

Незникла Атлантида. Анатоль Петрицький

В.К. Шостя, народний художник України, професор, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ

Закінчення. Початок у № 2 (С. 54–58), 2015 р.



Петрицький Анатолій Галактіонович народився 31.01 (12.02) 1895 р. у Києві. Важкі, бідні дитячі роки, сирітський притулок, залізничне училище не збороли вразливу натуру юнака і його тяжіння до творчості. Київське художнє училище, приватна студія Олександра Мурашка, вивчення українського мистецтва, відвідування майстерні монументального мистецтва Михайла Бойчука в Українській академії мистецтв. Все це — від 1910 до 1918 р., а вже пізніше (1922–1924 рр.) — відвідування майстерень у ВХУТЕМАСі, у Москві. Активна творча біографія розпочинається з перших років навчання: панно для оформлення масових дійств, участь у художніх виставках, перші спроби сценографії... А вже надалі, протягом життя, Петрицький, «маючи багатогранний талант і величезну працездатність, творив чудові театральні декорації, розписував стіни будинків, малював тематичні картини, портрети, пейзажі, плакати, афіші, ілюстрував книжки і журнали, займався художнім конструюванням. І в кожній галузі залишив по собі довершені твори...», — резюмує Дмитро Горбачов, знаний дослідник творчої спадщини доби Українського Відродження.

«Український ярмарок» мовби запросив до загадкового і чарівного світу іншої реальності, де Петрицький вперше виразно побачив наче призначені для себе місце і можливість долучитися до нового простору діяльності. Створення елементів театралізованого народного гуляння вияскравило стійке бажання випробувати себе безпосередньо в оформленні театральних вистав. Вже 1916 р., учень художнього училища, він встигає зробити сценічні декорації до кількох спектаклів мандрівної трупи у Ромнах. Наступні два роки Петрицький активно співпрацює з київськими театрами «Гротеск» і «Дім інтермедій» (театр мініатюр). Невгамовний сценограф не задовольняється постановками спектаклів і залучає весь простір театру до формування образу особливої території незвичайного життя. «На нас як живі рухались зі стін, кричали і сміялись персонажі творів М. Гоголя. У вихрастоמו танці переплелися фігури, ніби вихоплені з народного середовища. А стеля була вся уквітчана чудернацькими потворами. Одні з них безмірно тішилися, сидячи на плечах своїх ближніх, які прицілювались на-

кинути на шию інших вірвочку і стягти вниз, а ще інші колесом крутились у цьому пеклі. Взагалі уся композиція була сповнена гострого сарказму... Але найбільше вражали добір кольорів, різноманітна гра барв, її оптимістичне звучання» — такі враження про театральний інтер'єр «Дому інтермедій» залишив актор і режисер Марко Терещенко. Експерименти перших розписів спонукають художника у 1920–1921 рр. до монументального стінопису. Захоплення Петрицького українською історією і народним мистецтвом втілюється у тематиці та характері трактування форми у роботах того періоду: «Дума про Самійла Кішку» у Кам'янці-Подільському, «Дума про Марусю Богуславку» у театрі цукрового заводу с. Прешки (Київщина) та «Невільничий плач» для театру м. Козелець на Чернігівщині. Жодна з цих робіт не вбереглася у лихолітті від загибелі, проте шкід до «Невольничого плачу» свідчить про народження зрілого майстра особливої енергії з почерком, співзвучним ідейно-естетичним засадам модерного українського мистецтва. Понад те, в

осмисленні неповторного мистецького досвіду Петрицький долає власний шлях і щедро демонструє свій спосіб віднайдення того загадкового сполучення енергій традиції і новаторства. Юний творчий вік Петрицького вдало збігається з молодим періодом злету українського культурного відродження, що й надає художникові ідеальний простір для реалізації його різнобічного хисту. Саме у цей час митець створює свої найвизначніші роботи. Плакат 1919 р. «Революционный держите шаг...», поза сумнівом, містить у собі виразні прикмети тогочасної плакатної графіки європейського гатунку. Подібний рівень узагальненого трактування форми можна буде зустріти у плакатах француза Адольфа Муруна Кассандра (Adolphe Mouron Cassandre) кінця 20-х — початку 30-х рр. Плакат Петрицького має бездоганну композиційну організацію впевненої рівноваженості і, водночас, рішучої, підкресленої динаміки руху. Свідома конструктивна побудова площинних силуетів і окремих акцентованих деталей з «відшліфованими» абрисами форм, доведених до геометричної довершеності, надає плакату знакового, символічного змісту. У книжкових обкладинках, портретах, дизайні театральних строїв Петрицького також присутня вишукана композиційна побудова, але з неодмінною авторською енергією імпровізаційної невимушеності та ескізної розкутості. Добре знаючи особливості візуального сприйняття плакату в часі і просторі, художник свідомо позбавляє себе «розкоші» експромту на користь віднайдені максимально лаконічної форми. Петрицький дуже точно відчував і розумів специфічну вимогу і необхідний художній ресурс будь-якого з образотворчих жанрів, за які брався. Здається, без жодних надзусиль він був переконливо природним, «своім»



«Невільничий плач», ескіз розпису театру у Козельці, 1920



«Революционный держите шаг...», плакат, 1919



«Інваліди», 1924

у доволі полярних видах візуального мистецтва, знаходячи до кожного ідеальний за виразністю новаторчий пластичний засіб. Властивість неспокійної вдачі художника до несприйняття унормованості, сталості та посередності наче кидала його до бою з буденністю, несмаком і бездуховністю у мистецтві, аби «...не дати йому засмічуватися різного роду недоуками, бездарними халтурниками, безпринципними пройдами».

У різногранній творчості, одночасно співпрацюючи з театрами й видавництвами, художник, певна річ, знаходив місце станковому (мольбертному) малярству, бо мав що сказати і у цій царині. Камертоною роботою для двадцятидев'ятилітнього Петрицького стала картина «Інваліди», написана 1924 р. Можна припустити, що доволі тривале життя Анатолія у середовищі, де неміч і каліцтво щоденно були поруч, його гострі дитячі враження надавали художникові правдивий імпульс для утримання точної емоційної тональності картини.

Щоразу, з будь-якої нагоди, відвідуючи Національний художній музей у Києві, заходжу до залів постійної експозиції, і серед кількох творів, з якими хочу знову зустрітися, неодмінно є «Інваліди» Петрицького. Віддавна отримані враження від картини дотепер ще не втратили інтенсивного запаху правди, зазвичай непоказуваної і приховуваної від публічного ока. Адже мимохіть відводимо погляд від скаліченої людини, можливо, боячись пильним розгляданням образити, а насправді усуваємося від природної, у таких випадках, співучасті, сторонимося чужого горя. Петрицький своїм твором приводить нас у світ жорсто-

кого виміру реальності, де фізична безпорадність є синонімом приреченого страждання.

У чому та дивна сила полотна, написаного 90 років тому? Хіба було і чи є щось надто незвичного й нового у самому сюжеті про родину інвалідів? Правдиво викладена статистика про скалічених війнами чи тяжкою працею людей може вразити більше за повідомлення про безвихідне становище кількох із них. До того ж сюжет картини — з категорії явищ вічних, що супроводжують людину і здавна досліджуваних мистецтвом.

Петрицький, наполегливий прибічник нових, нетривіальних композиційних рішень, цього разу також застосовує цілком органічний задуму художньо-формальний прийом, досягаючи вражаючої образності і драматичної емоційності. Художник відмовляється від широко вживаної, сягаючої у глибину побудови твору, де неодмінно є передній план як вступ, як вхід до картинного простору, а вже за ним розгортаються наступні декілька. Уся площина картини — передній план, він єдиний як для розташування елементів композиції, так і для глядача.

На картині впритул, наче наштовхувшись, бачимо перед собою групу людей, які сидять. Для них простір формату полотна гранично замкнений зліва, справа й позаду, так само як тісним і обмеженим у теперішніх обставинах є їхній життєвий простір. А той, єдиний вільний, залишається розчиненим тільки до нас, з тихою, несміливою надією на співчуття і милосердя. Гарні від народження міцні чоловіки з великими, беручими до роботи руками, але неповносправні від отриманого каліцтва, знахо-

дять прихисток у родинному колі, який є для них, разом з матір'ю, хоч невеликим, але надійним внутрішнім простором спільної підтримки. Необхідна, на рівні дотику, шільність і виправдана статичність розміщення постатей обабіч композиційного центру — матері — компенсується спокійним, ледве помітним внутрішнім рухом між ними.

Художник не лякає, не шокує каліцтвом, а, швидше за все, знайомить з неспотвореною людською гідністю, збереженою за будь-яких обставин. Саме це у картині Петрицького є великим Змістом, якого автор надав предмету зображення — сюжету. Мабуть-таки судилося художникові написати «Інвалідів». Вкорінена, вихована життєвим досвідом повага і доброзичливість художника до упосліджених, до людей, доля яких склалася значно гірше за власну, лишалися завжди разом з ним. С. Григор'єв згадував, що Петрицький у Харкові «...поклав свій пакуночок зі сніданком біля жебрачки (час тоді був голодний). Поклав він також гроші, не дивлячись, доставши їх з кишені, скільки рука захопила, і, зніяковівши, не озираючись, попростував далі». Картину треба дивитися «наживо», адже навіть найкращі репродукції чи інші сучасні технічні відтворення не зможуть транслювати емоційне відлуння високої змістовної форми знаменитого полотна.

Збуджуюче передчуття народжуваного у процесі роботи чогось зовсім нового, небаченого, щасливо приводить Петрицького до такого ж голодного до відкриттів миття — Леся Курбаса, який влучно сформулював цю фундаментальну потребу і сенс творчості: «Мистецтво там, де первопочин».



Ескіз костюма до вистави «Тарас Бульба» М. Лисенка, 1920–1921



Ескіз костюма до вистави «Тарас Бульба» М. Лисенка, 1920–1921



Ескіз костюма до вистави «У катакомбах» Л. Українки, 1920–1921



Ескіз костюма до вистави «Вавилонський полон» Л. Українки, 1920–1921



Ескіз костюма до вистави «Північні велетні» Г. Ібсена, 1920–1921



Ескіз декорацій до вистави «Північні велетні» Г. Ібсена, 1920–1921

Харизматичний засновник «Молодого театру» і «Мистецького об'єднання «Березіль» (МОБ), розгалуженої громадської творчої організації, зробив для будівництва модерного українського театру незрівнянно більше, ніж спромоглися покликані на те державні чиновницькі інституції. Окрім, власне, постановок спектаклів, МОБ стимулювало проведення театрального навчання, видавало часопис «Барикади театру», опікувалося створенням пересувних сценічних колективів для села і започаткувало діяльність відомого донині театрального музею. МОБ було місцем становлення творчих біографій багатьох митців української сцени — акторів і режисерів. Серед них: А. Бучма, М. Крушельницький, Й. Гірняк, Н. Ужвій, І. Мар'яненко... З МОБ походить знаменита «система Курбаса» як нова філософія і нова мова «...авторської трактовки образу та розкриття й відтворення його на кону перед глядачем; системи роботи актора над собою та опанування акторською майстерністю; системи режисерського, аналітичного препарування драматургічного матеріалу та відповідного мистецького перетворення його в синтетичне дійство», — згадує уважний сучасник подій Ю. Смолич. А вже, жалкуючи за втраченими набутками українського театру і його творця, констатує, що «...ніхто інший ... не спромігся на будь-який синтез своєї діяльності на полі режисури чи акторського виконання, а в теорії сценічної науки жоден сучасний український режисер не березільського походження не вписав жодного слова — навіть помилкового». Увесь цей рух був керований людиною-епохою, справді геніальним митцем. Виразні штрихи до портрета Курбаса знаходимо у Йосипа Гірняка, актора-

«березільця»: «...високий зріст, вродливе обличчя, постійна усмішка, м'який баритональний голос, який ніколи не підіймався під час розмови, привітний погляд карих очей...». Непересічна зовнішність була лише оправою й доповненням образу, донесеного до нас колегою майстра. Курбас, «...його освіта, обізнаність з досягненнями світового театру, літератури й мистецтва, винятковий організаційний і творчий хист, ... знання грецької та латинської мов давало йому змогу читати в оригіналах філософів і письменників тієї доби. Крім слов'янських мов, знав німецьку, французьку, англійську і норвезьку мови, ... був блискучим і безпощадним оратором».

Тож, Петрицький у Курбасовому «Молодому театрі» нарешті знаходить добре підготовлений творчий полігон і спільника, наснаженого постійними пошуками нових мистецьких форм. Прем'єрі «Царя Едіпа» Софокла 1918 р., першій на українській сцені постановці античної трагедії, передувала надзвичайно піднесена і відповідальна робота ентузіастів-молодотеатрівців. Неясність матеріального становища, відсутність приміщення для репетицій компенсувалися бажанням самовдосконалення, вишколом акторського складу, поступовим опануванням Курбасової системи. «Швидко до нас приєднався Анатолій Петрицький, який згодився працювати у «Молодому театрі» безкоштовно», — згадує Поліна Самійленко, акторка першого гурту новонароджуваного колективу.

Новаторську сценографією до «Царя Едіпа» Петрицький рішуче відкидає традиційно-стереотипну кулісну площинність, двовимірність декорацій; натомість застосовує об'ємні елементи вирішення сценічного про-

стору, активно впливаючи на організацію мізансцен. Курбас і Петрицький вже першими експериментами заявляють про ідейно-художні засади модерного театру європейського рівня, позбавляючи тогочасний український театр тавра провінційності й усталеного побутовізму.

Курбас високо оцінював талант сценічного дизайнера: «Художник в українському театрі з'явився тоді, коли в «Молодий театр» прийшов Анатолій Петрицький». Понад те, робота Петрицького у театрах, його виключна здатність до образних узагальнень і створення самодостатнього візуального еквівалента ідеї драматургічного матеріалу підносить творчість сценографа на рівноправну з режисером, а нерідко й на головну, вирішальну роль у постановці спектаклю.

Потім художник працював з багатьма режисерами у безлічі здійснених вистав, але такого могутнього творчого тандему, як з Курбасом, у нього вже не було, хоча обидва митці мали, за спогадами акторки Поліни Няtko, вельми протилежні типи характерів: «Вихований, стриманий Курбас і гарячково-темпераментний, завжди творчо збуджений, невгамовний, безпосередній і прямий Петрицький».

Неймовірно інтенсивна робота у театрах припадає на 1919–1925 рр. Широкий діапазон драматургії та, відповідно, і специфіки постановок розкривають дедалі нові грані таланту переконаного прихильника «формальної революції». Курбасове визначення глибоких, нерідко зухвалих, пластичних пошуків Петрицького влучно характеризує період найвищого злету творчості художника.

Раз по раз народжуються геніальні ескізи для драматичних вистав. Серед



Ескіз костюма до вистави «Камінний господар» Л. Українки, 1921



Ескіз костюма до вистави «Вій» О. Вишні, 1925



Ескіз костюма до вистави «Вій» О. Вишні, 1925



Ескіз костюма до вистави «Турандот» Дж. Пуччіні, 1927



Ескіз костюма до опери «Князь Ігор» О. Бородіна, 1929

них: «Вавилонський полон», «У катакомбах», «На полі крові», «Камінний господар» за п'єсами Лесі Українки. Цьому часові належать оформлення вистав «Тарас Бульба» М. Лисенка і «Північні велетні» Г. Ібсена. Петрицький наче прагне пізнати істинний інструмент творчості, випробовує себе у різних, часом полярних, стильових напрямках, але ніколи не робить це поверхово, «ковзаючи» їхніми зовнішніми ознаками. Непересічна здатність мислити образами, вільний доступ до глибин культурного спадку є підґрунтям кращих проєктів майстра. Можна лише вражатися безмежній фантазії художника, який, жадібно задовольняючи свою пристрасть у дослідженні форми, її нових виражальних можливостей, пропонує кожному спектаклю шоразу іншу енергію пластики, кольору і несподівану експресію театрального дійства, а також масових мізансцен, керованих сценографічним задумом постановника.

Ескізи строїв до «Тараса Бульби» вишукано оздоблені бароковим українським скорописом, нуртують стихією народного малярства з притаманним йому м'яким гумором, є не вузько утилітарними проєктами сценічного вбрання на статичному манекені, а переконливо стають початками, зримими орієнтирами майбутніх образів дійових осіб. І того-таки часу створена сценографія до «Північних велетнів» вже має зовсім іншу, «нордично» сувору, емоційну тональність з рвучкою, наче пориви холодного бризу, експресивною кутацією пластикою ескізів декорацій та костюмів.

Експериментуючи у поширеному тогочасному ексцентричному застосуванні засобів оформлення,

Петрицький закладає принципи і структуру українського вертепу в основу образу постановки уїдливо-сатиричного спектаклю «Вій» — пародійно «перелицьованої» Остапом Вишнею гоголівської теми. Завдяки побудові сценічного простору, розділеного на два поверхи, як у народному вертеповому театрі, з дотепною інтонацією яскравого ярмаркового середовища, вирішувалася успіх постановки «Вія» театром І. Франка у Харкові 1924 р. Подібну дворівневу сценографічну конструкцію Петрицький проєктує також і для «Патетичної сонати» за М. Кулішем.

Сценограф-новатор, крім динамічних конструкцій, він дотепно використовує сценічний костюм як рухомий композиційний ресурс задля образно-кольорового вирішення вистави. Зокрема, для опери Дж. Пуччіні «Турандот» кожен костюм за дизайном Петрицького мав дві версії: аверсну — яскраву, багатобарвну, — і реверсну — чорну, що при обертанні хористів враз змінювало, забарвлювало сцену у контрастні драматичні емоції. З досліджень Д. Горбачова дізнаємося про креативні дизайнерські знахідки видатного постановника: «Гло — великі віяла, вони розкладалися і склалися. Костюми хору то зливалися з чорнотою, то розквітали зловісним пурпуром. Скулювалися женихи, поглядаючи на мечі катів. А Петрицького, який творив «комедію масок», не полишало почуття гумору. Кожне підступне запитання принцеси Турандот супроводжувалося спалахом цифр на світловому табло — 1, 2, 3... Подібні пародійні засоби наближали театр Петрицького до народних майданових лицедійств, де неодмінно порушувалася єдність місця і часу, і

глядач вільно переміщувався між минулим і сучасним».

На хвилі вільного творчого злету майстер ще створить блискучі шедеври світового рівня до балету А. Адана «Корсар», опер «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського (1925 р.) та «Князь Ігор» О. Бородіна (1926 р.). Настають зловісні тридцяті, де вже не буде місця ширим, відчайдушним художникам — невтомним робітникам, що були переконаними апологетами культури високої форми, поза якою не існує справжнє мистецтво.

Ця оповідь — про молодий вік українського мистецтва двох десятиліть минулого століття і такого ж щедрого, переповненого енергією «первочину» художника. Вже потім творча біографія Петрицького, як і багатьох «вцілілих» його колег, помітно поділиться, розірветься на дві частини — до і після. Зав'язування гамівної сорочки більшовицького реалізму упокорить вільний, невідконтрольний пошук, змусить демонструвати лояльність невігластву й уніфікованому офіційному мистецтву. Понад те, прямування творчості за обов'язковими приписами ідеологічних погромників неодмінно виробить у художників пильне саморегування і автоцензування від задуму, ідеї, до формальних розв'язань.

Дивна і непередбачувана доля Атлантид. Платонова — десь у Середземноморських глибинах; наша, українська, попри диявольські спроби втопити її у прищеплюваній силі і жорстоко контрольованій національній амнезії, зусиллями, талантом та самим життям кращих і неповторних своїх Громадян гідно розташувалася високо вгорі, подаючи знаки-підказки нам, спраглим до пошуків нового, незвіданого. *Ж*