



УДК 75.052 (477)

Дарина МЕТЕЛЬНИЦЬКА

МОНУМЕНТАЛЬНІ ПАННО АНАТОЛІЯ ПЕТРИЦЬКОГО (1915—1920-ті роки)

Стаття присвячується монументальним розписам Анатолія Петрицького 1915—1920-х років. У публікації робиться спроба аналізу ситуації, яка характеризує розвиток монументального мистецтва України у складний перехідний час — напередодні становлення радянської влади, у період громадянської війни, та у перші післяреволюційні роки. Завдяки розгляду ключових збережених ескізів монументальних розписів визначені особливості та специфіка ранніх творів А. Петрицького, а також ступінь впливу на творчість майстра тогочасних мистецьких течій, які формували своєрідну образотворчу магістраль, виявлені причини та першовитоки звернення художника до народних фольклорних сюжетів, а також особливості їхньої образотворчої інтерпретації.

Ключові слова: монументальний живопис, декоративні панно, локальні кольори, неопримітивізм, народна картинка, розкута композиція, гротеск, декоративність, традиція модерну, станкові форми, монументальні форми.

© Д. МЕТЕЛЬНИЦЬКА, 2017

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 4 (136), 2017

Монументальне мистецтво Петрицького є малодослідженою цариною творчої спадщини митця. Перш за все це пов'язане з тим, що монументальні панно майстра фактично не дійшли до нашого часу та про їхню образотворчість можна судити хіба що з огляду на певні міркування сучасників. 1915—1920-ті роки були часом творчого становлення майбутнього видатного художника театру, живописця, графіка, тому на основі розгляду монументальних творів художника можна відслідкувати мистецькі впливи, які сформували своєрідність Петрицького як самобутнього українського автора ХХ ст., якого сміливо можна назвати індивідуалістом, що перебував у постійному пошуку варіативності образотворчої мови, свідомо уникаючи приналежності до певного мистецького угруповання, а проте, всотуючи та використовуючи пізніше у своєму арсеналі найвіддаліші розробки тогочасних авангардистів, не забуваючи і про класичну традицію, на якій зростав його творчий талант митця-універсала.

Постать Анатолія Петрицького висвітлюється у науково-дослідних працях. Науковці переважно акцентують увагу на його театральньо-декораційній спадщині. А, проте, у другій половині ХХ ст. вийшли дві монографії, що стосуються творчості митця в цілому — це праці І. Врони (1968) та Д. Горбачова (1970). Важливим є ґрунтовний альбом, присвячений театральним строям на декораціях митця (2012, МТМКУ, упоряд. Т. Лозинський, Т. Руденко).

Першими дослідниками творчої спадщини художника були Є. Кузьмін, В. Хмурий та С. Марголін (публікації датуються 1920—1930-ми роками).

Між тим, жанрова та тематична розмаїтість станкової творчості А. Петрицького 1920—1930-х рр. зумовлює перспективність подальшого ґрунтового дослідження його творчості, зокрема ранніх образотворчих спроб майстра у монументальному живописі.

Під час підготовки публікації в нагоді стали дослідження, присвячені українському монументальному мистецтву різних періодів, зокрема статті Є. Холостенка (1930-ті роки), Г. Довженка (1931), роботи В.П. Толстого (1958, 1983), С. Білоконя (1988), стаття Л. Владича, присвячена творчості В. Єрмілова (1973), праці Л. Соколюк, що досліджують явище бойчукізму (2000-ні), фундаментальна публікація Б. Лобановського, що окреслює риси радянського монументального мистецтва (1974).

Метою даного дослідження є окреслення образно-стильових ознак монументального живопису А. Петрицького 1915—1920-х років.

Одне з провідних місць у ранній період творчості А. Петрицького (друга половина 1910-х — початок 1920-х рр.) займає монументальний живопис, переважно стінопис та декоративні панно для театрів.

Слід зазначити, що на початку ХХ ст. мистецтво стінопису в Україні фактично не розвивалося. За словами науковця С. Білоконя, в цьому контексті можна згадати «хіба Івана Іжакевича, Юліана Панькевича, Осипа Куриласа, Григорія Золотова» [2, с. 11]. Проте з перебігом часу станкова картина перестала бути монополією у царині живопису. На черзі стояло створення монументального мистецтва. Зокрема, в творах Федора Кричевського, одного із вчителів Петрицького, за твердженням Д. Горбачова, «відродилась пластична монументальність старого українського мистецтва» [9, с. 7].

Петрицький вступив до Київського художнього училища 1912 року. Там юний митець набуває академічного вишколу, адже на становлення творчої манери майбутнього художника неабиякий вплив справила робота у майстерні О. Мурашка. Майстер великого масштабу, Мурашко пішов з училища, де викладав кілька років та відкрив власну студію. Різно критикуючи академізм, він замість рисування гіпсів ввів роботу з натури та навчання живопису. Саме у майстерні Мурашка Петрицький почув слово імпресіонізму та зрозумів, що колір — це поезія.

Вже з 1914 р. молодий автор регулярно бере участь у виставках товариства київських художників: експонує невеликі етюди, жанрові картини, портрети, пейзажі. Успіх мали, зокрема, серія «Цирк» та картина «Жнива», які, на жаль, не дійшли до нашого часу. Справжньою подією для юного Петрицького були відвідини публічної лекції про імпресіоністів та їхніх послідовників. Митець активно застосовує новаторські методи представників різноманітних напрямів живопису перших декад ХХ ст. для роботи над своїми тогочасними живописними розробками.

В 1915 р. на околиці Києва було влаштовано народні гуляння на користь поранених солдат Першої світової війни. Вирішено було відтворити «стародавній український ярмарок» з кобзарями, лірниками, ворожками, з корчмою, бурсацькими виставами. Балагани вибудував знавець української архітектури Василь Кричевський. В одному з них знаменита трупа Садовського розігрувала старовинні інтермедії. Декоратором ярмарку, за рекомендацією Федора Кричевського, було запрошено А. Петрицького. Молодий худож-

ник виконав декілька творів у декоративній манері. Фронтон корчми прикрашало панно під назвою: «Козак Мамай зверну на пивній бочці». Інші панно стосувались теми бурсацьких інтермедій та шкільних драм: «Сатана в образі дівчини танцює перед царем Китоврасом», «Брут грає на бандурі біля трупа Цезаря» тощо. Останній твір слугував оформленням театру, в якому зі своєю трупою виступав М. Садовський.

Найдовершенішим прикладом раннього монументального мистецтва Петрицького є згадане панно «Сатана в образі дівчини танцює перед царем Китоврасом» (1915). Легенда про ворогування Китовраса та Соломона прийшла зі Сходу. Фарби картини по східному пістряві та екзотичні. Дівчина з демонічними очима танцює, звиваючись перед іконописним царем. Згрудились у подиві вибагливі вельможі. Все написано з темпераментом великого митця. За міркуванням мистецтвознавця Д. Горбачова, «Цупка живописна маса переливається, неначе зібрана з дорогоцінного каміння. Чорні контури відтіняють красу яскравого кольору, надають цій чудовій колористичній масі конструктивного характеру, або, висловлюючись мовою професіоналів, організують площину» [9, с. 8].

У панно проглядається синкретизм різноманітних традицій: дражливість та скельцеподібність накладання мазку свідчить про впливи робіт М. Врубеля, правильніше, цікавість до російського модерну з його активною апеляцією до візантійської живописної системи; з іншого боку, відслідковується тяжіння до сквадратованих ліній, насиченості й гармонійності колориту, багатства тональних градацій, чого ми не побачимо на інших панно, де домінує умовність і однозначність тонів. Жовта шаль дівчини, килим, на якому стоять дійові особи, сині гіматії вельмож, що нагадують давньоруські, а не давньоюдейські вбрання — все це переливається суголосними зближеними тонами, неначе шматочки мозаїчної смальти чи грані дорогоцінного каменя. У цій ранній роботі ще відчутний вплив попередньої доби модерну. Слід зауважити, що митець на початку свого творчого шляху звертався до проблематики, що властива добі модерну, зокрема типові ранні картини подав Петрицький на перші свої виставки в 1914 р.: «Садко», «Пісня поета», «Царівна Лебідь та Гвідон», «Мої мрії». Проте, за слушним міркуванням Д. Горбачова, «символістські сюжети ненадовго привабили митця. Надуманість швидко зникла з його робіт» [9, с. 6].

Ескіз панно до української інтермедії «Засідання римського сенату (1915) є доволі умовним за трактуванням фігур. Сенатори набувають рис фігурантів народної картинки та ікони — зазвичай так в українській традиції зображувались представники знаті — так звані «адоранти», які «застигали» перед святими у молитовній позі (згадаймо, наприклад, «Розп'яття з портретом Леонтія Свічки» 1680-х років). У «Засіданні римського сенату» стикаємось з типовою для Петрицького лінійною грою. Майстер зобразив Брута і римських сенаторів запорожцями в шароварах, з вусами та оселедцями. Малюнки супроводжувались текстом з інтермедії, написаним стилізованим під старовинний шрифтом: «Засідання римського сенату, Панове сенаторе Римській дивлячись на тиранське дійство вельми засмучений...».

Протягом кількох місяців Петрицький ретельно вивчав українську старовину, робив зарисовки з першоджерел в музеї. Художник продовжив спілкування з В. Кричевським, який показав молодому майстрові свою колекцію української народної творчості. Також познайомив юнака з Д. Щербаківським, мистецтвознавцем, істориком, етнографом. Перед очима Петрицького розгорнулася старовинна Україна. Побачене збагатило його уяву новими образами та надихнуло творчу натуру митця на життя.

В 1917—1918 р. Петрицький працює у київських театрах «Гротеск» та «Дім інтермедій», де оформляє вистави у дусі італійської комедії дель арте. Тогочасні розписи художника представляють собою веселу, сповнену динаміки буфонаду, яскраві локальні кольорові плями якої створювали настрій оптимістичного піднесення. На стінах фойє театру «Дім інтермедій» Петрицький виконує велику кількість живописних панно з маскаронами, декоративними мотивами, цікаво поєднуючи, за словами І. Врони, «італійські мотиви з мотивами українського народного малярства» [5, с. 2—3]. Власне ритмічна побудова і колорит українського килима разом зі зображальними мотивами народного живопису творять справжню мистецьку основу цих творів.

Для театральних мініатюр режисера М. Бонч-Томашевського Петрицький писав великі декоративні задники з індустріальними пейзажами, хмарочосами, підйомними кранами, роблячи заявку на створення сучасного монументального стилю в живописі. Специфіку його робіт для «Дому інтермедій» С. Марголін, один з перших дослідників творчості майстра, описує наступ-

ним чином: «Найяскравіше в «Домі інтермедій» — не актори його, не його режисер, а його декоратор А. Петрицький, через що правильніше назвати «Дім інтермедій» виставкою декоративних полотен А. Петрицького, аніж театром Бонч-Томашевського. У цього художника такий невичерпний запас творчих сил, і він з таким розмахом, щедро і різноманітно проявляє їх, що мені мимоволі хочеться придивитися до нього ближче, пізнати його і написати про нього окремих нарис як про художника театру. Після Сапунова так мало справжніх театральних декораторів» [14, с. 15—16]. М. Терещенко, актор та режисер, пригадував враження від розпису А. Петрицького стелі та стін приміщення «Дому інтермедій»: «На нас як живі рухались зі стін, кричали і сміялись персонажі творів М. Гоголя. У вихрастому танці переплітались фігури, ніби вихоплені з народного середовища <...> найбільше вражали добір кольорів, різноманітна гра барв, її оптимістичне звучання» [18, с. 12].

Цю ж тезу підтверджує у своїй статті С. Марголін: «У художній манері Петрицького можна спостерегти певні впливи майстрів «Мира искусства», із котрих він користується, але котрі він і переборює, як творець нового мистецтва. У його творчості сполучається шукання буйного маляра й своєрідні форми конструктора» [15, с. 220].

Про панно, зроблені для київського театру «Гротеск», ми можемо судити з ескізів, що дійшли до нашого часу. «Борці» та «Вершниця» (1918) вирішені у дусі неопримитивізму з його наближенням до традицій лубкових зображень та сюжетів з міського фольклору (як у представників російського «Бубнового валету»). Колорит обох робіт базується на контрастних тонах. Виразність досягається не за рахунок лінійної вивіреності, а за допомогою чітких та різких кольорових плям.

У 1920 р. Петрицький виконав цикл монументальних робіт, присвячених героїчному минулому українського народу. Це панно клубу в Кам'янці-Подільському на тему «Думи про Самійла Кішку», «Маруся Богуславка», розписи в клубі цукрового заводу в селі Прешках на Київщині та ескіз оформлення театру в Козельці — «Невільничий плач». Очевидно, що на лад означених робіт вплинула народна творчість, розписи Софії Київської та Києво-Печерської лаври, українське малярство XVII—XVIII століть.

Монументальні розписи Петрицького післяреволюційних років не збереглися. Проте їхній характер можна визначити за ескізом козельського розпису

«Плач невільників», за репродукцією з картини «Козак на галері» та за ескізом «Викрадення вогню».

Трагічне звучання композиції на стіні Козелецького театру під назвою «Невілничий плач» (1920) зменшується завдяки барвистості кольору. Колористичне вирішення й ритміка композиції набувають тут драматичного напруження. Багатофігурна композиція умовно поділяється на дві частини — одна з яких складається з фігур турків, вбраних у строкаті одежі (які ніби провіщають театральні строї А. Петрицького). Д. Горбачов таким чином описує цей твір у своїй монографії: «Плач невільників» — це ліс здійнятих рук бранців-запорожців. Руки бентежно тягнуться догори, неначе шукають опори, звиваються, мов дерева під ударами бурі. Сплітаються у візерунок, у звивинах якого проступає пісенний, тужливо-благальний мотив» [9, с. 19].

Композиційним центром є птах, подібний до орла і нагадує про народні думи та балади, в яких цей хижий гордий птах є персоніфікацією молодечого козацького запалу та мужності й, водночас, символом свободи. Недаремно погляди полонених звернені до птаха у майже молитовному карколомному, експресивному жесті. На цьому ранньому зразкові відчувається не лише умовна типізація народної картинки, співіснування двох просторів — турецького — «чужинецького», але вільного світу та похмурого каземату ув'язнених, — а й бажання передати різнохарактерність кожного полоненого.

В ескізі панно «Полонені запорожці на турецькій галері» (1920—1921), навпаки, відслідковується тяжіння до естетики модерну та цікавість до лінії. Її грайлива вибагливість, звуження в одним місцях, потовщення в інших створює дупку композиційну гармонію різноманітних деталей. Якщо в попередніх зразках простежується умовність і певна неухвага до нюансів, то в даному панно відсутність зайвих деталей, навпаки, органічно співіснує зі скрупульозною пильністю.

Варто сказати, що паралельно з Анатолієм Петрицьким, в перші десятиліття ХХ ст. над монументальним живописом працювала ціла плеяда майстрів: М. Бойчук та його школа, В. Єрмілов, З. Толкачов. Український мистецтвознавець другої половини ХХ ст. Б. Лобановський зауважував стосовно різниці їхніх творчих методів наступне: «Звичайно, можна визначити різницю в підході до монументальних розписів у працях школи М. Бойчука, В. Єрмілова, З. Толкачова чи А. Петрицького. Перші намагалися дослідити

принципи стародавніх фресок та мозаїк. Єрмілов хотів зобразити динаміку події. Толкачов за суттю своєї творчості був у цей період ближче за все до наївності народного живопису, а Петрицький шукав декоративності та виразності чіткого ритмічного стилю. Проте усе це — нюанси, які з плином часу зливаються. Різке протиставлення однієї групи іншій уявляється умовним, а ось наслідок — цілісним. На перший план виступає реальна основа пошуків, її органічний зв'язок з потужними і суперечливими ритмами доби» [12, с. 117].

Пошуки В. Єрмілова, зокрема його розписи клеєвими фарбами Центрального червоноармійського клубу в Харкові (1920), стосувались сучасності (на одній зі сцен, зокрема, було зображено селян, які йдуть на роботу, та робітників, які поспішають після роботи до клубу тощо). У його монументальних роботах, на відміну від творів А. Петрицького, прослідковується застосування кубо-футуристичної системи засобів (проте, зі збереженням наративу та предметної форми). Якщо Петрицький базується на старовинному мистецтві, то Єрмілов тільки долучає до розписів певні декоративні акценти, що свідчать про інтерес до народної образотворчості. Єрмілова цікавлять децю інші завдання: виявити динаміку зміщених форм, їхню гіпертрофовану кутастість та спрощення, застосування різноманітних написів та літер, спроба за рахунок складних ракурсів, що застосовувались автором задля зображення архітектури, різноманітних зсувів та «розривів» спрощених геометричних фігур виявити, за словами дослідника творчості Єрмілова Л. Владича, «могутні ритми революційного перевороту» [7, с. 17].

Не можна твердити, що ранні пошуки бойчукістів були цілком суголосними з пошуками Петрицького. Пізніше, вже у 1920-х рр., — часові запеклих літературних та публіцистичних баталій, В. Хмурий, так само як і А. Петрицький, стане активним опонентом школи М. Бойчука. В одному зі своїх нарисів В. Хмурий відзначатиме: «Поруч з дилетантством — висока живописна культура Анатолія Петрицького й примітивна, архаїчна «живопись» монументалістів — нащадків Тимка Бойчука» [25, с. 141]. Мистецтвознавець В. Хмурий мав своє бачення стосовно особливостей творчого методу М. Бойчука та його школи. У своєму нарисі, присвяченому А. Петрицькому (1928), він активно нівелюватиме значення школи М. Бойчука: «Що таке бойчукізм? Одкинувши його монументалізм та фресковий ухил, — бо просто ж непорозуміння думати, ніби

для бетонно-шкляної архітектури нашого часу придатуться як і фрески, взагалі хтось такий дозволить в цих будівлях псувати стіни тьмяними фарбами, — доведеться признати, що бойчукісти працюють не більше як над суто формальними студіями, вивчаючи живопис Візантії та раннього ренесансу, це-б то роблять те, що образотворче мистецтво Західної Європи давно проробило й забуло. Пікассо вже повернув до Енгра. Коли ж нам на це відповіли б, що молоді бойчукісти ламають рамці візантійських канонів, то тоді хай скажуть і те, навіщо їх, оті візантійські канони було заносити в українське образотворче мистецтво?» [25, с. 143].

І ці погляди були напрочуд близькими А. Петрицькому. Митець відзначав, що бойчукісти чужі йому «формально і тематично» [17, с. 54]; що він «відчуває огиду до фрескової стилізації ікон», розмірковуючи про бойчукізм як явище. Це пояснюється тим, що Петрицькому здавався найприйнятнішим індивідуалістичний шлях у мистецтві, що, власне, і підкреслює його теза: «Я є індивідуалістичним остільки, оскільки картина, книга виконується одним автором і не так, як робить кожний член колективу індивідуально, а робота зроблена називається «робота майстерні М. Бойчука» [17, с. 54].

Але від пошуків школи Бойчука його різнив не тільки індивідуалістичний підхід до вирішення художніх завдань, а й до способів поєднання старовини і сучасності. Петрицький брав за основу сюжети старовинних дум та балад і витлумачував ці наративи, не поєднуючи з днем сьогоднішнім. Доцільним видається згадати ранні роботи школи М. Бойчука, які поєднували революційну сучасність з різноманітною символікою та «культурними кодами» зі старовини. Прикладом можуть бути розписи у Київському оперному театрі для з'їзду волвиконкомів (1919). Великі панно фіксували певні моменти революції — єдність міста та села, допомогу з боку селян робітникам міста продуктами, сцени товарообміну між селянами і міськими робітниками, мотиви праці, культурних заходів та інше. «Всі ці картини, — розмірковує мистецтвознавець та художник І. Врона, — мали яскраво виявлений народно-лубочний характер, підсилений українським народним орнаментом. Вони робили дуже сильне святково підвищене враження, особливо на численних представників села, що зібралися на з'їзд зо всіх найвіддаленіших кутків України, відповідаючи в такий спосіб своєму агітаційно-пропагандистському призначенню. Це була яскрава сто-

рінка позитивного і вдалого застосування образотворчого мистецтва до завдань революції» [1, с. 200]. В цьому ж контексті можна пригадати розписи Лудьких казарм (1919), над якими працювало понад 200 митців з Києва, Москви, Ленінграда. Стіни прикрашались тематичними картинками, українським орнаментом, лозунгами та написами. Роботи не збереглись. Основні теми, використані майстрами — це мотиви праці, побуту робітників та селян, боротьба з ворогами революції («Гідра контрреволюції»), сцени дружби українських та російських трудівників, єднання селян, робітників та солдат («В єднанні сила») тощо. Так, на одній з картин було зображено трудівника, українського селянина з довгими, як у легендарного «козака Мамає» вусами, та бородатий російський мужик в традиційних лаптях, що сидять за столом; зображення українського козака, що тримає древко з п'ятикінцевою червоною зіркою. Неважко помітити в цих та інших стінних роботах бойчукістів застосування прийомів, властивих українським та російським народним картинам XVII—XVIII століть. «Тут нерідко, — зазначає І. Врона, — можна зустріти використання символіко-алегоричних образів. Прикладом тому є ті ж розписи Лудьких казарм, де було зображено червоноармієць у будьонівці на коні, подібно до Георгія Переможця, що направляє свій спис у пащу дракона — «гідри контрреволюції» [6, с. 35].

Можна сказати, що бойчукісти, на відміну від Петрицького, одягають в шата архаїки та наївистичної лубочності сучасні їм сюжети. А використання традиційної народної символіки у новому контексті послугує справі ламання «культурного коду». Петрицький же, на противагу, зберігає старовинну автентичність, використовуючи народні сюжети без жодних підтекстів, лише оздоблюючи їх та вдягаючи у новітню образотворчу форму, з використанням традиції модерну та неопримітивізму. Ось так поетично зауважує про цю тенденцію у монументальних розписах майстра В. Хмурий: «Веселкові барви футуристичних етюдів київського періоду і постаті запорожців, зумисне незграбні, примітивні, немов зроблені спеціально для образи почуття «прекрасного» членів клубу «Родина»; з руками, схожими на весла, і веслами, схожими на руки. Які далекі вони, але які незабутні. Художник тоді переживав момент, схожий великою мірою на той, що нині позначився у бойчукістів. Він вивчив старовинне українське мистецтво в процесі трансформації і переоцінки його. І недарма завжди спадають на дум-

ку постаті запорожців і турок з клубу ім. Франка в Кам'янці-Подільському, коли стоїш перед «монументальною» картиною бойчукіста» [25, с. 146].

Проте і сам Петрицький вдається не лише до сюжетів, пов'язаних з українською старовиною. У творчість художника входить і революційна сучасність. Для клубу робітників у Дарниці, що відбудовували зруйнований білополяками Ланцюговий міст через Дніпро, Петрицький у 1921 році виконав тематичні панно на теми «Громадянська війна» та «Більшовицьке будівництво».

Вже у своїх ранніх творах Петрицький інтуїтивно наближається до розуміння доби — карколомної та неоднозначної. З одного боку, саме в той час намітилось своєрідне протиборство між станковими (камерними) та монументальними формами. І це протиборство не завжди вирішувалось на користь якісних майстерних та високохудожніх зразків. Тут варто процитувати культуролога С. Білоконя, який писав про своєрідну інволюцію монументального мистецтва у бік декларативності та ідеологізованості вже наприкінці 1920-х х: «Епоха культу породила натомість ерзац-монументалістів — кон'юктурні тематичні картини, побільшені до колосальних розмірів («Сталін і колгоспники», «Земля в цвіту» тощо). Ці станкові твори можна було виставляти в помпезних палацах культури, у показових лікарнях і дитсадках, — винести їх на вулицю було небезпечно. Реальна вулиця виглядала занадто прикро» [2, с. 10].

Про характер і художні особливості монументального малярства Петрицького можна говорити на підставі небагатьох ескізів, що збереглися від тих часів. Проте й вони дають уявлення про своєрідність задумів майстра, творам якого притаманна багата фантазія, художня вигадка, вільний рисунок і композиція, барвистий колорит. У цих розписах, як і в театральних-декоративних роботах Петрицького тих років, вже виявився дар проникнення митця в дух і характер народної української творчості, тонке розуміння народного гумору.

Слід зауважити, що на початку ХХ ст. була лише незначна когорта митців, що зверталась до монументального живопису (роботи Івана Їжакевича, Юліана Панькевича, Осипа Куриласа, Григорія Золотова). Проте у революційні роки та перші роки становлення радянської влади монументальне мистецтво стало напрочуд актуальним. Воно відіграло, перш

за все, агітаційну та роз'яснювальну роль, як свого часу релігійне малярство для народних мас. М. Бойчук та його послідовники, а також В. Єрмілов, З. Толкачов сповідували різні образотворчі переконання, проте їх поєднує спроба налагодити зв'язок української старовини, народної символіки із сучасними сюжетами. Цю тезу не можна застосувати до А. Петрицького, адже його монументальні панно торкались виключно народних сюжетів, або ж за своєю тематикою були взаємопов'язані з театральним дійством.

Варто відзначити, що у ранніх монументальних творах А. Петрицький тільки шукає характерну для себе художню мову. Уже в панно до Сирецького ярмарку (1915), розписах «Дому інтермедій» (1917—1918) відчувається певний гротеск, умовність, кострубатість, запозичена з народного мистецтва, відрефлектована авторською свідомістю. Цим раннім зразкам властивий дошкульний неповторний гумор. У декорації, у ранніх розписах, немає вкрадливості, милування українськими старожитностями. Та вже у перших роботах можна виявити тяжіння майстра до декоративізму, який наслідують то вибагливу гру лінії (ремінісценції модерну, що особливо чітко виявляються в панно «Сатана в образі дівчини танцює перед царем Китоврасом» та «Полонених запорожцях на турецькій галері»), то звертається до прийомів, які пов'язані з естетикою народної картинки («Невільничий плач»), то тяжіє до змалювання міського середовища та естетики неопримітивізму з його локальністю кольорових вирішень та відчутними яскравими акцентами і неувагою до ліній («Борці» та «Вершниця»). Переважна більшість ескізів ранніх панно художника характеризуються розкутою композицією, нестримним багатством фантазії, гротеском, декоративністю.

1. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва УРСР. — Ф. 358. — Оп. 1. — № 3. — Арк. 200 (Врона І. Зачинателі).
2. Білокін С. Михайло Бойчук і проблеми монументалізму / С. Білокін // Пам'ятки України. — 1988. — № 2. — С. 10—13.
3. Врона І. Художественная жизнь Советской Украины / И. Врона // Советское искусство. — 1926. — № 10. — С. 43—51.
4. Врона І. Сучасні течії в українському малярстві / І. Врона // Критика. — 1928. — № 2. — С. 88—99.
5. Врона І. Петрицький А.Г. Альбом. Живопис. Графіка. Театр / І. Врона. — Київ: Мистецтво, 1968. — 190 с.

6. Врона И. Стенные росписи на Украине 1919—1920 гг. / И. Врона // Искусство. — 1969. — № 10. — С. 35—39.
7. Владич Л. Росписи Василя Ермилова / Л. Владич // Творчество. — 1973. — № 3. — С. 17—19.
8. Габелко В. Режисери і актори фарб / В. Габелко // Вітчизна. — 1974. — № 4. — С. 224.
9. Горбачёв Д. Анатолий Галактионович Петрицкий / Д. Горбачёв. — Москва: Советский художник, 1970. — 152 с.
10. Горбачов Д. Анатолий Петрицький: Нарис творчості / Д. Горбачов. — Київ: Мистецтво, 1971. — 48 с.
11. Довженко Г. Монументальне малярство на Україні / Г. Довженко // Металеві дні. — 1931. — № 3—4. — С. 77—85.
12. Лобановский Б. Монументальное искусство в системе национальных и интернациональных ценностей / Б. Лобановский // Советское искусствознание '73. — Москва, 1974. — С. 117—132.
13. Лозинський Т. Петрицький Анатолій. Театральні строї та декорації / Т. Лозинський, Т. Руденко. — Київ: Майстер книг, 2012. — 342 с.
14. Марголин С. Місцелю. Наміски ліричного театру / С. Марголин // Театральна життя. — 1918. — № 18. — С. 15—16.
15. Марголін С. Анатолій Петрицький / С. Марголін // Червоний шлях. — 1928. — № 9—10. — С. 220.
16. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття / редкол. В. Сидоренко (голова) та ін. — Київ: Інтертехнологія, 2006. — Кн. 1. — 544 с.
17. Петрицький А. Фактичні поправки до статті Врони / А. Петрицький // Нова генерація. — 1929. — № 6. — С. 54—56.
18. Петрицька Л. М. Анатолій Петрицький. Спогади про художника: Збірник / Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов. — Київ: Мистецтво, 1981. — 112 с.
19. Попова Л. І. Український радянський монументальний живопис / Л. І. Попова. — Київ: Знання, 1973. — 46 с.
20. Радянське мистецтво 1917—1941 років / гол. ред. М. Бажан. — Т. 5. — Київ: Мистецтво, 1967. — 477 с.
21. Ріпка О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ століття / О. Ріпка. — Львів: Каменяр, 1995. — 286 с.
22. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа / Л. Соколюк. — Харків: Савчук, 2014. — 385 с.
23. Толстой В. П. Советская монументальная живопись / В. П. Толстой. — Москва: Искусство, 1958. — 304 с.
24. Толстой В. П. У истоков советского монументального искусства 1917—1923 / В. П. Толстой. — Москва: Изобразительное искусство, 1983. — 240 с.
25. Хмурий В. Анатолій Петрицький / В. Хмурий // Життя і революція. — 1928. — № 7. — С. 141—160.
26. Холостенко Є. Перший досвід: З приводу розпису та скульптурного оформлення Всеукраїнського селянського санаторію / Є. Холостенко // Критика. — 1929. — № 1. — С. 74—87.
27. Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України / Є. Холостенко. — Харків: Мистецтво, 1932. — 385 с.
28. Холостенко Є. Радянське мистецтво України по порозі сімнадцятого року / Є. Холостенко // За марксо-ленінську критику. — 1933. — № 11—12. — С. 48—63.

Daryna Metelnytska

THE MONUMENTAL MURALS OF ANATOLY PETRYTSKYI (1915—1920 years)

The publication is dedicated to the monumental murals of Anatoly Petrytskyi. The situation, which characterizes the development of monumental art in Ukraine in a difficult transitional period — before the establishment of the Soviet rule, during the Civil War, and the first years after the revolution is analyzed in the article. Due to the consideration of the main surviving sketches of monumental paintings peculiarities and specifics of the early works of A. Petrytsky are determined. The degree of the influence on the creation works of Anatoly Petrytskyi of the contemporary artistic currents that formed a specific master's representational line is cleared in this article. The reasons of the author's appeal to the popular folk stories and features of their pictorial interpretation are brought to light during the publication.

Keywords: monumental painting, decorative murals, local colors, neoprimitivism, public image, free composition, grotesque, decorativeness, tradition of the modern painting, easel forms, monumental forms.

Дарина Метельницька

МОНУМЕНТАЛЬНІ ПАННО АНАТОЛІЯ ПЕТРИЦЬКОГО (1915—1920-е роки)

Стаття присвячується монументальним росписам Анатолія Петрицького 1915—1920-х років. В публікації робиться спроба аналізу ситуації, що характеризує розвиток монументального мистецтва України в складний перехідний період — напередодні становлення радянської влади, в період громадянської війни, в перші післяреволюційні роки. Завдяки розгляду ключових збережених ескізів монументальних росписів виявлені особливості та специфіка ранніх творів А. Петрицького, а також ступінь впливу на творчість майстра тогочасних художественних течій, які формували своєобразну образотвірну магістраль, виявлені причини та первісточники звернення художника до народних фольклорних сюжетів, а також особливості їх образотвірної інтерпретації.

Ключові слова: монументальна живопис, декоративні панно, локальні кольори, неопримітивізм, народна картинка, розкована композиція, гротеск, декоративність, традиція модерну, станкові форми, монументальні форми.