



*Олена Ковальчук (Київ)*

**ХУДОЖНИК ТЕАТРУ КУРБАСА:  
АНАТОЛІЙ ПЕТРИЦЬКИЙ.  
СКЛАДНИЙ ШЛЯХ  
СТАНОВЛЕННЯ**

Анатолій Петрицький – знакова постать для становлення української сценографії. У його творчій долі позначилися всі гострі, конфліктні політичні й культурні процеси вітчизняного мистецтва ХХ століття. Особистість цього художника висвічується у театральній історії зразками кольорово-яскравої образності, невгамовною фантазією, проявами людської самотності та активним темпераментом. Він назавжди сфокусував у своєму мистецтві традиції та новаторство, бо завжди був «яскравою, цілісною, ні на кого не схожою людиною.... Він був не наслідувачем, а творцем, він був із тих, хто прокладає для мистецтва нові неторовані шляхи. Його творчість сповнена революційного бунтівного духу. Він сміливо ламав канони і догми, створював свою правду і власні формули краси», – скаже про нього художник Василь Бородай [ 2, 8].

Петрицький пройде складний, яскравий, багато в чому трагічний шлях. Класик радянської сценографії, людина невичерпної фантазії та натхнення, основоположник радянського українського мистецтва. Це була людина невгамовна, як казали сучасники, гарячкувато-темпераментна. Маючи широку палітру образних виявів і

величезну працездатність, він виконував станкові та монументальні твори, працював над плакатами, ілюстрував книжки і журнали, займався художнім конструюванням, брав участь у розробці проекту скульптурного пам'ятника, створив цілу галерею портретів своїх сучасників – представників української інтелігенції 1920–1930-х років.

Але в історії образотворчого мистецтва Анатолій Петрицький здебільшого відомий як художник театру. Саме театр стане цариною формування його творчої виразності, тим середовищем, де викристалізується талант, де у активній дії змішаються його безмежна фантазія, любов до колористичної емоційності й творча винахідливість.

Головними його університетами були суворі, немилосердні уроки життя. Вже у дорослому віці А. Петрицький напише спогади про дитинство, про жорсткі умови свого зростання, котрі назавжди закарбуються у його свідомості, навчать ненавидіти будь-яке насильство над людиною та вживати за будь-яких умов.

*«Мое детство и юность довольно печальны. Я помню себя с трёх лет. Но я никогда не видел своего отца здоровым. Я помню отца, передвигающегося с места на место с двумя костылями. У него был паралич двух ног. Родился в Киеве на Дмитровской улице, дом 23 в 1895 году. Когда мне было три года, помню, что мой отец по утрам ждал извозчика. Извозчик приезжал. Отец одевал цилиндр, брал два костыля и ехал на службу. 1898 г. отец – инвалид-железнодорожник со своей семьёй из Киева переехал в г. Владеву <...>, где поселился в железнодорожной колонии бывших ж/д служащих. 1898-99 г. я прожил среди инвалидов, среди которых не было ни одного здорового человека, кроме администрации. В добавление к жителям колонии, которые были без рук, без ног, слепые и старики, было отделение для сумасшедших. И я со своими товарищами, ребятами 5-7 лет, ходили дразнить сумасшедших. Было очень страшно и любопытно. Когда за каждой решеткой видели мы буйство больного <...>. 1910г. отец перевёлся в такую же колонию бывшей ж/д в г. Кобеляки Полтавской губернии. Те же инвалиды, без рук, без ног, слепые, хромые, сумасшедшие. Я видел, как физически*

наказывали каждую субботу ребят-инвалидов розгами, за плохую учебу били тут до ста ударов. За дерзость начальству пороли старика-слепого лет 70-ти розгами на дворе конторы. Видел, как выселяют в Сабуров слепого непокорного инвалида. Грустное детство» [9, 1–2].

Тож коли у 1924 р. Петрицький напише своїх всесвітньо відомих «Інвалідів», він витягне гостро-проникливе відчуття правди не лише з особистих поневірянь часів громадянської війни, а й, здавалося, назавжди залишену у минулому скорботу свого дитинства. Гостро пережита, глибоко внутрішньо осмислена тема зазвучить у часі, вражаючи співвітчизників та європейський світ щемливою проникливістю у матеріал і невимовним проханням про милосердя.

За протекцією друзів батька, дев'ятирічний А. Петрицький потрапить до київського притулку. Ідея від початку біла цілком позитивною. Сиротам надавали не тільки дах над головою, а й загальну освіту, пов'язану із навичками майбутньої професії (притулок мав залізничну «спеціалізацію»). І сьогодні, недалеко від Київського залізничного вокзалу, видно непогано збережену стару архітектурну споруду. Стриманий цегляний фасад різко вирізняється на тлі невиразної забудови другої половини ХХ століття, приваблюючи своєю ґрунтовною практичністю (автор проекту – архітектор Олександр Кобелев).

Ззовні все виглядало більш ніж пристойно. На фотографіях, що збереглися з тих часів, можна побачити акуратних хлопчиків, одягнутих у фірмові мундирчики, на головах – кашкети. Проте за шляхетним «фасадом» цих фотографій ховався жорстокий, майже кримінальний світ. Художник писав:

*«Мать отвезла меня в Киев и отдала в сиротский приют юго-западных железных дорог. Наш приют представлял нечто вроде закрытого учебного заведения с пансионом – с внешней стороны, а с внутренней – нечто вроде тюрьмы для малолетних преступников. С ужасом вспоминаю свои первые дни жизни в приюте. Я помню, когда ушла мать, отдав меня заведующему, я сильно*

плакал. Ночью в спальне мне сделали ребята „темную”, т.е. испытание характера “ябедник или нет?”, неожиданно покрыв меня одеялом, били кто хотел и сколько хотел, потом все разбежались. Я ревел и пошел жаловаться; за то, что я пожаловался, „стал ябедой”, били несколько раз, пока не перестал жаловаться и как затравленный волчонок, как все другие, стал тоже „штатным”.

Нравы в приюте были такие же дикие, жестокие и злые <...>. По субботам Заведующий, которого мальчишки прозвали „татарин” или просто „зверь”, порол почти всех малышей бамбуковой палкой. Били и грабили малышей старшие „воспитанники” приюта и т.д. И так я прожил в приюте с 1904 по 1912 г. Из приюта выходили или рабочие железнодорожных мастерских или в лучшем случае мелкие железнодорожные служащие – кондукторы, даже конторщики.

Но в приюте были и светлые дни, когда Попечители или вернее Попечительница, жена <...> Алексеева, покупали на праздники Рождества и Пасхи две – три ложи в театр оперы (Городской театр), на Соловцова (драматический театр). За особые заслуги, главным образом от каприза заведующего, а большие за ябедничество, особую работу на огороде или мастерской (столярной или слесарной) можно было попасть в число 15–20 счастливых, идущих в театр.

В приюте я впервые увидел оперу „Демон” и „Недоросль” у Соловцова. Это первое впечатление от театра трудно описать. Надо прожить в приюте, окруженным высоким забором, одетым в вонючую рвань, голодным в такой степени, что мы крали куски хлеба в помоях для свиней, где игры товарищей были направлены только на то, чтобы произвести боль у товарища, ударить побольнее.

Театр произвел на мене впечатление какого-то рая, не только не понятная для меня игра, но все. Красивая, как в сказке, Инсарова, я помню складки ее платья. Её походку на сцене. Запах духов в коридорах и зрительном зале театра. Медленно угасающие лампы и светло-голубой бархат

Соловцовского театра. Но тогда я увидел в театре „Гамлета”, играл Карамазов, я плакал от переживания и достал книгу „Гамлета”, впервые прочел не просто весь текст. Буду очаровано влюблённым во всех персонажей пьесы.

Впервые я увидел „Евгения Онегина”... Я, в мечтах среди однообразной жизни приюта, мечтал стать актёром. И вот в приюте заведующий – „татарин”, „тигр”, некто Артеменко, увлекшись субботней поркой, убил мальчика. Все малыши и старшие товарищи так были потрясены смертью товарища, что, несмотря на угрозы, „взбунтовались”. Приехало начальство, после расследования и следствия уволили „татарина”, назначив заведующим некоего Третьякова, который смягчил режим – перестали нас пороть по субботам и перестали наказывать „без обеда на полгода и на год”, на хлеб и воду – на месяц.

Третьяков любил искусство. Любил тех мальчишек, которые проявляли способности к пению, рисованию и ремеслу.

Так как я отличался очень слабым здоровьем, не будучи способным лазить в форточки и красть, я любил, если была возможность, читать и рисовать, меня Заведующий поощрил <...> за то, что я хорошо работал в столярной мастерской, выжигал по дереву и раскрашивал. Мои работы часто дарили от приюта Попечителям и другим знатым людям.

Заведующий выделил бригаду мальчишек, которые работали хорошо в столярной, и организовал добавочную мастерскую, выделив для этого помещение в подвале, отдельно от общей мастерской. Меня назначили ответственным, почти «бригадиром».

В этой мастерской, куда редко, только один раз в день и то не каждый день заглядывал заведующий, мы, т.е. я, инициатор организовал «театр». Предоставленные самим себе (получив доверие примерной работой) мы, ребята, сделали из дерева шпаги, сделали из золотой бумаги корону (бумагу украли). Украли также на складе сложные цветные лампы, стали разыгрывать „Гамлета” без пьесы, по впечатлению и воспоминанию виденного спектакля (что такое был такой театр, представить трудно). Но у нас появился зритель, который украдкой пробивался в подвал

и даже платил за билет. Кусок хлеба, кусок пирога, карамели – все, что заменяло нам деньги, но бывали случаи, что платили копейку.

Сбор шел на увеличение инвентаря, бутафории – главным образом на золотую бумагу (она стоила почти 5 копеек).

В один прекрасный день я и еще два энтузиаста театра решили не пойти в школу, спрятавшись в мастерской – театре. Проводили электричество, т.е. цветные лампы (украденные елочные лампы). И когда свет к нашей радости загорелся, проходя случайно или, вернее, обходя помещение приюта, ничего не предполагая, заведующий увидел через стеклянную дверь красный свет и подумал, что пожар, бросился в мастерскую и „застал” нас за непонятной ему работой, да еще в то время, когда мы обязаны были быть в школе. Он нас избил, наказал, главным образом его интересовало, что мы затевали? Он боялся пожара. И вот, простояв двое суток „под часами” и лишенный пищи, кроме куска хлеба и кружки воды, я не выдержал, смалодушествовал и со слезами „продался”, что мы делали театр и для театра проводили свет.

Неожиданно для нас, заведующий не только не усугубил и не прибавил наказание, а простил нас и даже похвалил, и даже предложил не делать тайно театр, а сделать к празднику Рождеству спектакль для всего приюта, найти пьесу и помочь нам.

И вот театр в приюте стал важным делом. У нас был большой библиотечный зал, в котором кроме шкафов с книгами, был шкаф с музыкальными инструментами (балалайки, домры). В детском журнале „Родник” была запечатана пьеса для детей „Принцесса Одуванчик” и мне заведующий поручил её „поставить”, т.е. режиссировать и сделать декорации. Обещая своё руководство и помощь. Кроме того, выдал нам бумагу, картон, краски и даже разрешение в столярной мастерской сделать кое-какие предметы.

Я поставил пьесу „Принцесса Одуванчик”. Нарисовал декорации: лес, замок, комнату принца. Сам играл принца, принцессу – мальчик, одетый в юбку с золотой короной и парике из льна (сделал я и парики).

Сдвинули шкафы как сцену. Выдали нам простыни для занавеса, поставили в ряд десять стульев, и в воскресенье пришел весь приют – 60 мальчиков, 50 девочек (женское отделение приюта). Вся администрация: заведующие, воспитатели и служащий персонал. Успех был такой, что после этого спектакля заведующий решил, что мы можем систематически устраивать спектакли и поручил мне руководить всем этим делом. Больше того, он ассигновал 30 рублей на театр. Сделали в столярной мастерской передвижные на козлах подмости, купили холст (стоил тогда 6 копеек) и фасад сцены поручили мне расписать. Я расписал довольно удачно, работал над этим фасадом два месяца; расписал петушки в русском стиле, но я не знал, что краски надо разводить на клею (и никто не знал), и потому я краски разводил на лампадном масле, отчего они никак не могли высохнуть, и наш театр и декорации пачкались, и никто не знал, чем нам помочь. Зато мы смогли (я – режиссер, и художник и директор) поставить ряд пьес Клавдии Лукашевич, а потом „Бедность – не порок“, „Женитьбу“ Гоголя и другие пьесы <...>. В наш спектакль „Бедность – не порок“ разрешили включить и девочек (женская половина приюта). Были приглашены и наши Попечители как почетные зрители. Этот спектакль и решил мою участь в жизни. Я мечтал поступить в драматическую школу. Но заведующий объявил мне, что для того, чтобы ты был актёром, надо кончить университет, знать всю литературу, а я всего лишь учился в низшей школе (приютские ребята посещали двухклассное дореволюционное училище, теперь ремесленное училище). Но я, имея 16 лет, направил все свои силы и воспользовался советом Заведующего, прочитал всего Шекспира, Шиллера и „Братья Карамазовы“ Достоевского.

Когда я окончил два класса ж/д училища, вместо того, чтобы идти в мастерские на станцию Киев или поступить кондуктором, решили мои попечители отдать меня за счет приюта в художественное училище. Я держал экзамен, поступил в художественное училище в 1912 году» [9, 3–6].

У 17 років А. Петрицький стає учнем Київського художнього училища – відомого навчального закладу, кістяк

викладацького складу якого становили класики передвижництва та визнані метри українського мистецтва: І. Селезньов, М. Пимоненко, Г. Дядченко, Г. Крюгер-Прахова, В. Менк, Х. Платонов та ін. Методики викладання у КХУ калькували програми Академії мистецтв у Петербурзі, тому навчання відбувалося за класичною схемою: «Спочатку гіпсові орнаменти; потім гіпсові носи і вуха, гіпсові голови, гіпсові Аполлони, а там неминуча nature morte і дійсно мертва, вірніше змертвіла природа в мертвій рамці казенної кляси», – такі зневажливі характеристики зафіксує мистецтвознавець Є. Кузьмін зі слів А. Петрицького на початку 1920-х років [3, 7]. Інших інтонацій не варто було чекати. Вихованцям прищеплювали техніку малюнку, вчили композиції та строго тримали у цнотливо збережених формах реалістичного мистецтва, натомість активно дієва натура юнака відверто не сприймала нудну пасивність мислення та вчорашню «актуальність» прийнятих за зразки творів. Рутинність ситуації намагалися виправити Федір Кричевський та Олександр Мурашко, але не витримавши опору, пішли.

За таких умов і правил А. Петрицький вважався учнем «середніх здібностей». Розвиваючи природну схильність до емоційно підвищеного, експресивно кольорового живопису, молодий художник починає цікавитися національною тематикою. Приїжджаючи на канікули до рідних, він «работал целые дни, не любил общества и все своё время отдавал живописи, писал этюды в лесу, в июле, делал зарисовки хат, тканей, бывал на ярмарках и т. к. место, где жили мои родные, было в уезде Украины, я присматривался к быту и знал хорошо украинские села, материальную культуру и быт Украины» [9, 9]. У подальшому до розвитку його глибинного відчуття національної традиції докладуть зусиль знавці української народної культури Данило Щербаківський та Василь Кричевський. «І з ними перед Петрицьким розгортається невідома йому досі Україна – не та, що її писав Пимоненко <...>, але насичена творчими досягненнями цілого народу в устремлінні оформити своє буття, виявити своє дійсне обличчя» [3, 9]. А. Петрицький увібрав глибинну мудрість справжньої української

старовини, у дрібницях знався на тонкощах побуту, костюмів, звичаїв, обрядів. Ці знання стануть йому у нагоді при розробці численних сценічних варіацій до «Вія», «Тараса Бульби» або «Сорочинського ярмарку» за творами М. Гоголя. Національну тематику цих вистав він ладен був варіювати до безкінечності, раз по раз захоплюючи глядача несподіваними підходами і новими образними нюансами.

У царині професійного живопису для А. Петрицького все різко змінюється зі знайомством 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, не змішаними фарбами, довідається про теорію розкладу кольорів, про сприйняття світу не в тих застиглих нерухомих формах, а в самому рухові життя, в тремтливому коливанні світла, що обгортає всі видимі форми. Він дізнається, що ні фабула, ні зміст, а самі світло і колір можуть стати предметом досягнення художньої творчості» [3, 7–8].

Художник знаходить себе, визначаючись у подальших творчих пошуках, стає яскравим і сильним колористом. Спалах його незвичайного художнього обдарування був помічений і тоді, коли, ламаючи канони академічного мистецтва, молодий початківець писатиме ескізи, сповнені світлом і кольоровими енергіями. Федір Кричевський, один з учителів А. Петрицького, скаже: «Анатоль – живописець божою милістю, рідкісний дар незбагненого чуття кольору!» [2, 56].

А ще у його юнацькі роки буде поїздка до Москви, відвідування музеїв, перегляд вистав і зустріч із К. Станіславським.

Навчаючись у Художньому училищі, Петрицький продовжував «жити в приюте до 1914 года, пока не началась война. Война заставила моих попечителей предложить мне уйти из приюта как великовозрастному, мне было 19 лет. Выдали мне 30 рублей и благословили на все четыре стороны, но учась в Художественном училище два года, я стал в ряды лучших учеников, меня освободили от оплаты за право учения, а зарабатывал я уроками и другими работами. Вместе со мной учились Осмеркин, И. Рабинович <...> и другие потом известные художники» [9, 9–10].

У 1917 році А. Петрицький закінчує художнє училище «первым учеником, отличником с рекомендацией для поступления в Академию художеств» [9, 9–10]. Але до Петрограда він не доїде. Почалася революція, і митець відмовляється від академічних перспектив. Він відверто і гостро потребує усього нового, найактуальнішого, прагне пройти через усе, усе випробувати. Творча активність швидко приводить його у команду переконаних «лівих» митців, серед яких О. Богомазов, О. Хвостенко-Хвостов, О. Тишлер, Н. Шифрін, М. Бойчук, В. Меллер. Він відвідує школу Олександри Екстер, бере участь в агітмасових заходах, розписує агітпотяги.

Давня любов до гри і театралізації швидко спрямовують А. Петрицького до театру. Театри малих форм «Гротеск» та «Дім інтермедій» – перші його творчі адреси. Невеличкі приміщення, обмеженість технічних і художніх можливостей не тільки не стримували, а навпаки, стимулювали стихійність його натури, схильність до фантазії, тяжіння до внутрішньої свободи і розкутості. Він робив свою справу із великим задоволенням колориста, із відчуттям внутрішньо вільної людини, яка може змішувати кольори та образи, черпаючи їх з вулиці, цирку, з кіно, із найкращих зразків західного класичного або авангардного мистецтва. Художник учився, він оформлював вистави великих і малих форм, розписував завіси, розмальовував фойє театральних приміщень і клубів.

Але справжнє пізнання театру, його образності, осягнення таємниць художньо-професійної майстерності почнеться для Петрицького із приходом до «Молодого театру» Леся Курбаса, колективу, який оголосив війну театральній рутині, намагався вивести українське театральне мистецтво на рівень європейської культури, знайомлячи глядачів із шедеврами світової драматургії, зі старим українським театром вертепу та українською класикою, з творами сучасних драматургів.

У важких умовах воєнного часу режисер Л. Курбас будував свій театр, шукав новий театральний образ, який міг існувати «у складних співвідношеннях з багатьма елементами театральності, таким, як гра і дія, простір, а

також категоріями естетики – прекрасним і трагічним. Центральним і безмежним у своїх можливостях Курбас називає перетворення, тобто образ у взаємодії, образ – боротьбу і заперечення, образ – відображення і вплив одночасно» [4, 12].

Лесь Курбас належав до тих режисерів, у яких сценічне оформлення було активною частиною театральної дії. Його знання світової та національної образотворчої культури, чітке уявлення стану розвитку сучасного мистецтва, завжди допомагали йому у роботі з художниками. Постановник не просто збирав довкола себе талановиту художню молодь, він її виховував. Він завжди знав, що хотів отримати у кінцевому результаті, міг при бажанні намалювати деякі фрагменти свого задуму, твердо знав, як ця пластика працюватиме у майбутній виставі, тому його робота з художником над конструкцією або живописним рішенням сценічного простору ніколи не була формальною. Як свідчив один із режисерів С. Бондарчук, Лесь Курбас «годиниами сидів над ескізами декорацій та костюмів з художниками А. Петрицьким і О. Хвостенко-Хвостовим» [5, 92].

Запропонована режисером репертуарна програма стане шаблями творчого зростання Анатолія Петрицького, його справжньою школою театального досвіду. Разом із Лесею Курбасом Петрицький «проробив в „Молодому театрі” всі ті віхи формальної революції, що були тоді на часі» [1, 12]. Саме тут відкриється його «рідкісне обдаровання переводити побутові сцени в план образних узагальнень» [6, 26]. Разом із режисером він назавжди відчує глибинну сутність справжньої захоплюючої театралізації, уміння вільно і творчо активно грати, створювати образність, що існує у дієво органічному зв'язку із пластичним задумом режисера та акторським буттям у просторі, відчує роль художника у виставі як творчого інтерпретатора сценічного простору.

В українських архівах збереглися спогади театального критика та мистецтвознавця Є. Кузьміна, котрий у 1918 році відвідував щойно створений «Український молодий театр». Про нього на той час мало хто знає, *«ще менше тих, хто його любить. Навіть і місце його розташування – незвичне – Прорізна вулиця – у минулому польський клуб. Кого туди*

заманиш <...>. Пред'являю редакційний квиток. Люб'язно попускають. Входжу у глядацьку залу. Темно. ... Пробиваюся крізь ряди пустих крісел, поки на когось не натикаюся. Тоді сідаю. Думав, що потраплю на виставу, а потрапив на репетицію. Тим краще. Люблю цю кухню художньої творчості. Поглянув на сцену і одразу опинився в іншому світі. Немов хтось розгорнув переді мною середньовічну книгу з малюнками...

На тлі блискучого позолоченого неба висить маленький лицарський замок – чорний з білим. Замок настільки малий, що актор, що біля нього стоїть, ледве не сягає головою зубців його баши. Ліворуч – ще менший домік. Його можна взяти за трубу і відсунути. І тоді ви бачите двох сплячих в ньому втікачів, що він їх ледве захоче від очей глядачів та й то доводиться їм зібгатися в клубочок. За реалізм, за те „як буває насправді” і згадки немає. Все умовне. Все театральне, видовищне. Все приковує, збуджує, радує. А головне – молоде, молоде, молоде! Дійсно, „Молодий театр”.

Поруч зі мною чийсь незнайомий, але владний голос вигукує окремі слова.

- Другий
- Третій
- Червоний передній
- Яскравіш
- Запишіть

І в залежності від цих коротких, кинутих в п'ятьм'я слів, на сцені твориться... Ні, це треба бачити. Замок то ніби просувається до вас, то відходить в прозору глибину, робиться важким, масивним, монолітним, то легким і прозорим, як тінь від хмари, аби потім простодушно відкрити свою невибагливу і дешеву розфарбовану фактуру. І все це робить чарівне світло. Це воно, змінюючись на всі лади, творить ці чудеса, перетворюючи, змінюючи так, що не можна пізнати.

На кінець дали світло в самій залі. Я оглянувся. Поруч зі мною зовсім молоде лице. „Зовсім парубок”, – мелькнуло в голові. Але ні. Очі дивляться занадто уважно – ніби бачать щось „позаду”, а на вустах лягла занадто

*скорботна зморшка (тепер вона різче). Так я познайомився з Петрицьким і тоді стис руку Лесю Курбасу» [3, 1–4].*

Вистава «Горе брехунів» стала для рецензента справжнім відкриттям. Аналізуючи її, автор відмічав, що художник може «по-дитячому не рахуватися з перспективою, із співвідношенням пропорцій і, живучи у царстві безперервної казки, сміливо руйнувати всю примусовість обивательського реалізму. ... Але задирлива зухвалість молодості раптом стала великою театральною Правдою. Реальність побуту обернулася в реальність вищого порядку, реальність художню. З усією переконливістю з'ясувалось, що театральна дійсність, театральне життя, якісність і реальність всякого мистецтва мають свої власні закони, інші від законів повсякденності, що до них ми звикли. Але не менш обов'язкові, не менш яскраві, хоча й менш обмежуючі й більш гнучкі. Виявилось, що сама маленька сцена може вмістити в собі величезну просторинь, величезний наповн. Все залежить від вміння „подати”. І це уміння – один з секретів таланта Петрицького» [3, 1–4].

Притаманний йому характерний творчий метод митець буде розвивати і вдосконалювати усе життя.

Незважаючи на молодість, Анаголь Петрицький 1920-х рр. – це вже сформована творча особистість зі своїм ставленням до мистецтва, зі своєю позицією художника театру, з чітким розумінням потенціальних можливостей сценографії у виставі. Він повністю на боці революційно-сміливого «лівого» мистецтва, і, придивляючись до сучасників, А. Петрицький відпрацьовує і синтезує власний стиль. Художник шукає і втілює в образних формах жорсткі, лаконічно-вибухові ритми свого часу. Залишаючись станковим живописцем, він навчається по-новому сприймати пластику звільненого від ілюзорності тривимірного простору сцени, відчуває смак до ігрових ритмів архітектури та сценічного предмета, приборкує колір, залучає на сцену новітню техніку і можливості дизайнерських технологій. Його кольорова енергія та напруга виплескуються у майже язичницьких ритмах і кольорах костюмів. Він веде активне мистецьке життя, працює у театрах, оформлює вистави, займається станковим живописом, готує персональні виставки.

Сценограф перевтілював реальність за допомогою конструкцій, але брав і нові фактури, і традиційно українські. Він експериментував з обертовими сценами, з освітленням, шукав відповідності новим ритмам та ідеям свого часу, але залишався глибоко національним художником за своїм світовідчуттям, за мовою емоційно-кольорової палітри, завжди піднесено яскравої. «В живописі його на перший план виступає вихованець передових європейських шкіл, у театральних роботах – глибокий знавець чар українського старовинного мистецтва поруч із європейського рівня техніком. <...> Проте в загальному підході до театрального оформлення він ніколи не підносив конструктивний принцип до самоцілі, а щоразу в розв'язанні того або іншого завдання виходив із конкретних даних і реальних можливостей та інтерпретаційних ресурсів театру» [8, 12].

Вершину його художньої популярності визначають художні експерименти 1920-х – початку 1930-х рр., коли митець варіюватиме конструктивістські ритми на сценах Харкова, Одеси, Києва, активно розробляючи фактурно-образні варіації тривимірності сценічного простору. Саме театр врятує його у пекельні 1930–50-ті роки, і на сценах пізньосталінського періоду завжди упізнаватиметься його колосальний професіоналізм, колористичний хист та внутрішній неспокій, хоча і «відредагований» акціями боротьби проти формалізму. Його сучасники це чудово відчували. «Петрицький завжди був помітний», – казав про нього режисер Леонід Варпаховський [7, 60].

Наприкінці життя художник напише про себе: «В театре советской Украины я не являюсь живописцем нескольких или многих декораций, я создатель нового советского театра, я его душа, я был этой душой тридцать лет, по мне равнялись. Я давал стиль, лицо этому театру» [10, 7]. І ці твердження аж ніяк не самовихвання – його життя і творчість найкращий тому доказ.

## Література

1. Врона І. Життя і творчість А. Петрицького // Анатолій Петрицький: Альбом. – К., Мистецтво, 1968.
2. Григор'єв С. Мій учитель і друг // Анатоль Петрицький: Спогади про художника / упоряд.: Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов. – К., Мистецтво, 1981. – С. 55–57.
3. Кузьмін Є. Анатолій Петрицький / [Машинопис]. – Архів Національного художнього музею України. – Фонд Є. Кузьміна. – Од. зб. № 28. – 28 арк.
4. «Молодий театр»: Генеза, завдання, шляхи / упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. – К., Мистецтво, 1991.
5. Станішевський Ю. Режисура в українському радянському оперному театрі. – К.: Наукова думка, 1973.
6. Терещенко М. Талант, відданий народіві // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / упоряд.: Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов. – К., Мистецтво, 1981. – С. 24–34.
7. Тольба В. Ворог бездуховності // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / Упоряд.: Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов. – К., Мистецтво, 1981. – С. 60–61.
8. Хмурий В. [Передмова] // Анатоль Петрицький. Театральні строї.– Х., ДВУ, 1929.
9. ЦДАМЛМ України. Фонд 237, справа 2, опис 175. – 6 арк.
10. ЦДАМЛМ України. Фонд 237, справа 2, опис 183. – 19 арк.

## Анотація

*У статті розглянуті окремі питання життя та творчості видатного художника українського театру Анатолія Петрицького. Автор подає архівні матеріали, котрі стосуються дитячих та юнацьких років митця, аналізує період його навчання у Київському художньому училищі та деякі аспекти співпраці сценографа із режисером Лесем Курбасом.*

## Аннотация

*В статье рассмотрены отдельные вопросы, касающиеся жизни и творчества выдающегося художника украинского театра – Анатолия Петрицкого. Автор подает архивные материалы, относящиеся к детским и юношеским годам жизни сценографа, анализирует период его обучения в Киевском художественном училище и некоторые аспекты его сотрудничества с режиссером Лесем Курбасом.*

## Summary

*This article highlights some aspects of life and works of eminent artist in Ukrainian theatre Anatol Petrytskiy. Author publishes the archival materials relating to set designer's childhood and youth age, analyses the period of his studies in the Kyiv Art School and some aspects of his collaboration with director Les Kurbas.*