розбудова та модернізація, у яких загалом найактивнішу участь брали художники, літератори, актори, режисери, — все більше вступали у протиріччя із тоталітарною ідеологією. В країні з новою силою запрацювала машина репресій. Багато з портретованих А. Петрицьким митців у 1930-ті були знищені. До нашого часу збереглися далеко не всі твори художника з цієї серії, що сьогодні становить не лише мистецьку, а й історичну цінність. Найважливішим джерелом для її дослідження є підготовлений В. Рубан альбом «Анатоль Петрицький: Портрети сучасників» (К., 1991). Однак, нещодавно з'ясувалося — деякі, як вважалося, втрачені твори з цього циклу зберігалися у музейних колекціях [35, с. 10–13], а тому варто сподіватися на нові знахідки.

Про згаданий цикл портретів та їхнє місце в українському мистецтві написано досить багато. Варто підкреслити думку В. Рубан про духовну близькість художника до своїх моделей: «Він теж належав до того покоління діячів українського радянського мистецтва, яке відобразив у своїй портретній галереї. І він жив тими ж ідеалами, перебував саме у таких життєвих і духовних умовах, що й вони» [2, с. 9]. Дійсно, у портретах зображена «нова Україна» — творча, індивідуальна, сучасна. Кожний портрет побудовано на ретельному знанні натури, вдивлянні у людину, прагненні передати її унікальну неповторність. Дружне спілкування художника зі своїми моделями допомагало розкрити їхню індивідуальність, яка поставала тут у досить різноманітних образних вимірах — то через психологізм, то через майже «формульну» виразно-лаконічну пластику, то через гумор та іронію, що проглядали у самому способі малювання, використанні колажу тощо.

Надзвичайно різноманітними є художні прийоми, обрані для портретної серії А. Петрицьким. Зокрема йдеться про фрагментарність композицій, різноманіття ракурсів у зображенні фігур, звернення до широкого діапазону художніх мов — кубізму, експресіонізму, з яких митець «виокремлював» те, що було йому потрібне для даної роботи, вільно перемішуючи між собою стилістики, формальні засоби. Серед них — паперовий колаж, де використані фрагменти газетних друкованих текстів (портрет Г. Юри), гостре поєднання реалістичності та умовності (портрети М. Семенка, Ю. Яновського, І. Микитенка, Я. Савченка, М. Терещенка, М. Крушельницького, І. Паторжинського, «Людина з ракеткою. Портрет М. Йогансена» та ін.), виразна, досить деталізована сюжетність, що конкретизує «місце дії», спосіб життя та захоплення портретованого (композитор М. Козицький біля розкритого роялю, співак

І. Паторжинський на сцені з нотами в руках, М. Вериківський, який диригує невідомим оркестром, П.Тичина в оточенні книжок, М. Доленго за шаховою дошкою) та вільна площина деформація форм, гнучка, майже орнаментальна лінійність, що збереглася від раннього захоплення модерном та перейшла у нову стилістичну якість — ар-деко (портрети Г. Епіка, А. Любченка, В. Варецької, І. Сенченка, Ю. Яновського, А. Курбаса та ін.). Невипадково стосовно цих робіт Д. Горбачов підкреслював: «Хвилеподібна лінія, що з незрозумілою швидкістю і впевненістю обстежує всі вигини і заглиблення об'єму, — найхарактерніша прикмета майстра» [12, с. 44].

У стилістиці портретної галереї А. Петрицького відбилися те «повернення до натури», ті пошуки «нового реалізму», якими жило мистецтво другої половини 1920-х років. Надзвичайно чутливий до свого часу, до загальних змін у мистецтві художник у власний спосіб відобразив їх у творах. Варто підкреслити стилістичні зміни, що відбулися у європейському мистецтві в середині 1920-х років. Етапною стала Міжнародна виставка сучасних та промислових мистецтв у Парижі (1925). Певною мірою вона показала шляхи, якими модерністські та авангардні формально-пластичні новації почали «входити у побут», впливаючи на стиль повсякдення, декоративного мистецтва та архітектури, а разом з цим — і на мистецтво в цілому. Завершальна стадія стилю модерн поєднувалася із прийомами кубізму, фовізму, експресіонізму та ін. Дослідниця Т. Малініна зокрема зазначає: «В ар деко чиста геометрична форма вбиралася у багаточисельні прозорі шати історичних стилізацій. Вільна інтерпретація кубістичних прийомів творила багатоманітну пластичну й образну мову стилю» [34, с. 83]. В ідейному ж плані ар-деко або «стиль 1925 року», що набув поширення у мистецтві Європи та Америки, був певним компромісом між новаційністю попередніх мистецьких пропозицій і потребою їхньої, найчастіше декоративної, «адаптації» до реального життя.

Одночасно, у 1925 році, окреслилася й німецька «нова речовість», що по суті прийшла на зміну експресіонізму, певним чином перетинаючись із його пізніми версіями. Сам термін належав Г. Хартлаубу і виник як реакція на художню виставку у Майнгамі, де твори були позначені «поверненням до позитивної і конкретної реальності». Явище мало два напрямки — «південно-германський» (з центрами у Мюнхені та Карсруе), близький до «магічного реалізму», занурений у метафізичну проблематику, та «північно-германський» (Берлін, Дрезден), який мав соціально-критичну спрямованість, представниками його стали Г. Грос, О. Дікс, М. Бекман та ін. Саме ці «ліви» німецькі художники викликали великий інтерес у митців СРСР і, зокрема, у А. Петрицького — з їхніми творами він міг познайомитися за численними репродукціями та окремими виставками. Серед них — відома виставка мистецтва Німеччини в Москві у 1924 році, що стала певним зразком для радянських художників, а також виставка німецької графіки, що проходила в Україні у 1929 році — у Харкові, Києві, Одесі. У радянському мистецтві цей «новий реалізм», у якому зберігалася заостреність форми та пластична виразність, співпадав із загальним завданням мистецтва — «виробити форму, зрозумілу мільйонам», що стала головною у другій половині 1920-х.

Особливості художньої мови «реалізму 1920-х років» широко позначилися на творчості А. Петрицького. Зокрема у обкладинці журналу «Нове мистецтво» (1926, № 3) з портретом режисера Б. Глаголіна, у якому жорстка реалістичність зображення поєднується з принципами колажної композиції, або у портреті Г.Мещерської («Нове мистецтво», 1926, № 16), стилістика якого цілком укладається в ар-деко... Або у заостреному реалізмі портрета наркома М. О. Скрипника, репродукованого на форзаці журналу «Червоний шлях» (1932, № 1–2). Враження про цей твір збереглися у спогадах критика О. Борщаговського, який бачив його на художній виставці у тому ж 1932 році: «Щось приваблювало, гіпнотизувало у цій постаті мудреця, що сидить у кріслі, постаті, сповненій динамізму, гострого і також динамічного інтелекту...» [4, с.137]. Самогубство М. Скрипника у наступному 1933 році стало одною зі знакових, етапних подій жорстокого десятиліття... Однак нищівна критика творів А. Петрицького розпочалася ще у 1932 р. «Художник Петрицький дав портрети пролетарських письмен-

ників, — писав Гринєць. — У портретах своїх він компрометує пролетарських письменників гнилим занепадницьким психологізмом» [14, с. 12]. Тонкий талант портретиста обертався проти нього самого...

Проте наприкінці 1920-х ситуація в культурі була ще інакшою. Пошук нового, захоплення радикальними авангардними ідеями привели А. Петрицького в коло часопису «Нова Генерація» (1930 р. він став його художнім редактором). Його твори журнал охоче друкував вже з самого заснування у 1927, крім того, А. Петрицький зробив для нього кілька обкладинок. О. Лагутенко описує їх наступним чином: «Обкладинки 1928 року художник супроводжував невеликими малюнками. Так, у четвертому номері вміщено футуристичний за характером малюнок “Робітник”. У пластичній мові домінують діагоналі, кола, дуги, але в цілому композицію вписано в прямокутник. У восьмому номері він подає малюнок “Автобуси у Берліні”, який має суто конструктивістське звучання. В оформленні часописів 1930 року художник тяжіє до підкреслено аскетичного поліграфізму, будуючи композиції виключно за допомогою друкарських лінійок та шрифту “Гротеск”» [31, с. 85]. Окреме місце займає малюнок під назвою «Просторова графіка», вміщений у сьомому номері часопису за 1930 рік. Досить несподівана для цього періоду творчості художника абстрактна композиція, побудована на динамічному поєднанні геометричних, структуруючих її ліній та складних, різноманітних за формою елементів, чорних, білих та по різному заштрихованих фрагментів, певним чином перегукується із його більш ранньою, написаною на полотні «Конструктивною композицією» 1922 року.

А. Петрицький брав активну участь у творчих дискусіях «Нової генерації», загалом підтримуючи позицію видання та його головного редактора М. Семенка. Про характер полеміки свідчить відома «Справа про труп», яка віддзеркалила напружені ідейні стосунки між групою М. Семенка, АРМУ, ВАПЛІТЕ та М. Хвильовим. Детально ця ситуація описана у дослідженні О. Ільницького [21, с. 456]. Варто також згадати, що бойчукісти та АРМУ були постійним об'єктом критики «Нової Генерації», уособлюючи для її авторів «провінціалізм», етнографізм, пасеїзм та відсталість українського мистецтва. Зрозуміло, що подібні висловлювання не лишалися без відповіді. У сьомому номері «Літературного ярмарку» за 1929 рік анонімна група членів АРМУ надрукувала лист, де вони закликали М. Семенка: «Ви мусите вмерти. Серйозно кажемо. Вмерти, не як фізіологічна істота, а як суспільний чинник (...). Так, Ви, т. Михасю, мусите зникнути» [15, с. 279]. «Нова Генерація» відповіла на подібні «пропозиції» гострою сатирою під назвою «Справа про труп», де О. Подторацький таврував бойчукістів за «їхні назадницькі, мракобісні вправи», «релігійні малюнки, взяті напрокат з святої Софії» [52, с. 27], а своїми «спогадами про М. В. Семенка» ділився А. Петрицький. Художник підкреслював особливу, провідну роль М. Семенка у становленні нового мистецтва в Україні. «Вічний футурист», «революціонер», як називав його Петрицький, «Семенко заперечував естетику тої кляси, яка виховала “нікчемність” і церковне малярство хоч би Бойчука, Седляра. Семенко свідомо постав проти Київської академії мистецтв... В 1926 році організується АРМУ і Семенко з Петрицьким збирали суспільну думку для підтримки виставки АРМУ, що тоді організовувалась у Харкові,— звичайно це була помилка одного і другого (...) Це єдиний мінус в громадській роботі Семенка, але він (...) викупив свій гріх тим, що організував “Нову Генерацію”, яка будить багатьох, завжди висвітлює найновіші форми побуту і мистецтва — його філософію і дає можливість говорити смілі незалежні (в розумінні руху вперед) думки, не дивлячись на те, що багатьом це неприємно і незвично... Хоч він і “відкидав мистецтво” (звичайно, мистецтво мистецтву ріжниця), але був дуже радий, коли вийшов мій — Петрицького — альбом “Театральні строї”, бо знає, що це здобуток для нашої культури, а не ходив зубоскалити і писати протести, як це робили Седляр і Врона по благословенню Бойчука» [43, с. 32–33]. Тут же він подає і виразний літературний портрет поета: невисокого на зріст, з «величезною шевелюрою волосся, покрученого, як в негра», франтуватого завсідника кав'ярень. Саме так зобразив художник Семенка на відомому акварельному пор-

треті 1929 року: кризь вікно модної тоді харківської кав'ярні «Пок», назва якої була написана на склі латиною, за столиком, у товаристві молодої жінки. У жанровій сцені лідер українського футуризму поставав як людина міського способу життя, відкрита до спілкування, «сучасна» за своїми побутовими уподобаннями...

Гострою полемічністю позначені і тексти А. Петрицького, присвячені сценографії. Обговорюючи проблеми сучасного музичного театру у статті «Чи потрібна кому опера?», художник не тільки вважає її цілком актуальною для нового пролетарського мистецтва, а й такою, що «створюватиме побутовий патос, героїку, патетику». Більше того, на його думку, саме опері підвладні монументальні, масштабні дійства: «Візьмемо прикладом народне свято, торжество перемоги на політичному або будівничому фронті і поставимо на цей випадок нову оперу, де на сцені співатимуть чоловіка 300 хору, чотири-п'ять оркестр у різних місцях театру, де (якщо це відбуватиметься в спеціально пристосованому театрі) можна буде перепустити через сцену військо, демонстрацію робітників тощо, — то уявіть собі, яке величезне враження, що його зможе одержати маса глядачів, яку міцну зарядку організованої радості» [42, с. 35]. На такий новий оперний театр очікував він у Харкові, «де через сцену можна буде перепустити військо з артилерією, з кіннотою, зможуть проїздити автомобілі, автобуси т. ін.» А. Петрицький відкидає народну музику з її «ідеологією селянства царських часів», а «лібрето, — вважає він, — треба замовляти людям, що відчувають сучасне биття індустріального урбаністичного пульсу (...). Треба якнайшвидше піти геть од постановок “Князя Ігоря”, Годунова і дивитися на них, як (...) тимчасовий балаяст» [42, с. 37]. На його думку, сучасний оперний театр вимагає нового репертуару, який би відбивав «радісну добу соціалістичного будівництва», «перших 15 років боротьби». Слід зазначити, що дискусія про нові форми музичного театру привернула тоді широку увагу, а ідеї, висловлені А. Петрицьким, обговорювалися на сторінках інших часописів. Зокрема на них відгукнувся Кость Буревій. У статті в «Радянському мистецтві» він підтримав проект Петрицького щодо оперного театру, де особливу роль було надано широким воротам, через які до театру могли б входили людські маси та кіннота: «Тільки фахівець від революційного театру, — писав він, — міг включити таку цінну поправку в план театрального будівництва» [5, с. 65].

На 1929 — початок 1930-х років припадає початок співпраці художника з Миколою Михайловичем Фореггером (1892–1939) — оригінальним режисером, хореографом, діячем театру, — спричинивши появу у творчості А. Петрицького нових, більш радикальних сценографічних рішень. Варто навести роздуми про оперу самого М. Фореггера, котрий, як і Петрицький, виступає категорично проти старої опери з її «Рамзесами, Травіатами та Мефістофелями», бо «кожний зайвий князь, фараон, чародій» лежить тяжкою плямою на сумному оперному минулому [58, с. 50]. Перспективу він бачить у сучасних сюжетах, адже саме опера «більше, аніж інше театральне мистецтво, використовує методи театрального впливу»; у формуванні ж нової образності режисер пропонує поєднати оперу та мюзик-хол, як «два трампліна, що від них має відскокувати всякий серйозний шукач театрального майбутнього» [58, с. 49]. Особливе місце він відводить тут танцю, якому «життя диктує форми й темп рухів, робітник у верстата, футболіст у грі — вже заховують в собі певні риси танку. (...) У ритмовому візерунку танку виспівують ті образи, що оточують нас», це — «... танки тротуарів, стадіонів, стрімких авто» [58, с. 50]. У сценографії опери «“речі” можуть включатися до дії поруч з людиною. Більш того, можливо автоматизувати актора й олюднити річ (...) Дайте місце бойовій напруженості, активності, задору» [58, с. 51]. У його концепції нового музичного театру можна побачити відгомони ідей футуризму, конструктивізму та того «виробничого мистецтва», чие обговорення якого так чи інакше впливало на різні галузі мистецтва 1920-х — літературу, музику, архітектуру, театр, живопис, кіно та ін.

Загальна концепція нового театру позначилася і на тій моделі сценографії, що її пропонував А. Петрицький, зокрема у статті «Оформлення сучасного театру». Засадничими для сучасного оформлення сцени він вважав «конструкцію та механізацію», тобто: «Сучасне

сценічне оформлення є машина, збудована з органічних зв'язків, машина, що її komponують з режисерського та малярського матеріалів; з актора, речі і речей, пов'язаних механічно з рухом і розвитком дії та гри (механіка) актора» [40, с. 41]. Приклад нового театру для нього — реформаторська творчість В. Мейерхольда та Л. Попової, які скинули ілюзорність простору в театрі, та Баухауз з його конструктивними ідеями та розумінням ролі матеріалу. Художник виступає проти «красивості та барвистості» декоративних елементів, за функціональну доцільність, одночасно підкреслюючи, що «... мистецтво визначають не лише формальні ознаки, але і його ідеологія...» І далі: «... будувати оформлення треба так само, як архітектурний твір, від доконечності тих чи тих життєво-потрібних елементів, з середини до загальної суцільності оформлення, до зовнішності», відкриваючи у сценічному просторі «естетизм функціональних форм» [40, с. 42].

Проте у цих роздумах художник певною мірою «дискутував із самим собою». Адже від середини 1920-х років ним була створена низка блискучих постановок тих спектаклів, які він сам же закликав вважати «тимчасовим баястом». Зокрема у 1926 він оформлює виставу «Князь Ігор» в Одеській опері (режисер В. Манзій, балетмейстер К. Голейзовський), що захоплювала яскравою живописністю, поєднанням конструктивної структурованості простору і виразними історичними стилізаціями. В ескізах костюмів, як виконаних майже як станкові твори, постають різноманітні та яскраві образи-характери, сама манера зображення — вільна, розкута, позначена динамізмом і монументальністю. Того ж року у Харківській опері працює над балетом «Корсар» (балетмейстер М. Моїсєєв): «Художник Петрицький, розв'язуючи сценічне оформлення, робить його в формі декорації, а не конструкції. Ці декорації він насичує яскравими фарбами, щоб дати здорове, яскраве видовисько...» [3, с. 3].

Друга половина 1920 — початок 1930-х років — період розквіту А. Петрицького-сценографа. Оформлені ним спектаклі надзвичайно різноманітні, у кожному він використовує різні прийоми та художні засоби, стилістики та пластичні рішення. Він працює у музичних та драматичних театрах, з різними режисерами. Вочевидь, попри яскравий талент та самотність образного бачення, сценограф Петрицький будував своє рішення спектаклю виходячи з тої чи іншої режисерської концепції, його блискучий професіоналізм полягав саме у вмінні підсилити, наповнити режисерське бачення власними художніми візіями. І. Вериківська зазначала: «Йому не судилося бути постійним виразником якоїсь певної режисерської системи. Він ніс у собі свій театр, своєю пластичною мовою звертався до глядача оперних, балетних і драматичних спектаклів в різних театрах. ... ствердив, зокрема, органічну єдність конструктивності й декоративності» [6, с. 164].

Серед таких вистав — знаменитий «Вій», поставлений 1925 року в Українському драматичному театрі ім. І. Франка у Харкові (режисер Г. Юра). Широковідома повість М. Гоголя була інсценована Остапом Вишнею як гротескова фантазмагорія, що залучала до сюжетної дії інтермедії сучасні реальні теми. Яскраві враження про спектакль залишив поет Л. Первомайський: те, що «відкрилося моїм очам, коли почалася вистава, навіки зачарувало мене своєю неперевершеною магією. Була дотепна п'єса, були гарні актори і винахідливий режисер, але панував на сцені художник, без буйної фантазії, яскравого бачення і гострої іронії якого не могли б існувати ні Сотник, ні Вій, ні Панночка, ні Тіберій Горобець та Хома Брут, ні вигадані для інтермедії Остапом Вишнею марсіани, яких не передбачав Микола Гоголь. Все це жило на сцені зримим, повнокровним життям, в якому слово письменника, рух акторів поєднувалися з конструкцією і барвою, відтінками, сполученням і контрастам якої не було меж» [39, с. 458]. Напевно, подібні постановки чи не найбільше відповідали особливостям таланту А. Петрицького, його невичерпній фантазії, гумору, вмінням працювати з простором, кольором. Новаторським для того часу було використання на сцені кіноекрану, який вводив інші виміри, виступав певним тлом для інтермедій, показував зафільмовані фрагменти дії (наприклад, політ відьми та Хоми). Серед засобів, застосовуваних художником, були й ефекти освітлення — різнокольорові прожектори дивовижно перетворювали простір, змінювали

його характер. До речі, «гра з освітленням» відзначала і більш ранні постановки художника, створені ним ще у «Молодому театрі». Особлива роль, як і зазвичай, належала костюмам. У них проявилися і глибоке знання української історії, фольклору, і притаманні йому фантазія та гумор. У деяких інтермедіях, написаних для вистави О. Вишнею, дія відбувалася на Марсі, для «марсіан» Петрицький створив фантастичне вбрання, яке й зараз захоплює своєю вигадливою гумористичністю. Окремої уваги заслуговують ескізи до костюмів персонажів вистави. Написані на темному тлі, деякі з використанням колажу (задіяні фрагменти газети, фотографії, паперові наклейки), вони мають самодостатню художню цінність, можуть розглядатися як майже станкова серія, об'єднана спільною темою та пластичною мовою, де живописність поєднується з виразним динамічним малюнком, а площинна декоративність — із майже формульною точністю характерів...

Живописною «українською стихією» була позначена і опера «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського, поставлена того ж року у Харкові (режисер М. Боголюбов, балетмейстер Р. Баланотті). У сценографічному рішенні художник акцентував перш за все видовищність, а тому сцена перетворювалася на яскраву кольорову картину: вкриті білим полотном лаштунки та сценічний горизонт виступали тлом для різнобарвних костюмів й умовних декорацій з дерева. Новаційним було велике дзеркало на сцені, за допомогою якого художник відтворював далечинь пейзажу (річку Псел), розширював сценічний простір.

І. М. Вериківська підкреслює, що спектаклі, оформлені А. Петрицьким, були «для свого часу своєрідним еталоном оновлення оперної декорації. Щоразу це був експеримент — сміливий, запальний, але завжди проведений на точному знанні законів сцени, відчутті специфіки музичного театру, блискучому володінні кольором та світлом» [6, с. 125–126]. Серед таких «знакових» спектаклів — опера М. Лисенка «Тарас Бульба» 1927 року у Київському оперному театрі (режисер Г. Юра). Порівнюючи цю постановку із першою нездійсненою 1919 року, А. Петрицький пише: «Я відкинув “мальовничі” принципи декорацій і не ставив собі завдання відображення історичних моментів і місця дії... Я свідомо відходжу від історичної архітектури й натуралістичного побуту Києва XVII ст. й хочу в оформленні не відтягати художніми ефектами увагу глядача від головного елемента опери — артиста-співака (...) В художньому оформленні “Тараса Бульби” моїм завданням було цілком уникнути історичного опису місця дії, бо мета сучасного театру є дія, музика й співи. Почасти зберігся історик — етнографічний характер в убраннях героїв «Тараса Бульби». Я мав на меті дати яскраву театралізовану форму, застосувавши залізо, дерево, солому тощо» [41]. Отже і в цьому спектаклі, створюючи на сцені неповторний художній простір, А. Петрицький значною мірою використовував свій попередній досвід: вміння працювати з різними матеріалами, знання історії та етнографії, а найголовніше, як підкреслювала І. М. Вериківська, спирався на концепцію «цілісного музично-зорового образу. Його теза “художник — автор кольорової партитури музичної вистави” стала визначальною для всього творчого шляху митця, забезпечила успішне розв'язання завдань синтезу живопису з просторовою організацією сценічного середовища» [6, с. 124].

В образній трактовці спектаклю художник акцентував його актуальні аспекти, що вистало за Д. Горбачовим, з «активного підходу до історичного матеріалу. (...) Історія не підганялася під виміри сучасності, але й не була схожою на священну реліквію, байдужу до нових часів. (...) Минуле виступало не тільки предтечею, але й союзником сучасності. Ця новизна погляду оберігала Петрицького від штампів у постановці старих опер, надавала їм самобутній і актуальний характер» [12, с. 62].

У ряду видатних сценографічних творів художника 1920-х років — опера «Принцеса Турандот» Д. Пуччіні (остання опера композитора, прем'єра — 1926 р.), поставлена Л. Ламером у Харкові 1928 року. Казка з елементами гумору, сатири, стилізації, — безперечно, повністю відповідає образному баченню А. Петрицького, відкривала можливість для його фантазії, вигадки. Побудована ним рухлива декораційна установка, що складалася з різних частин,

легко змінювалася, динамізувала дійство й ефекти освітлення. Вишукано-вигадливі костюми, по-різному розфарбовані спереду та ззаду при рухах акторів «перефарбовували колорит» окремих сцен. Це знову було яскраве видовище, що захоплювало і вражало.

В цьому контексті виділялося створене ним оформлення опери «Вільгельм Тель» Д. Росіні 1927 року (Харків, режисер В. Манзій, балетмейстер М. Моїсєєв). Дію вистави постановники перенесли у 12 століття, у її змісті підкреслили тему соціальної боротьби селян та ремісників, наближуючи її таким чином до сучасності. Створений художником образ спектаклю був, як для Петрицького, стриманим, лаконічним, у костюмах переважали вохристо-сірі, коричневі, з фрагментами червоного, кольори. Простір сцени окреслювала складна за формою динамічна рухлива конструкція, що складалася з різних за висотою сходів, прямокутних площадок, металевого півкола. Конструкція відкривала простір для масових сцен. Велику роль виконували тут і улюблені художником ефекти освітлення, що створювали на сцені різні візуальні образи. І знову застосовані ним засоби організації сцени не були «чистою конструкцією», натомість викликали ясні та реальні асоціації.

Як бачимо, роздуми про «нову оперу» в 1929 році спиралися на величезний особистий досвід митця, на його прагнення працювати з новим художнім матеріалом, використовувати інші художні мови. Співпраця з М.Фореггером надавала йому таку можливість.

У середині 1920-х М. Фореггер (уродженець Києва), був одним із найрадикальніших театральних режисерів Москви. Його концепція театру поєднувала прийоми старовинного вуличного дійства, італійської комедії дель-арте, кабаре, мюзик-холу, цирку, його привертала жанри фарсу, буфонади, гротеску. У 1920–1924 роках він очолював «Майстерню Фореггера (Мастфор)», вистави якої, зокрема відомі «Танці машин» (1922), будувалися на прийомах кіномонтажу, трансформації світла, звуку, сучасних танців. У 1924 році, коли спеціальним декретом в країні були заборонені будь-які ритмопластичні студії, режисер переїхав до Ленінграду, де ставив танцювальні вистави, у 1926 брав участь у підготовці опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів». У 1929 на запрошення А. Петрицького М.Фореггер повертається в Україну, стає головним режисером та балетмейстером Харківського театру опери та балету. Петрицький, який саме в цей час переживав напружений творчий пошуковий період, писав про нього: «Великі надії я покладаю на запрошення М. М. Фореггера, режисера і балетмейстера — новатора» [45]. Подібну думку висловлював і директор театру Г. Рибак: «Фореггер, відомий режисер лівого напрямку, безумовно підірве оперну рутину і примусить оперу ближче підійти до життя і сучасності» [49].

О. Чапалов, дослідник творчості М. Фореггера, зокрема зазначає, що наприкінці 1920-х багато режисерів та балетмейстерів з Москви та Ленінграду через неможливість реалізувати там свої творчі ідеї переїздили до України. Серед таких балетмейстерів він називає Л. Крамарського та К. Голейзовського, який отримав роботу в Україні саме завдяки А. Петрицькому, серед режисерів — І. Лапицького та його учнів — Я. Гречнева, С. Масловську, О. Уханова, Є. Юнгвальд-Хилькевича, які, безперечно, додали тоді нових художніх імпульсів для розвитку українського театру [61, с.124–125].

Першою спільною роботою М. Фореггера та А. Петрицького стала опера «Князь Ігор» (1929). Акцент у постановці був зроблений на видовищності, динамічному русі та масових сценах. Вже перший акт опери поставав як яскраве балаганне дійство з танцями, акробатикою, елементами цирку [48] Квінтесенцією вистави були «Половецькі танці». За задумом художника сцена була тут майже порожньою, відкриваючи простір для танцю. Лише в центрі її стояв макет кам'яного ідола, обабіч нього, імітуючи дими багаття, здіймалися гнучкі спіралі. На тлі білого задника сцени розгорталася феєрія танцю у яскравих костюмах. Шаржові, гротескові персонажі опери у костюмах, де тонке знання історії поєднувалося із театральною умовністю, необхідним на сцені декоративним узагальненням, — створювали особливий образний світ вистави. Ескізи до костюмів склали виразний цикл майже станкових кольорових композицій. Митець писав своїх героїв на різнокольоровому — синьому, червоному,

зеленому, жовтогарячому — тлі. Кожний аркуш ставав завершеною композицією, кожний костюм — виразним образом. Рецензенти підкреслювали: «Особливо варта уваги робота тов. Петрицького над світлом. Розроблена ним світлова партитура цілком зливається з музикою. Вона допомагає глядачеві цю музику відчутти» [8, с. 10].

Новаторським став створений М. Фореггером та А. Петрицьким балет «Футболіст» В. Оранського. На думку О. Чапалова: «За хронологією постановок балет, поставлений Фореггером, був першим спектаклем на сучасну тему. І в жанрі хореографічної сатири не мав попередників» [61, с. 129]. Вистава будувалася за принципом ревью, що складалося з окремих номерів із залученням фокстроту та джазу. Чотири головні персонажі балету — Підметальниця, котра прибирала стадіон, Футболіст, Дама та Франт, — поділялися на пари, перша була «позитивною», друга — «негативною». Перший акт відбувався на стадіоні та включав різноманітні спортивні танці, другий — в універмазі та мав чимало вставних номерів, третій задумувався як «індустріальний карнавал».

У цьому спектаклі А. Петрицької зосередився на конструктивістській стилістиці. Лаконічні механізовані декорації, точні стильні костюми, що підкреслювали рух персонажів, майстерне використання світлових ефектів, — підкреслювали особливу образність балету, гостроту руху та пластики. Актуальний соціальний акцент вносила у спектакль карта України з цифрами п'ятирічного плану. Безперечно, вистава була незвичною, навіть експериментальною, певною мірою прокладаючи шляхи для жанру хореографічної драми. Проте спектакль не затримався на харківській сцені. Причиною Д. Горбачов, зокрема, вважає, те, що «сценарій і музика були схематичними й штучними» [12, с. 74]. О. Чапалов однак звертає увагу на зміну соціокультурного контексту в країні, яка на початку 1930-х вступала в новий етап свого життя: «Ті маски, які Фореггер намагався оживити і настроїти на сучасний лад у будь-якому жанрі, у якому б він не працював, вже перестали цікавити глядачів. Їх важко було переконати в тому, що ідеологічно витримане мистецтво плакатного змісту повинно витіснити «аполітичний» балет з традиційною подачею образів» [61, с. 131]. Не варто забувати і ще один аспект: непідготовленість публіки для сприйняття новаційного театру. Про це, на прикладі несприйняття спектаклів «Березолю» А. Курбаса у Харкові, писав Ю. Шевельов: «...це був конфлікт Курбаса з пересічним примітивізмом харківського глядача. І в цьому конфлікті він був абсолютно самотній. Ні серед критики, ні серед діячів театру взагалі й «Березоля» зокрема, ні серед публіки він не мав людей його рівня, здатних його розуміти» [62, с. 226–227]. Напевно, М. Фореггеру було не легше, тим більше, що його вистави пропонували зовсім нові, незвичні для української сцени художні форми, принципи та прийоми. До речі, після постановки цього балету він був усунутий з посади головного балетмейстера театру... Однак попри численні зауваження критики відзначали, що «Футболіст» зробив «серйозний крок вперед для балету» [47, с. 15].

Наступною спільною роботою М. Фореггера і А. Петрицького стала опера «Золотий обрuch» Б. Лятошинського (1930) за романом І. Франка «Захар Беркут». Однак і вона виявилася не на часі. Критика закидала композитору занадто складну, незрозумілу радянському глядачеві музику «витонченого занепадницького та містичного характеру», а режисеру — захоплення «розв'язанням проблем абстрактних формалістичних досягнень (...) Внаслідок цього опера за своїм загальним ритмом вийшла надзвичайно далекою від сучасних темпів реконструктивної доби, і її було знято з шести вистав» [20, с. 18]. Проте, як пише О. Чапалов, «музичний стиль опери, підкреслено ораторіальний, що нагадає неспішні й урочисті опери Вагнера, визначив і характер постановочного рішення» [61, с. 131]. Незвичним для художника, а тому погано сприйнятим публікою, було й оформлення А. Петрицького: «Він дав цікаве оформлення,— писав рецензент,— але виконав його в сірих та темних кольорах. Глядач взагалі звик, що Петрицький, так би мовити, грає фарбами і був в деякій мірі розчарований» [51, с. 17].

Між тим, рубіж 1920 — початок 1930-х років позначився в країні новими ідеологічними «чистками» та «боротьбою з формалізмом», під який підпадало все ширше коло художніх явищ, прийомів, мистецьких засобів. На зміну ідеям модернізму та авангарду в мистецтво приходили вимоги «ясних зрозумілих» форм майбутнього соціалістичного реалізму. Більш того, з 1931 року після Всеукраїнської оперової наради головний офіційний курс розвитку музичного театру був спрямований на класичний репертуар та «пролетарську творчість», проти «різних ідеалістичних, механістичних теорій», обстоювання «скарбів буржуазної культури» [54, с.3].

У цій складній атмосфері, наче не помічаючи її, М. Фореггер і А. Петрицький продовжували свої експерименти, виводячи на українську сцену нові, незвичні для неї вистави, новаційні за своєю драматургічною та музичною основою. Справжньою подією в історії української культури стала їхня постановка у Харкові опери М. Бранда «Машиніст Хопкінс» (1931) — єдина і остання в СРСР. Сюжет п'єси інтерпретував одну з колізій експресіоністичної драми — трагедію «маленької людини» в індустріальному світі, яка, попри все, закінчувалася життєстверджуючою вірою у вільну працю. Багато сцен опери відбувалися на заводі, серед машин, що були однією з «діючих сил» сюжету. Музика М. Бранда, який в цілому спирався на школу Шенберга, на думку Б. Асаф'єва була «відверта, з емоційним підйомом», у ній звучав «наскок, сила, завзятість і переконливість» [10, с.40]. Композитор використовував ритми джазу, прийоми конкретної музики — звук фабричної сирени, імітацію вітру, тощо. Велику роль у цьому спектаклі відіграла і сценографія А. Петрицького: «У сценах в барі та за лаштунками панувала лаконічна форма, вишукана гра з фактурами. Речовий, тілесний світ був даний тут із максималністю, навіть демонстративно наявністю та простотою. Машинний зал, особливо ефектний у другій дії прологу, навпаки, був позначений похмурим експресіоністичним колоритом. Величезні зубчасті колеса, ремені та зубчасті передачі, циклопічні вимірювальні пристрої утворювали середовище, де машини підкорювали собі людей...» [56, с. 60]. Спектакль був підданий нищівній критиці — йому дорікали за наявність «фашистської ідеології», «міщанства», «нещирості».

Останньою спільною роботою режисера та художника стала танцювальна вистава-дивертисмент (1931) з включеним до нього балетним номером на музику «Танок смерті» К. Сен-Санса. Гра освітлення вихоплювала з чорного тла окремих персонажів: одягнених у яскраві костюми офіцера першої світової війни, товстого банкіра, даму у зеленій сукні, кюре у бузковому... Змінювалися сцени, де на задньому плані виникав то дим пожеж, то фрагменти бою. «...кожний епізод цього маленького спектаклю, вигаданого Фореггером і Петрицьким, був виважений за законами режисури, кожний сюжетний хід обумовлений, сценарій продуманий» [61, с. 142]. У 1931 році М. Фореггер залишає посаду головного режисера Харківського оперного театру, ставить ще кілька класичних вистав у місті, а потім переїздить до Києва.

А. Петрицький звертається до драматичного театру, працює з сучасною драматургією, вирішуючи її за конструктивістськими принципами. У 1930 році він оформлює п'єсу «Коммольці» Л. Первомайського у Київському театрі ім. І. Франка (режисер К. Кошевський), того ж року — «Кадри» І. Микитенка у Театрі Революції в Одесі (режисер М. Терещенко), у 1931 з ними же — «Справу честі» у Театрі Революції у Харкові. І в цих виставах проявилася невичерпна фантазія художника. В «Коммольцях» сцена була організована єдиною на весь спектакль спіралевидною конструкцією з пандусом, яка підкреслювала вертикальний рух простору, оберталася по колу. Чи не найбільш виразними стали у спектаклі масові сцени, які художник будував на контрасті кольорів, зокрема чорного та червоного. Згадуючи художнє оформлення «Кадрів» режисер М. Терещенко писав: «...хочу нагадати, що не часто мені доводилося спостерігати, щоб у спектаклі актори так органічно “вписувались” у декорації, як в одеських “Кадрах”. І коли говорити про ідейно-творчу спільність акторської гри і художнього оформлення, то в “Кадрах” знайдеться не один яскравий приклад цього» [53, с. 64]. Відтворюючи атмосферу виробництва, художник будував спектакль на динамічних змінах

епізодів. Основою композицій ставали лаконічні за формою станки, які легко трансформувалися. Акцентами спектаклю виступали ілюміновані написи — «Маркс», «Ленін», «Нью-тон», що освітлювали рух студентів на будівництві. П'єса «Справа честі» була присвячена праці шахтарів. У центрі сцени художник спорудив високий ствол шахти, яким спускалися і підіймалися робітники, навколо розгорталися сходи — ними легко рухалися персонажі спектаклю. Цікавими є ескізи до спектаклю. Чорно-білі, з виразними динамічними силуетами, вони не стільки розробляють деталі костюмів, скільки моделюють самий образ вистави, лаконічний, побудований на зовнішній динаміці та характерах-типажах, що ставали прикметою нової радянської драматургії.

У 1930 році А. Петрицький вступає до харківської філії нового творчого об'єднання «Жовтень». Група, куди крім нього входили молоді харківські художники Б. Клебанов, С.Юффе, О. Щеглов, а в Києві — В. Касіян, Ф. Кумпан, М. Рокицький, З. Толкачов, Є. Холостенко та ін., — відкидала «формалізм АРМУ і ОСМУ», закликала до «утворення єдиного пролетарського фронту просторових митців Радянського Союзу [33]. Об'єднання декларувало спрямованість на побутове мистецтво, оформлення архітектури та поліграфію, мало на меті «знищити індивідуалістичні ринкові відносини», а також від гасла «мистецтво — масам!» перейти до «мистецтва мас». Однак реалізувати та корегувати цю програму художникам довелося вже в інших умовах.

Після виходу постанови ЦК ВКП(б) 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій» мистецтво та культура країни увійшли у нову — тоталітарну — епоху. Етапним на цьому шляху став Перший пленум Оргбюро Спілки Радянських художників і скульпторів УСРР 1933 року. Його головна тема — заперечення попереднього дискусійного десятиліття і намагання зрозуміти нові вимоги, які ставила перед митцями держава, проголошуючи новий єдиний напрямок творчості «соціалістичний реалізм», чие утвердження супроводжувалося «зростанням боротьби проти класово ворожих проявів і, насамперед, проти українського націоналізму». У доповідях критика А. Хвилі та наркома освіти В. Затонського «ворогами української культури» називаються М. Скрипник, В. Курбас, В. Єфремов, Г. Нарбут, мистецтвознавці Д. Щербаківський, Ф.Ернст, критики І. Врона, В. Хмурий, багато художників звинувачені у формалізмі. У своїх виступах В. Седляр, А. Страхов, В. Меллер, О. Хвостенко-Хвостов, І. Падалка, Б. Кратко, В. Овчинников, А.Таран, В. Касіян, З. Толкачов каються у попередніх помилках, обіцяють робити надалі «ідеологічно витримані і бадьорі речі». Доведений до відчаю кількарічним цькуванням Михайло Бойчук прилюдно зрікається своїх творчих переконань: «Кожному з нас, і особливо мені, потрібно ясно, чітко сказати, за що він — за соціалістичний реалізм чи за своє минуле. Я ясно і недвозначно відповідаю: за соціалістичний реалізм, проти того, що зветься тепер “бойчукізмом”» [17, с. 112]. Чи не найбільш незалежно і вільно виступає Анатоль Петрицький. Він говорить: «... мені “формалізм” дав дещо корисного, бо я навчився всім дисциплінам малярства і зробив багато цікавих з технічного боку праць. (...) Формалізм був для мене засобом відходу від умираючого старого, формалізм для мене був процесом шукання художньо-виразної мови. Я керувався бажанням знайти більш співзвучну, більш гостру форму для виразу своєї думки, я щиро хотів промовляти до мас своїми картинами» [17, с. 93, 94]. Він говорив про великий талант Пікассо, про особисту відповідальність митця за свою творчість, про необхідність фахової майстерності, без якої мистецтво неможливе. Наприкінці 1930-х М. Бойчук, В. Седляр, І. Падалка, А. Хвиля були знищені, А. Петрицький став членом КПРС, народним художником СРСР, двічі лауреатом сталінської премії...

Висновки. У статті на основі значного фактичного матеріалу проаналізовано три етапи мистецького шляху А.Петрицького періоду кінця 1910 — початку 1930-х років. Один з головних художників нового українського мистецтва, А. Петрицький синтезував у своїй творчості широке коло мистецьких спрямувань та формально-пластичних напрямків, наповнюючи їх своєрідністю авторського бачення. У його творчості знайшли відображення складні про-

тирччя часу, де ідеологічний проект нового радянського мистецтва, у реалізації якого у той чи інший спосіб брали участь тогочасні українські художники, співіснував із розширенням образно-пластичного діапазону українського мистецтва, залученням західного досвіду та національних традицій. Особливістю мистецтва художника став своєрідний полістилізм, що акумулював у просторі твору різні, часто навіть протилежні за своїм ідейним змістом художні напрямки. Різноманітна за сферами діяльності творчість А. Петрицького в театрі, живописі, графіці значною мірою прокреслила головні напрямки в українському мистецтві, що дають підстави для подальшого дослідження особливостей вітчизняного модернізму та авангарду.

Література

1. Анатоль Петрицький. Альбом / Автор та упор. І. І. Врона. — К.: Мистецтво. — 1968. — 190 с.
2. Анатоль Петрицький: Портрети сучасників: Альбом / Авт. упорядник В. В. Рубан. — К.: Мистецтво, 1991. — 128 с.
3. Б. До постановки балету «Корсар» // Нове мистецтво. — 1926.— № 7. — С. 3
4. *Борщаговский А.* Штрихи к портрету // Дружба народов. — 1987.— № 12. — С. 121–140.
5. Буревій Кость. Театр масового музичного дійства // Радянське мистецтво. — 1930. — № 3–5. — С. 63–68.
6. *Вериківська І. М.* Становлення української радянської сценографії. — К.: Мистецтво, 1981. — 206 с.
7. *Веселовська Г.* Модерний та авангардний театр в Україні першої третини ХХ століття / Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. — К.: Інтертехнологія, 2006. — С.159–220.
8. Вести из Харькова // Жизнь искусства. — М., 1929. — № 43. — С.10.
9. *Вороний М.* Театр і драма. Збірка статей / Упоряд., вступ. ст. О. К. Бабишкіна. — К.: Мистецтво. — 1989. — 408 с.
10. *Глебов И.* (Асафьев Б.) «Машинист Хопкинс» // Из прошлого советской музыкальной культуры. — Вып. 3. — М., 1982. — С. 32–44.
11. *Голейзовский К.* О гротеске, чистом танце и балете // Зрелища. — М., 1923, № 24. — С. 6–12.
12. *Горбачев Д.* Анатолий Галактионович Петрицкий. — М.: Советский художник, 1971. — 152 с.
13. *Горбачов Д.* Книжкове оформлення українського авангарду (рукопис), 1985.
14. Гринец. Классовая борьба на изофронте Украины и задачи ВУАПЛИТ // За пролетарское искусство: обзор искусства в Украине. — 1932. — № 6. — С. 12–13.
15. Група армістів. Лист до ярмаркому // Літературний ярмарок. — 1929. — № 7. — С. 277–280.
16. *Дзюба І.* З криниці літ. У 3х т. — К.: Києво-Могилянська академія, 2006. — Т 1. — 975 с.
17. До перебудови образотворчого фронту. Стенограма доповіді й виступів на першому пленумі Оргбюро Спілки Радянських художників і скульпторів УСРР 27.XI. — 2. XII. 1933 р. / За ред. Є. Холостенка і М. Шапошнікова. — К., 1934. — 124 с.
18. *Ернст Ф.* До відкриття всеукраїнської художньої виставки // Радянське мистецтво.—1928. — № 4. — С. 36.
19. *Жадова Л.* Вхутемас-Вхутеин (Страницы истории) // ДИ СССР. — 1970. — № 11. — С. 36–40.
20. *Зубровський В.* За реконструкцію оперового мистецтва // Мистецька трибуна. — 1931. — № 12.— С. 18
21. *Ільницький О.* Український футуризм (1914–1930) / Переклад з англ. Р. Тхорук. — Львів: Літопис, 2003. — 456 с.

22. *Ірчан М.* Перший будинок нового світу // Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО), ф. 2189, оп.1, спр. 35, арк. 51
23. Каталог ювілейної виставки «10 років Жовтня. 1917–1927». — Харків — Київ — Одеса. — 1927. — С.3–12.
24. *Ковальчук Е.* Анатолій Петрицький. Публікація архивного документа // Міст. — К., 2013.— № 9. — С. 99–124
25. *Колпакчи Л.* Художник Петрицький // Зрелища. — 1924. — № 71. — С.8–12.
26. Неллі Корнієнко. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К : Либідь, 2007. — 328 с.
27. *Кузьмин Е.* Анатолій Петрицький. Рукопис. — Архів НХМУ, фонд Є. Кузьміна. — Од. зб. 27
28. *Курбас Л.* На грані // Мистецтво. — К., 1919.— № 1.— С. 15–17.
29. *Курбас Л.* Сьогодні українського театру. «Березіль». Брошура. — Х. : Книгоспілка, 1927. — 60 с.
30. Курбас Лесь. Березіль. Из творчої спадщини / Упор. і приміт М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. — К. : Мистецтво, 1989. — 360 с.
31. *Лагутенко О.* Українська графіка першої третини ХХ століття. — К. : Грані. — 2006. — 240 с.
32. *Левада М.* Об'єднання Сучасних Митців України (ОСМУ) // Радянське мистецтво. — 1928. — № 6. — С. 3–5.
33. Листи до редакції // Література й мистецтво. — 1930. — 12 січня
34. *Малинина Т.* Формула стиля. Ар Деко: Истоки, региональные варианты, особенности эволюции. — М. : Пинакотека, 2005. — 302 с.
35. *Мельник Т.* Повернення «втрачених» портретів українських мистців А.Г. Петрицького // Образотворче мистецтво.—2011.— № 3–4. — С. 10–13)
36. *Метинський О.* «Молодий театр»: «Горе брехуніві» // Відродження. — 1918. — 6 грудня.
37. Мистецтво.— 1919. — № 1.— С. 12.
38. Музагет. Місячник літератури і мистецтва. — К., 1919. — № 1.— С. 170.
39. Первомайський Леонід. Твори: в 7-ми т. — Т. 7. — К. : Дніпро, 1970. — 460 с.
40. *Петрицький А.* Оформлення сцени сучасного театру // Нова Генерація. — 1930. — № 14. — С. 40–42.
41. *Петрицький А.* Художнє оформлення «Тараса Бульби» // Пролетарська правда. — 1927. — 12 жовтня.
42. *Петрицький А.* Чи потрібна кому опера // Нова Генерація. — 1929. — № 10. — С. 34–37.
43. *Петрицький А.* Спогади про М. В. Семенка // Нова Генерація. — 1929. — № 9. — С. 31–33.
44. *Петрицький А.* Сучасне мистецтво і малярство // Вир революції. — Січеслав, 1921.— С. 83.
45. *Петрицький А.* На шляху до нової опери // Вечірнє радіо. — 1929. — 22 серпня.
46. *Поліщук К.* Вибрані твори / Упор. В. Шевчук. — К. : Смолоскип, 2008. — 704 с.
47. *Рабічев Н.* На театральному фронті // Радянське мистецтво. — 1930. — № 3–5. — С. 7–19.
48. *Р-й О.* «Князь Ігор» в новій постанові // Вечірнє радіо. — 1929. — 25 вересня.
49. *Рибак Г.* Ближче до життя і сучасності // Вечірнє радіо. — 1929. — 22 серпня.
50. *Романенко Г., Шейко В.* Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір. — К., б., в. — 2008. — 208 с.
51. *Сіманцев Б.* Зимовий сезон почався (Від харківського кореспондента) // Радянське мистецтво. — 1930. — № 19. — С. 17
52. Справа про труп // Нова Генерація. — 1929.— № 9.— С. 23–33.
53. *Терещенко М.* Кризь лет часу. — К. : Мистецтво, 1974. — 168 с.
54. *Ткаченко С.* До завдання оперових театрів у поточному теасезоніві// Радянський театр. — 1931. — № 4. — С. 3–6.
55. Український драматичний театр: Нариси історії. В 2 т. — Т. 1. — К. : Наукова Думка, 1967. — 519 с.

56. *Учитель К. Фореггер. Опера. Харьков // OPERA MUSICOLOGICA. — СПб., 2014.— № 1(19). — С. 55–66.*
57. *Фар-Беккер Г. Искусство модерна. — Кельн, Кенеман, 1996. — 508 с.*
58. *Фореггер М. Опера // Нова Генерація. — 1929. — № 12. — С. 49–51.*
59. *Хмурий В. Анатоль Петрицький // Життя і революція. — 1928. — № 7.— С. 144–146.*
60. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ), ф. 237, оп. № 2, спр. 175.*
61. *Чепалов А. И. Судьба пересмешника, или Новые странствия Фракасса: Театральный роман-исследование. Харьков, 2001. — 188 с.*
62. *Шевельов Ю. (Юрій Шерех). Я — мене — мені...(і довкруги). Спогади. У 2 т. / Т. 1. : В Україні. — Харків : Березіль; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. — 428 с.*

Скляренко Г. Я. Творчість Анатолія Петрицького кінця 1910 — початку 1930-х років: між модернізмом та авангардом. Своєрідність мистецьких новацій.

Стаття присвячена творчості А. Петрицького кінця 1910 — початку 1930-х років у живописі, графіці, сценографії, що розглядається в контексті культурного та художнього життя України, участі художника у різних мистецьких об'єднаннях. Аналізуються виступи та публікації митця. Увага приділяється еволюції творчості А. Петрицького, його інтерпретації стилістики модерну, різних напрямків модернізму, зокрема «нової речовності», ар-деко, конструктивізму, а також особливостей віддзеркалення у його мистецтві ідей авангарду.

Ключові слова: художник, модернізм, авангард.

Скляренко Г. Я. Творчество Анатолія Петрицького конца 1910 — начала 1930-х годов: между модернизмом и авангардом. Своёобразие художественных новаций.

Статья посвящена творчеству А. Петрицького конца 1910 — начала 1930-х годов в живописи, графике, сценографии, рассматривающиеся в контексте культурно-художественной жизни Украины, участия художника в различных творческих объединениях. Анализируются выступления и публикации художника. Прослеживается эволюция творчества А. Петрицького, авторская интерпретация стилістики модерна, разных направлений модернизма, в частности «новой вещественности», ар-деко, конструктивизма, а также идей авангарда.

Ключевые слова: художник, модернизм, авангард.

Sklyarenko G. Creativity Anatoly Petritsky end of 1910 — beginning of the 1930s: between modernism and the avant-garde. The originality of artistic innovations.

The article is devoted to creativity A. Petritsky end of 1910 — beginning of 1930 in painting, graphics, scenography, seen in the context of cultural and artistic life of Ukraine, the artist's participation in various creative associations. Analyzes the performance and publication of the artist. The evolution of creativity A. Petritsky, author's interpretation of them Nouveau style, different trends of modernism, in particular the «New Objectivity», art deco, constructivism, as well as the avant—garde ideas.

Keywords: artist, modernism, avant-garde.