

УДК 76. 038. 532: 7. 071. 1(477) “1920–1930”

Дарина Метельницька

ПЕЙЗАЖИ АНАТОЛІЯ ПЕТРИЦЬКОГО 1920–1930-Х РОКІВ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МІСЬКИХ МОТИВІВ У ВІТЧИЗНЯНОМУ ЖИВОПИСІ

У статті проаналізовано пейзажну творчість А. Г. Петрицького 1920–1930-х років. Виявлені особливості еволюції пейзажного живопису художника на основі збережених досьгодні творів. Окреслено особливості впливів різних мистецьких течій на пейзажну модель майстра і взаємозв'язок міських краєвидів Петрицького й театральної декорації. Досліджено основні мотиви у пейзажі художника та різновиди краєвидів митця у межах усталеної в мистецтвознавстві типології.

Ключові слова: пейзаж, камерна лінія, міські мотиви, ліро-епічна лінія, панорамний принцип зображення, декоративізм, умовний колорит, складний колорит.

Дарья Метельницкая

ПЕЙЗАЖИ АНАТОЛИЯ ПЕТРИЦКОГО 1920–1930-Х ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ГОРОДСКИХ МОТИВОВ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ

В статье проанализировано пейзажное творчество А. Г. Петрицкого 1920–1930-х годов. Определены особенности эволюции пейзажной живописи Петрицкого на основе сохранных до сегодняшнего времени произведений. Очерчиваются особенности влияний разных течений искусства на пейзажную модель мастера и взаимосвязь городских пейзажей Петрицкого и театральной декорации. Исследуются основные мотивы пейзажей художника и разновидности пейзажей творца в рамках устоявшейся в искусствоведении типологии.

Ключевые слова: пейзаж, камерная линия, городские мотивы, лиро-эпическая линия, панорамный принцип изображения, декоративизм, условный колорит, сложный колорит.

Darina Metelnytska

ANATOL PETRYTSKY'S LANDSCAPES OF 1920–1930'S IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF URBAN MOTIFS IN NATIONAL PAINTING

The article is dedicated to Anatol Petrytsky's landscapes of 1920–1930's. This genre was not dominant in the works of the artist. Moreover, many samples have not reached our time. This publication sheds the light on the features of the evolution of landscape painting according to the artist's stored samples. The particular qualities of influences of the different artistic trends on the master's landscape model and the relationship between Petrytsky's urban landscapes and theatrical scenery are shown. The basic motifs in artist's landscape, and landscape types within the established in art criticism typology.

The interest to the easel paintings, particularly to landscape painting, goes through the entire master's creative life. Despite his busy life in the theater, Petrytsky in Kharkiv's and the first Kyiv's period (1920–1930) gave dominant attention to his painting, working on landscapes, portraits and still lifes for several hours a day. A painter determined easel art as a foundation for theatrical decoration. Particular attention to the easel art forms can be traced from the time of Petrytsky's studying in art school, because then works of Oleksandr Murashko and Fedor Krichevskiy greatly influenced on the formation of the young artist. In the future, in the Moscow period, he continued his studies of easel painting in the Drevina-Udaltsov's studio of the VHUTEMAS, notwithstanding the total domination in the art of that time the monumental and decorative forms, that had more functional value and were identified as priority by the state policy, while the value of easel painting was downplayed.

Lyrics, appeal to the panoramic image, depiction of the unassuming corners of the urban environment are the major trends, which characterized the Petrytsky's landscapes of 1920–1930's. In some works decorativism and flatness, crossing with the language of the theatrical decorative art are traceable. Some theatrical scenery Petrytsky in form and theme continued improvements landscape painting of artist.

The artist in his creative landscape turned to rethinking of impressionism and post-impressionism tendencies, to avant-garde practices; local color, convention of images and range of landscapes motives it is an appeal to the European artists, such as Deren and Utrillo.

Landscapes of A. Petrytsky stand apart from other Ukrainian artworks, because on the one hand, the artist is interested in urban motifs, on the other hand, artist does not glorify urban achievements and development of the industry in his works, but, unlike ideological followers of realistic painting, whose views are mostly rustic, Petrytsky resorts to the depiction of the environs and cluttered backyard, sometimes to the rural landscape, that are filled in his work with special dreamy colors, but even there author depicted altered states of nature, as the storm sky, the sunset ("From the work" (1938), "Morning Watering-place" (1935), which bring the master to the romantic tradition. The artist in his landscapes is the continuator of this line, but sometimes his landscapes (including "Evening Kharkiv" (1934–1935), "Kharkiv's Corner" (1925), despite the chosen simple motif, are romanticized in their mood.

Key words: *landscape, lyrical line, urban motifs, epic lyric-line panoramic image principle, decorativity, conditional flavor, complex flavor.*

Пейзажний жанр в українському образотворчому мистецтві має свою традицію. До XIX століття краєвид у вітчизняному живописі не виокремлювався у самостійний жанр, а виконував функцію тла для фігуративних композицій (зокрема, портретів) і жанрових полотен або ж другорядного елементу ікон. Із утворенням малярських осередків у XIX столітті (Київська рисувальна школа, Художньо-промислова школа у Львові) відбулося піднесення згаданого жанру образотворчого мистецтва. Український пейзаж набув самостійного ідейно-естетичного значення і своєрідного образотворчого ладу. Особливістю краєвидів, що датовані серединою та другою половиною XIX століття, є ліризм і звернення до сільських (рустикальних) мотивів, суголосність ряду робіт митців національної пейзажної школи з ідейними настановами передвижництва (К. Трутовський, П. Левченко, М. Пимоненко, В. Орловський). Проте у перших декадах XX століття пейзажисти почали ламати усталені канони реалістичного напрямку, долучаючись до світових тенденцій. Художники XX століття прагнули відобразити міське середовище та створити свою неповторну образотворчу модель (впливи імпресіонізму й постімпресіонізму, авангардні експерименти). Цим пояснюються звернення митців до стилістики новітнього європейського мистецтва. Утвердження нової проблематики в межах вітчизняного пейзажу пов'язане з появою в творчості певних майстрів міських мотивів. Подеколи живописці вдавалися до поетизації міських невибагливих куточків (камерна лінія у творчості Г. Світлицького, М. Бурачека, І. Труша, А. Маневича, І. Іжакевича), інколи – до уславлення індустріалізації та стрімкого розвитку урбаністичного середовища (епічна лінія). Саме ліричної камерної лінії як у контексті авангардних пошуків (1920–1930-ті), так і в межах реалістичної традиції (1950-ті) дотримувався у пейзажній творчості відомий український митець Анатолій Петрицький.

Анатолій Петрицький був тим майстром-універсалом, який у своїй творчій біографії звертався до різних жанрів. Чільне місце в доробку художника займає театральна декорація. Станкове мистецтво у творчості Петрицького певного часу відійшло на другий план, хоча митець неодноразово звертався до журнальної графіки, сюжетно-тематичної картини, графічного та живописного портрета, натюрморту, монументальних панно.

Пейзаж займає у спадщині А. Петрицького другорядне місце, оскільки звернення до цього жанру були спорадичними. Однак дзвінки та яскраві краєвиди живописця часто ставали підґрунтям до театральної декорації – адже у цій царині майстер працював найплідніше все своє життя.

Міські та рустикальні краєвиди А. Петрицького потребують окремого дослідження, адже висвітлені у фаховій літературі лише побіжно. Фактично всі наукові праці, присвячені майстру, стосуються насамперед його театральньо-декоративного доробку. Це пояснюється тим, що вклад митця у дану царину залишається неоцінним. Проте певна когорта мистецтвознавців та культурних діячів – сучасників художника, чії праці датовані серединою ХХ століття (А. Драк, В. Харченко, З. Фогель, Д. Горбачов, П. Цибенко, О. Борщаговський та ін.) слушно визначали, що Петрицький навіть у театрі був живописцем. Сам митець писав про те, що відчуває нагальну потребу реалізовувати себе як живописець-станковист, однак робота художника театру займає багато часу та потребує величезних зусиль.

Варто зазначити, що науковці лише побіжно розглянули у своїх роботах пейзажі А. Петрицького. Зокрема, цього питання торкнулись у монографіях Д. Горбачов [4] та І. Врона [16]. Поодинокі згадки у статтях і нарисах, що стосуються пейзажів митця, датовані другою половиною ХХ століття (статті В. Габелко [3], Д. Горбачова [5], О. Журавель [9], О. Климчука [11], Ю. Ятченко [22]).

Тим часом, на основі збережених зразків пейзажного жанру А. Петрицького можна виявити певну зміну тематики та емоційних особливостей творів, над якими митець працював протягом 1920–1930-х років.

Мета статті – виявити ключові риси образотворчої мови краєвидів Анатолія Петрицького 1920–1930-х років та проаналізувати особливості взаємозв'язку пейзажної творчості автора з тенденціями тодішньої доби.

Анатолій Петрицький працював у станковому пейзажі протягом чотирьох десятиліть (1910–1950-ті роки). За цей час відбулися вагомі зміни образно-стильових рис полотен.

На ранньому етапі (1910-ті роки) творчість митця була позначена імпресіоністичними впливами, власне, тоді творча манера художника ще тільки формувалась і А. Петрицький спирався на досвід своїх попередників у мистецтві й старших сучасників. Зокрема, на становлення творчої моделі Петрицького-пейзажиста неабияк вплинуло навчання у Київському художньому училищі (рік вступу – 1912). На той час тамтешній кістяк викладацького складу становили класики передвижництва та визнані метри українського мистецтва: І. Селезньов, М. Пимоненко, Г. Дядченко, Г. Крюгер-Прахова, В. Менк, Х. Платонов тощо. Методики викладання у КХУ калькували програми Академії мистецтв у Петербурзі, тому навчання відбувалося за пізноакадемічною схемою. Проте Петрицький-експериментатор мав дієву натуру і не збирався бездумно сприймати прищеплені академічним навчанням принципи: митець протиставляв себе нудній пасивності мислення і зашкарублості застарілих передвижницьких станкових форм. Тогочасними взірцями у мистецтві стали для молодого творця його вчителі в училищі – Олександр Мурашко та Федір Кричевський, які у своєму мистецтві переосмислювали досвід імпресіонізму та модерну.

Про пріоритети А. Петрицького у мистецтві його учень С. Григор'єв згадував: “Петрицький безмежно любив живопис, але живопис справжній. Високий. Живопис реальний, матеріальний і живий. Ненавидів він будь-яку ілюзорність, підробку, колірні міражі, тушовочку і лесировочку. Недаремно ж любив Рембрандта, Курбе, Сезана, Сурикова, Кончаловського (у Кончаловського він навчався і зберіг до нього повагу на все життя). Петрицький багато перейняв у Кричевського. В свою чергу, Кричевський говорив про нього: “Анатолій – живописець божою милістю, рідкісний дар незбагненого чуття кольору!” [6, с. 56].

Перший біограф Петрицького Є. Кузьмін наголосив на впливах імпресіонізму та постімпресіонізму на станкову систему художника: “У царині професійного живопису для А. Петрицького все різко змінюється після ознайомлення з творчістю таких художників, як Е. Мане, К. Моне, Е. Дега, П. Сезанн та В. ван Гог. Вивчивши манеру імпресіоністів і постімпресіоністів, митець починає писати чистими, незмішаними фарбами, довідується про теорію розкладу кольорів, про сприйняття світу не в тих застиглих нерухомих формах, а в самому рухові життя, в тремтливому коливанні світла, що огортає всі видимі форми. Він дізнається, що ні фабула, ні зміст, а, власне, світло і колір можуть стати предметом досягнення художньої творчості” [12, арк. 7–8].

За свідченням сучасника А. Петрицького, живописця та мистецтвознавця І. Врони: “З 1920-х років Петрицький виступає у живописі, переважно станковому. Тематична картина посідає у його творчості провідне місце” [16, с. 15].

Варто хоча б побіжно зазначити, що за час навчання у Москві (1922–1924), Петрицький створив низку міських пейзажів, що нагадували манеру Дерена (вислів В. Хмурого). Але більшість із них не дійшли до нашого часу. Художник не випадково обрав для навчання майстерню Древіна-Удальцової, адже у період тотального панування конструктивізму, декоративно-прикладного мистецтва, у часи, коли образотворчість набувала функціонального значення, коли точилися дискусії про те, що станкові форми відживають своє і скоро зникнуть, відбувалося творче становлення Анатолія Петрицького, для якого станковий живопис набував особливого і первинного значення, адже на підґрунті станкової творчості вибудовувалася художня модель молодого майстра як театрального декоратора. Невипадково у Москві Петрицький шукав товариства живописців – Лентулова, Осьмеркіна, Кончаловського, Машкова. І вже пізніше, у 1934 році художник наголосив на цьому у промові, датованій 1934 роком: “Я хочу спинитись також на умовах нашої роботи <...> не зовсім забезпечені ми майстернями та добрими фарбами, і це заважає нам досягти тої високої якості нашої роботи. <...> Адже ненормально, що наші художники працюють за своїм фахом не щодня. От я, заслужений художник, – я віддаю свій час, головним чином, театрові, і тільки через це у мене лише дві картини. По суті, я повинен працювати в малярстві 6–8 годин на день і то щодня” [19, с. 96]. Цю тезу можна інтерпретувати таким чином: Петрицький не вважав станковий живопис сферою другорядною; як митець універсальний, художник мав хист до театрального мистецтва, а проте волів би виявляти себе більше як станковий майстер. У цій же публікації Петрицький наголосив, що за станом на 1934 рік може визначити три періоди власної творчості. Перший, учнівський, етап тривав до 1918 року і закінчився того ж року пожежею. Другий період завершився 1924 року в Москві, де згоріли всі живописні роботи, які Петрицький “з упертістю робив шість років”. Можна сказати, що зразків станкової творчості митця залишилося вельми мало. Активну працю майстра у станковому живописі підтверджують сучасники Петрицького, зокрема, його перший біограф Василь Хмурий (Бутенко) у публікації в журналі “Всесвіт” (1925). Саме Хмурий слушно наголосив на використанні арсеналу кубізму (в ранніх портретах) та впливах Дерена (коричневисть барв) у ранніх жанрах та етюдах Петрицького. На початкових етапах творчості (1910–1920-ті роки) живопис митця був позначений кубістичним розумінням формотворення, а колорит характерний тяжінням до монохромності (ця тенденція ранніх 1920-х рідкісна у пізніших роботах). Стосовно “тонкого й напруженого бачення барви” – з Хмурим можна погодитись, адже це прояв творчого світогляду Петрицького. Звісно, композиційні пошуки художника поєднали у собі вивчення сезаністської та деренівської моделей (коричневі барви, живописна модуляція). Розділяємо погляд Хмурого, котрий пошук Петрицького на початку 1920-х років визначив як знаходження власного розуміння міського пейзажу. Згадані художники, які становили московське коло спілкування Петрицького (Лентулов, Осьмеркін, Кончаловський, Машков), активно експериментували з трактуванням міської мотивіки у своїх краєвидах. Впливи живописних робіт подібного гатунку відчуваються у таких творах Петрицького, як “Пейзаж Сухумі” (1925), “Куточок Харкова” (1925), “Гавань” (1930).

Доцільно зауважити, що Петрицький був новатором у тенденціях, притаманних його баченню міського краєвиду, адже в українській історії 1920–1930 роки – це доба формування міського середовища, тому й не дивно, що навіть на той час пейзаж залишався цілком рустикальним. В. Бутенко пише: “Наш краєвид ще не посідає ознак часу, він ще розмаїтий з перевагою старих елементів, чужих сучасному динамізмові й своєрідній величності індустрії. Однак художник Петрицький не цурається краєвиду навіть своїми полотнами краєвидів “Міст” і “Місто”, викриває до певної міри своє розуміння сучасного стилю. В краєвиді “Місто” виразно підкреслено тенденцію надати нашому міщанському краєвидові рис великого індустріального міста. Взяті триповерхові будівлі на горі й підсилено контрастами з маленькими під горою. Краєвид відбиває реальністю, а радісні яскраві барви його (щось трохи від імпресіонізму) біжать, як наші дні, повні надій на прийдешнє” [2, с. 22].

Десятиліття 1920–1930-х років, в якому Петрицький почав активно працювати над пейзажем, позначене боротьбою між різними мистецькими угрупованнями. У той час, за висловом дослідника пейзажного живопису О. Журавля, загальнорадянська тенденція відмови від станкових форм на користь монументальних відчувалась і в українському мистецтві: “Деяка частина творчої інтелігенції, віддаючи перевагу монументальному жанру та політичній графіці, заперечувала необхідність розвитку станкової картини. А звідси, закономірно, й пов’язаних з нею жанрів. Потрапив у розряд “непридатних” і пейзаж” [9, с. 22]. Варто зазначити, що хоча на той час у межах пейзажного жанру ми бачимо розвиток чистого урбанізму – сцени будівництва фабрик, заводів, промислові об’єкти, у Петрицького подібні зразки є радше винятком, аніж правилом (це деякі пейзажні замальовки воєнного часу, зокрема, “Відбудова Дніпрогесу” (1945) і “Запоріжжя. Завод” (1940-ті роки).

У 1920–1930-ті роки художники прокладали шлях до реалістичного методу в мистецтві пейзажу, однак звертались і до мистецького апарату постімпресіонізму й авангардних експериментів у живописі. А *традиційний* пейзаж (найчастіше це були пейзажі-картини, сільські краєвиди) – у втіленні таких майстрів, як Г. Дядченко, К. Костанді, відживав своє. Молодша генерація митців (Г. Світлицький, М. Бурачек, І. Труш, А. Маневич, Й. Сорохтей, І. Їжакевич) повно представляли *ліричну лінію в пейзажі* 1920–1930 років, але їхнє художнє виховання в рамках вітчизняного реалістичного пейзажу все ж таки не завадило впровадженню нових змістів, відповідних добі. Розвивались як суто лірична *камерна лінія*, так і *ліро-епічна з панорамним принципом зображення*.

Якщо раніше образ міста не набув у мистецтві такого поширення, бо у творчості відомих пейзажистів (П. Левченко, С. Світославський, М. Беркос) фігурував *сільський краєвид*, то, за твердженням О. Журавля, у 1920–1930-ті роки “в зображенні міста переважало соціальне трактування або побутовий підхід, що проявилось у культивуванні задвірків, захаращених околиць” [9, с. 24].

Визначаючи властивості тогочасних пейзажів Петрицького, доцільно сказати, що майстра не оминуло захоплення *міською мотивікою*, адже саме в той час художники закладали підвалини *українського міського пейзажу*. Проте міські мотиви в пейзажах А. Петрицького поперше, співіснують з рустикальними, а по-друге, поетизують міське середовище, а не спрямовані на фетишизацію урбаністичних новацій, як у інших радянських живописців. Петрицький – парадоксальний автор. З одного боку, маємо справу з милуванням містом, яке поринає у буйній рослинності, але часом деякі зразки сповнюються атмосферою тривоги, неспокою.

Наполегливу працю митця над станковими зразками у харківський та київський періоди (1920–1930-ті роки) засвідчила у спогадах Лариса Петрицька. Дружина художника згадувала, що навесні 1925 року вони з Анатолем Галактіоновичем приїхали до Харкова і поселились у Жаткінському провулку, де мешкали співробітники театру імені І. Франка. Петрицький був настільки невгамовним художником, що відразу ж почав працювати: “Першу живописну роботу в Харкові він писав на березі річки Лопань: горбатий міст через річку, який був поблизу нашого дому. Опісля він писав етюд у внутрішньому ґанку, тобто паркан, хвіртку і усе, що бачив з вікна нашої кімнати. Цей етюд він подарував художнику Самокишу, який відвідував нас в тому ж 1925 році, по приїзді до Харкова” [20, арк. 1]. Лариса Петрицька згадувала й про те, що художник працював над пейзажами 2–3 години щоденно. У харківський час спектр захоплення митця був широким – він написав близько 150 портретів творчої інтелігенції, діячів культури, з якими безпосередньо працював у першій столиці, також звертався до книжкової та журнальної графіки, створив низку театральних оформлень.

Певні пейзажі Петрицького 1920-х років позначені вражаюче-яскравим колоритом (пейзаж “Кавказ” (1928, зібрання В. А. Губенко-Маслюченко). Проглядається тенденція стилізації природи, автор відмежовується від її внутрішньої сутності. Подібна риса вирізняє пейзаж “Гавань” (1930–1931р., колекція І. Диченка), де автор обрав умовні кольори; превалюють не колористичні плями, а лінія, її різка змодельованість.

Творами, що відверто випадають з реалістичної моделі, а написані радше під впливами європейської пейзажної системи, є “Гавань” (1930–1931) та “Куточок Харкова” (1925). Для

твору “Гавань” характерна улюблена для Петрицького висока точка зору (панорамний принцип зображення), відсутність чіткої плановості. Роботі властива площинність та колористична “незібраність”, яка з плином часу зникне, адже пейзажі набуватимуть дедалі більшої реалістичності та складності колориту. Колористична гра роботи побудована передусім на притлумлених тонах, що в подальшому стало невласиво Петрицькому, адже він використовував здебільшого локальні тони, а його пейзажі по-театральному яскраві.

У творі “Гавань” А. Петрицький вдається до максимального спрощення, зворотної перспективи та нетрадиційного для своєї творчості мотиву, що займає вагоме місце у французькому живописі ще від часів імпресіонізму, – мотиву пристані, річки з катерами для прогулянок, торговельними суднами. Оскільки подібний сюжет суголосний із суетним урбанізмом розвиненого міського центру, то даний зразок став для Петрицького винятком, позаяк позбавлений ліризму та бурхливого колориту; перед глядачем постає не майже сільська господа, а міський мотив: ескізна, фактично креслярська манера твору наближає Петрицького до живопису Дерена та Утрілло, які у краєвидах також доходили до суворой геометризації форм. У другому зразкові – “Куточок Харкова” (1925) простежуються риси камерного міського пейзажу, який викликає враження тривоги, загрози, безпорадності. До подібного бачення наближався російський живописець Мстислав Добужинський, який у краєвидах змальовував відмирання захаращених околиць старої Москви.

Безсумнівно, нові прояви в міському пейзажі відбилися у живописі Анатолія Петрицького. Митцеві було притаманне гостре відчуття сучасності, що виявилось, зокрема, в пейзажах Харкова: “Куточок Харкова” (1925), “Харків нічний” (1934–1935), “Вулиця Харкова взимку” (1934), які позначено відсутністю романтичного милування новітнім індустріальним містом, що властиве багатьом тодішнім апологетам урбанізму. На пейзажі змальоване незатишне, похмуре, оточене суцільними масами стін і конусами дахів обійстя, що нагадує петербурзькі старезні міські старовинні, на вигляд провінційні, садиби з робіт діячів російського модерну. Грубими пастозними мазками охри, коричневої і свинцево-сірої фарб передано фактурну осяжність навколишніх предметів та архітектури. На пейзажі “Харків нічний” бачимо певний невинуватий акцент: так звану “чорну марусю”, яка займає центральну частину роботи. Не слід забувати, що час створення полотна – сталінська доба, що влаштувала нещадний покіс українській інтелігенції. Тиха ніч, яку зобразив Петрицький, загрозово освітлена неживим світлом електричних ліхтарів. Задля більшого підкреслення та означення подібної завуальованої атмосфери, Петрицький вдався до притлумлених наближених тонів. Проте пейзажі художника не позбавлені живописно-пластичної виразності, поезії. Тенденції, близькі до творів Анатолія Петрицького, можна відчутти в образному ладі картини Д. Шавикіна “Вокзал” (1932). Місто зображено як царство різнокаліберних споруд, що тягнеться аж до обрію. Передній план займає будівля типового міського вокзалу, оточена мереживом колій, по яких чмихають закопчені потвори – паротяги, сірі платформи подекуди оживляють дрібні постаті. Пейзаж написано у важкому сіро-синьому колориті, який ще дужче посилює відчуття всевладності каменю й металу, що панують довкола. Однак, Шавикін має на меті означити урбаністичний прогрес, на відміну від Петрицького, який надає перевагу технічному боку пейзажу та певним колористичним експериментам, а не змістовній складовій у межах змалювання швидкого розвитку міського середовища.

Оскільки дві царини – театр і станковий живопис перетнулися у мистецтві Петрицького, не є дивним, що майстер надавав певним картинам рис театральності, видовищності, оскільки використовував пейзажні мотиви в театральному живописі. За свідченням Д. Горбачова: “Вочевидь, цими міркуваннями продиктовано узагальнене вирішення форми, умовний колір та освітлення в пейзажі села Єреськи, написаному 1938 року під Харковом. При створенні панорами для постановки “Тараса Бульби” у Большому театрі Петрицький відштовхувався від цієї роботи” [4, с. 90].

Петрицький вважав, що доля митця, котрий поєднує у творчості станкове мистецтво та роботу в царині театральної декорації, є складною через різницю двох специфік, розуміючи відмінність театру й малярства (називаючи їх “діаметрально протилежними мистецтвами”),

твердячи, що “театр – це інженерія, залежно від сцени, приміщення, режисера, електромеханіка тощо. А малярство – це творчість, де ти сам за себе несеш відповідальність” [19, с. 94].

Майстер усвідомлював необхідність різновекторності бачення у художника театру: “Художникові театру обов’язково слід мати талант станковиста, розуміти живопис у всіх тонкощах. І в той же час цей художник повинен бути обізнаним з матеріальною культурою всіх народів, різних епох, знати драматургію, музику, архітектуру і повсякденно вивчати сучасне життя свого народу. Та все це мало допоможе в роботі над виставою, якщо не вмієш філософськи узагальнювати дійсність” [15, с. 1].

Узагалі, пейзажна творчість Петрицького далеко не вичерпується його станковими картинами. Численні краєвиди становлять один з найважливіших елементів театральних декорацій художника. Кількість їх набагато перевищує число станкових пейзажів. Сюжетно-тематичний та ідейно-змістовий характер також значно ширший від різноманітних сценічно-сюжетних і локальних ситуацій. Такими є, зокрема, пейзажі, що змальовують квітучу красу природи у виставах за п’єсами українських авторів. Досить назвати декорації до вистав “Ой, не ходи Грицю...”, “Макар Діброва”, до опер “Тарас Бульба”, “Черевички”, до балету “Лілея” тощо. Також елементи пейзажу помітні в ескізах до мультфільму “Ніч перед Різдом”, над якими автор працював у 1951 році.

Попри те, що театральні декорації Петрицького сповнені більшої абстрактності, їх поєднує з чистим станковим пейзажем сміливий локальний колорит, то життєрадісний, то похмурий. Ескіз декорації до вистави В. Йориша “Шевченко”, 1940 року, за композицією та обраним мотивом ідентичний твору “З роботи” (1938). Відмінність декорації полягає у наявності стаффажних постатей людей на першому плані, а от сам краєвид, як і його композиційний центр у вигляді дерева збігається, так само, як і загальне моделювання колористичних плям. Оскільки пейзаж “З роботи” створено вже наприкінці 1930-х років, можемо говорити про еволюцію пейзажів Петрицького у бік більшої реалістичності та повного відходу від авангардних експериментів початку 1920-х років (“Гавань” (1930–1931), “Куточок Харкова” (1925), “Харків нічний” (1934–1935)). Якщо театральні пейзажні декорації 1930-х років вирізняє поєднання з історичними артефактами змальнованої доби, що збільшує умовність (адже творчий метод роботи Петрицького над театральною декорацією полягав не у точному відтворенні історичної обстановки, а у пошуку шляхів впровадження історичних акцентів у авторській інтерпретації у структуру пейзажу), то у станковому пейзажі також бачимо певну умовність – як результат переосмислення досвіду імпресіонізму та постімпресіонізму.

В. Харченко, З. Фогель писали про те, що творчість А. Петрицького важко назвати “байдужою та спокійно академічною”, а його живопис характерний “гострим баченням світу, яскраво оригінальним кольоровим і композиційним ладом” [17, с. 30]. До цих тез долучив у спогадах письменник Л. Первомайський, який розмірковував про твори Петрицького в контексті відчуття “великого стилю” та “підстав для постійної гіркоти” [14, с. 13]. “Майстерні прояви ексцентриади” і “навмисний варваризм малюнка”, що тонко відчув у творчості А. Петрицького В. Габелко, також взаємопов’язані з проникненням у станкове мистецтво тенденцій мистецтва театральньо-декораційного.

Наголосимо, що робота у галузі станкового мистецтва позначилася на театральних декораціях Петрицького, але подібні впливи були взаємними: робота художником театру зумовила певну декоративність у живописі майстра. Про це зауважив у публікації А. Драк: “Петрицький володів своєю палітрою <...> Він любив відкриті, насичені кольори – червоний, синій, зелений. Іноді здавалося, що він навмисне порушує класичні кольорові сполучення, які за канонами живопису утворюють тональну гармонію. Та коли уважніше вдивляєшся в твори майстра, розумієш, що ця барвистість – від народного джерела” [7, с. 9].

Ю. Ятченко, розмірковуючи про пейзажі митця, навпаки, знаходив у творах А. Петрицького оксамитовість та довершеність колориту: “У пейзажах колористичний хист і філософське світосприйняття Анатолія Галактіоновича розквітли в усій своїй яскравості. Виблискує гармонією червоних, сірих та охристих барв “Куточок святкового Харкова”, вабить око кобальтовим ранком з рожевою зорею “Село Яреськи”, мерехтить сріблом мереживо гілок

дерев “Зима в Харкові”, світиться, веселкою переливається вогнистими барвами буйної зелені “Не сад – вулиця Києва” [22, с. 9].

Інтерес до станкової картини, зокрема, до пейзажного живопису, магістральною лінією проходить крізь усе творче життя майстра. Попри зайнятість у театрі, А. Петрицький у харківський та перший київський періоди (1920–1930-ті роки) приділяв чільну увагу живописному доробкові, працюючи над пейзажами, портретами й натюрмортами по кілька годин на день, оскільки вважав станкову творчість фундаментом для своєї діяльності як художника театру. Прицільну увагу до станкових форм у мистецтві можна відстежити з часів навчання Анатолія Петрицького в художньому училищі, адже тоді на формування юного митця значно вплинули Олександр Мурашко та Федір Кричевський. А згодом, у московський період, він продовжив навчання станковому мистецтву в майстерні Древіна – Удальцової у ВХУТЕМАСі, попри тотальне панування в тогочасному мистецтві монументальних та декоративно-прикладних форм, які мали більше функціональне значення та були визначені на рівні державної політики пріоритетними, у той час як значення станкового мистецтва нівелювалося.

Основні тенденції, притаманні живописним зразкам А. Петрицького 1920–1930-х років – це ліризм, камерність, звернення до панорамного зображення, змалювання невибагливих куточків міського середовища. В деяких творах простежуються декоративізм та умовність, перетин з мовою театральньо-декораційного мистецтва; окремі театральні декорації Петрицького за формою і тематикою продовжують пейзажний доробок живописця.

У красвидах митець звертається до переосмислення апарату імпресіонізму та постімпресіонізму, використовує арсенал авангардних практик, частково наслідуючи за умовністю зображення, локальним колоритом і застосованими пейзажними мотивами манеру європейських митців, зокрема Дерена та Утрілло.

Пейзажі А. Петрицького осібні в українському живописі, оскільки, з одного боку, митця цікавила міська мотивіка, а з іншого – художник не уславлював у творах урбаністичні здобутки, стрімкі ритми доби та розвиток промисловості (що можна побачити у його журнальній графіці та книжковій ілюстрації). Проте, на відміну від майстрів – ідейних послідовників передвижництва, чий пейзажі є переважно рустикальними, А. Петрицький вдавався до змалювання околиць і захаращених задвірків, подеколи до сільських краєвидів, котрі сповнені у його творчості особливим мрійливим колоритом, але навіть у них автор звертався до змалювання змінених станів природи, яке надіяло полотна атмосферою тривоги, неспокою, екзальтованості (передгрозове небо, захід сонця на картинах “З роботи” (1938), “Ранковий водопій” (1935). Дана тенденція наближала майстра до романтичної традиції. Анатолій Петрицький у пейзажах був продовжувачем та сповідником камерної лінії, але подеколи його роботи цього жанру (зокрема, “Харків нічний” (1934–1935), “Куточок Харкова” (1925), попри обраний невибагливий мотив, романтизовані у своєму настрої.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белічко Ю. В. Київ в образотворчому мистецтві XII–XX століть / Ю. В. Белічко, В. П. Підгора. – К. : Мистецтво, 1982. – 335 с.
2. Бутенко В. Художник А. Петрицький / В. Бутенко. – Всесвіт. – 1925. – № 21. – С. 19–22.
3. Габелко В. Режисери і актори фарб / В. Габелко // Вітчизна. – 1974. – № 4. – С. 224.
4. Горбачёв Д. Анатолій Галактионович Петрицький / Д. Горбачёв. – М. : Советский художник, 1970. – 152 с.
5. Горбачов Д. Грім українського солов'я / Д. Горбачов // Образотворче мистецтво. – 1969. – № 1. – С. 33–34.
6. Григор'єв С. Мій учитель і друг / С. Григор'єв // Анатолій Петрицький. Спогади про художника: збірник / [упоряд. Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов.]. – К. : Мистецтво, 1981. – С. 55–58.
7. Драк А. Невгамовний шукач / А. Драк // Радянська культура. – 1965. – № 12. – 14 лютого. – С. 9.

8. Драк А. Анатолій Галактіонович Петрицький: Каталог / А. Драк, Д. Горбачов. – Київ : Реклама, 1968. – 126 с.
9. Журавель О. Утвердження реалістичного методу в українському радянському пейзажному живописі 20-х років / О. Журавель // Образотворче мистецтво. – 1980. – № 5. – С. 22–24.
10. Кларк К. Пейзаж в искусстве / К. Кларк ; [пер. с англ. Н. Тихонова]. – СПб : Азбука–классика, 2004. – 304 с.
11. Климчук О. Світильник немеркнучої краси: Сьогодні мине 78 років від дня народження видатного українського художника А. Г. Петрицького / О. Климчук // Молода гвардія. – 1970. – № 3. – 31 січня. – С. 13.
12. Кузьмін Є. Анатолій Петрицький / [Машинопис]. – Архів Національного художнього музею України. – Фонд Є. Кузьміна. – Од. зб. № 28. – 28 арк.
13. Курильцева В. Искусство Советской Украины / В. Курильцева, Н. Яворская. – М. : Искусство, 1957. – 220 с.
14. Первомайський Л. Анатолій Петрицький: Письменник про митця / Л. Первомайський // Літературна Україна. – 1965. – 19 лютого. – С. 13.
15. Петрицький А. Стверджувати красу: Роздуми про покликання художника театру / А. Петрицький // Вечірній Київ. – 1963. – № 97. – 24 квітня. – С. 1.
16. Петрицький А. Г.: Альбом. Живопис. Графіка. Театр / [автор нарисів “Життя і творчість А. Г. Петрицького” – І. Врона]. – К. : Мистецтво, 1968. – 190 с.
17. Харченко В. Анатолій Петрицький / В. Харченко, З. Фогель // Мистецтво. – 1964. – № 3. – С. 30–31.
18. Хмурий В. Анатоль Петрицький / В. Хмурий // Нове мистецтво. – 1925. – № 1. – С. 8–10.
19. Холостенко Є. До перебудови образотворчого фронту. Стенограми доповідей і виступів на першому пленумі Оргбюро Спілки Радянських художників і скульпторів УСРР. 27-XI–2-XII-33 р. / Є. Холостенко, М. Шапошніков. – К. : Мистецтво, 1934. – 128 с.
20. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Фонд 237, справа 47, опис 3. – 74 арк. – док. 1. – Петрицька Л. М. Спогади, біографічні записки про Петрицького А. Г. Зошити, окремі аркуші. 1970-ті роки.
21. Цинковська І. Київ очима українських малярів початку ХХ століття: За матеріалами альбому “Київ” видавництва “День” / І. Цинковська, Г. Юхимець // Пам’ятки України. – № 1. – 1999. – С. 85–89.
22. Ятченко Ю. Світ Анатолія Петрицького / Ю. Ятченко // Культура і життя. – 1968. – № 91. – С. 9.

REFERENCES

1. Belichko, Yu., & Pidhora, V. (1982), *Kyiv v obrazotvorchomu mystetstvi XII–XX stolit* [Kyiv in the fine art of XII–XX centuries]. Kyiv, Mystetstvo. [in Ukrainian].
2. Butenko, V. (1925), *Khudozhnyk A. Petrytskyi* [The artist A. Petrytskyi], *Vsesvit* [Universe], no. 21, pp. 19–22. (in Ukrainian).
3. Habelko, V. (1974), *Rezhysery i aktory farb* [Directors and actors of colours], *Vitchyzna* [Homeland], no. 4, p. 224. (in Ukrainian).
4. Gorbachev, D. (1970), *Anatoliy Galaktionovich Petritskiy* [Anatoly Halaktyonovych Petrytskyi]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik. (in Russian).
5. Horbachov, D. (1969), *Hrim ukrainskoho solovia* [The thunder of the Ukrainian nightingale]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine art], no. 1, pp. 33–34. (in Ukrainian).
6. Hryhoriev, S. (1981), *Mii uchytel i druh* [My teacher and friend], *Anatolii Petrytskyi. Spohady pro khudozhnyka: Zbirnyk* [Anatoly Petrytskyi. Memoirs about the artist: Collection], compiler L. M. Petrytska, D. O. Gorbachev, Kyiv, Mystetstvo, pp. 55–58. (in Ukrainian).
7. Drak, A. (1965), *Nevhamovnyi shukach* [Indefatigable searcher], *Radianska kultura* [Soviet culture], no. 12, February 14, p. 9. (in Ukrainian).
8. Drak, A., and Horbachov, D. (1968), *Anatolii Halaktionovych Petrytskyi: Kataloh* [Anatoly Petrytsky: Catalogue], Kyiv, Reklama. (in Ukrainian).

9. Zhuravel, O. (1980), *Utverdzhennia realistychnoho metodu v ukrainskomu radianskomu peizazhnomu zhyvopysi 20-kh rokiv* [The establishment of the realistic method in the Ukrainian Soviet landscape painting of the 20's], *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine art], no. 5, pp. 22–24. (in Ukrainian).
10. Klark, K. (2004). *Peizazh v iskusstve* [Landscape in art], translation from English N. Tikhonova, Saint-Petersburg, Azbuka-klassika. (in Russian).
11. Klymchuk, O. (1970). *Svitylnyk nemerknuchoi krasy: Sohodni myne 78 rokiv vid dnia narodzhennia vydatnoho ukrainskoho khudozhnyka A. H. Petrytskoho* [Luminaire of Immortal Beauty: Today, the 78-th birthday of the prominent Ukrainian artist A. Petrytskyi]. *Moloda hvardiia* [The Young Guard], no. 3, January 31, p. 13. (in Ukrainian).
12. Kuzmin, Ye. (n.d.) *Anatolii Petrytskyi* [Anatoly Petrytskyi], Kyiv, Archive of the National Art Museum of Ukraine, stock of Ye. Kuzmin, storage unit 28, 28 p. (in Ukrainian, unpublished).
13. Kuril'tseva, V. and Yavorskaya, N. (1957). *Iskusstvo Sovetskoj Ukrainy* [The art of Soviet Ukraine], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
14. Pervomaiskyi, L. (1965), *Anatolii Petrytskyi: Pysmennyk pro myttsia* [Anatoly Petrytskyi: The writer about the artist], *Literaturna Ukraina* [Literary Ukraine], February 19, p. 13. (in Ukrainian).
15. Petrytskyi, A. (1963), *Stverdzhuvaty krasu: Rozdumy pro poklykannia khudozhnyka teatru* [To claim beauty: Reflections on the calling of the artist of the theater], *Vechirnyi Kyiv* [The Evening Kyiv], no. 97, p. 1. (in Ukrainian).
16. Vrona, I. (1968), *Petrytskyi A. H.: Albom. Zhyvopys. Hrafika. Teatr* [Petrytsky A.H.: Album. Painting. Graphics. Theater], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
17. Kharchenko, V. and Fohel, Z. (1964), *Anatolii Petrytskyi* [Anatoly Petrytskyi], *Mystetstvo* [The Art], no. 3, pp. 30–31. (in Ukrainian).
18. Khmuryi, V. (1925), *Anatol Petrytskyi* [Anatol' Petrytskyi], *Nove mystetstvo* [The New Art], no. 1, pp. 8–10. (in Ukrainian).
19. Kholostenko, Ye, & Shaposhnikov, M. (1934), *Do perebudovy obrazotvorchoho frontu. Stenohramy dopovidei y vystupiv na pershomu plenumi Orhbiuro Spilky Radianskykh khudozhnykiv i skulptoriv USRR. 27-XI–2-XII-33 r.* [To the rearrangement of the fine front. Transcripts of reports and speeches at the first plenum of the Organizing Bureau of the Union of Soviet Artists and Sculptors of the Ukrainian SSR. 27-XI-2-XII-33 y.], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
20. *Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy* [Central State Archive-museum of literature and art of Ukraine], fund 237, des. 3, case 47, doc. 1. – Petrytska, L. M. Memoirs, biographical notes about Petrytsky A. G. Writing books, separate sheets. 1970s. – 74 p. (in Ukrainian).
21. Tsynkovska, I. and Yukhymets, H. (1999), *Kyiv ochyma ukrainskykh maliariv pochatku XX stolittia: Za materialamy albomu “Kyiv” vydavnytstva “Den”* [Kyiv in the interpretation of Ukrainian painters of the beginning of XX century: According to the album “Kyiv” publishing house “Day”], *Pamiatky Ukrainy* [Sights of Ukraine], no. 1, pp. 85–89. (in Ukrainian).
22. Yatchenko, Yu. (1968), *Svit Anatoliia Petrytskoho* [The world of Anatoly Petrytskyi]. *Kultura i zhyttia* [The culture and life], 1968, no. 91, p. 9. (in Ukrainian).