

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 7.03792.024 687.16(477)(092)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/33.215766>**Ірина НЕСЕН,***orcid.org/0000-0002-9804-9659*

кандидат історичних наук, доцент,

докторант кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

(Київ, Україна) *iryna.nesen@gmail.com***СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНИХ КОСТЮМІВ
АНАТОЛЯ ПЕТРИЦЬКОГО У ВИСТАВАХ
ЗА МОТИВАМИ ТВОРІВ МИКОЛИ ГОГОЛЯ**

У статті розглядаються шляхи трансформації стилістики театральних костюмів Анатолія Петрицького у виставах за творами Миколи Гоголя, здійснених майстром у різні періоди творчості. Мистецтвознавчий аналіз здійснюється з накладанням на хронологічно-порівняльний контекст на матеріалах трьох театральних проєктів митця – драматичної вистави «Вії» (1925 рік), опер «Черевички» (1940 рік) і «Тарас Бульба» (1955 рік). Наукова новизна дослідження ґрунтується на проведенні аналітичних реконструювань окремого театрального проєкту з їх наступним порівнянням. Таким способом було зроблено уточнення періодизації творчості художника, виявлено зміни в його творчій парадигмі і водночас встановлено незмінні риси авторської манери. Висновки базуються на поетапному відстеженні у творчому доробку А. Петрицького кількох особливостей – стійкого інтересу до народної побутової традиції; прагнення автора опанувати спадщину національного барокового мистецтва і відтворити його стилістику в театральних практиках; здійснити творчі експерименти в контексті ідеології течії авангарду для створення театральних костюмів і нових сценічних образів. Аналіз трьох різночасових проєктів А. Петрицького засвідчує його високу образотворчу культуру й авторський конструктивізм. Усі театральні костюми митця уподібнюються текстам. У цьому контексті вони є виражниками характерів, настроїв, психологічних станів своїх героїв. Кожен із них висловлює ставлення митця до окремого персонажа, має власну архітектоніку. Водночас стилістично театральні строї кожного з розглянутих проєктів різняться за принципами формотворення й системами декорування. У «Вії» художник конструює нові моделі вбрання в контексті ідей авангарду, наголошує на символічності окремих деталей. У «Черевичках» – віддає перевагу класичним формам національного вбрання, підкреслює його декоративний аспект. У «Тарасі Бульбі» А. Петрицький створює великі групи костюмів, використовує історичні силуети і крої з української козацької, польсько-шляхетської, кримськотатарської традиції.

Ключові слова: театральний ескіз, конструктивізм у театральному костюмі, деталь театального строю, монументальність театального костюма, етнографія театального костюма.

Irina NESEN,*orcid.org/0000-0002-9804-9659*

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,

Postdoctoral Student at the Department of Art Study Expertise

National Academy of Cultural and Arts Management

(Kyiv, Ukraine) *iryna.nesen@gmail.com***STYLISTIC FEATURES OF ANATOLY PETRYTSKY'S THEATRIC COSTUMES
IN PERFORMANCES BASED ON WORKS OF NICHOLAI GOGOL**

Purpose of the article is to find out ways of transformation of theatrical costumes stylistics by Anatoly Petrytsky in performances based on novels by Gogol implemented by the artist in different periods of time. Methodologically in the chronological comparison context on the example of three theatrical projects by the artist – dramatic performance “Vij” (1925), operas “Cherevychky” (1940) and “Taras Bulba” (1955) – art analysis was done on that basis. Scientific novelty is based on the necessity of analytical reconstruction in examination of a separated theatrical project with afterwards comparison for adjustment of periods of the artist’s creation, detection of changes in his art paradigm with simultaneous detection of permanent parts of his art manner. Conclusions are based on step by step detection of several curiosities in the art contribution by A. Petrytsky – interest to folk social tradition; author’s desire to master the heritage of national baroque art and restore its stylistics in theatrical practices; perform creative experiments in ideologists avant-gard

streams context for costumes and new scenic images creation. Analysis of three projects realized by A. Petrytskyy in different life periods confirms his high art culture and constructivism. Independently from style type, theatrical costumes of the artist are being likened to texts. In this context they are underliners of personalities, intentions, psychological states of characters. Each costume represents artist's relation to a particular character. In the same time stylistic theatrical outfits of each of examined projects differ by shape principes and decorating systems. In "Vij" artist constructs new models of outfit in context of avant-gard ideas, stressing out symbolism of separate parts. In "Cherevytchky" he prefers classical phorms of national cloth, underlining its decorative aspect. In "Taras Bulba" A. Petrytskyy creates large costume groups using Ukrainian cossacs, Polish noble, Crimean-Tatar traditional historical siluetes and cuts.

Key words: *theatrical sketch, constructivism in theatrical costume, detail of theatrical outfit, theatrical costume monumentalism, theatrical costume ethnography.*

Постановка проблеми. Професія художник – одна із провідних у світі театру. Він є учасником усіх етапів створення вистави – працює з текстами, режисером, акторами, створює ескізи костюмів, втілює їх у матеріалі, розробляє сценографію, забезпечує візуальний образ вистави. Костюм у цьому комплексі – одна з найважливіших складових частин мистецько-театрального синтезу. В історії становлення українського професійного театру, починаючи від театру корифеїв, кожен театральний мистець, без сумніву, мав власну манеру роботи і стилістику образів, які втілював крізь призму авторського бачення і формотворення, отже, авторську стилістику.

Чільне місце серед вітчизняних театральних діячів належить Анатолію Петрицькому (1895–1964 рр.), що працював у театрі від юності до кінця життя. Розпочавши творчу кар'єру на початку ХХ ст., він, за визнанням усіх його біографів і дослідників, сформував національну стилістику театру, здійснив десятки талановитих проєктів у галузях драматичної, музичної й балетної вистав.

Аналіз досліджень. Упродовж десятиліть діяльність мистця активно студіювалась, але і дотепер його спадщина потребує певних аналітичних реконструювань і уточнень, оскільки існує певна нерівномірність у вивченні кожного окремого проєкту. Значною мірою було вивчено строї, що їх стилістично пов'язують з авангардом і періодом 1920-х рр. Тому із трьох обраних нами проєктів насамперед вивчався музичний гротеск О. Вишні «Вій». Відштовхнемось від найважливіших висновків попередніх дослідників про стильові особливості костюмів до «Вія». Їхню авангардно-барокову стилістику театральний критик Василь Хмурий одним із перших назвав «поміркованим конструктивізмом», що був спрямований «не на привабливість чи ефектність, а на образ персонажа і на сценічну функціональність образу костюма» (Анатоль Петрицький, 1929: 12). Пізніше Михайло Горбачов, який цілісно дослідив життя і творчість А. Петрицького, відзначив дотримання в костюмах до «Вія» принципів монументального мистецтва, за якими постаті буду-

ються на співвідношенні крупних колірних плям й орнаментальних деталей із відкиданням етнографічної пасивності заради художньої виразності. Неабияке значення для індивідуальності кожного з костюмів мало застосування художником принципів барокового козацького портрета. Дослідник наголосив на тому, що у «Вії» А. Петрицький засвідчив себе водночас оригінальним конструктором сцени і живописцем, який знайшов співвідношення кольору й архітектури ліній (Горбачев, 1971: 56, 57). Звертаючись до ескізів вбрання головних персонажів цього музично-драматичного гротеску, музейник-науковець Тетяна Руденко додала, що «<...> художник етнізував образи Бога-Отця, Адама та Єви» (Анатоль Петрицький, 2012: 9). Значно меншу увагу дослідниками було приділено принципам і прийомам формотворення театрального вбрання часів тотального панування «соцреалізму».

Мета статті – здійснити порівняльний аналіз методів і підходів А. Петрицького в роботі над проєктами, пов'язаними із творами М. Гоголя, на прикладі трьох вистав, створених у різні періоди, – музичного гротеску «Вій» (1925 р.), опер «Черевички» (1940 р.) і «Тарас Бульба» (1955 р.). Це допоможе чіткіше періодизувати творчість мистця, з'ясувати зміни його творчих парадигм і водночас відстежити незмінні риси авторської манери.

Виклад основного матеріалу. Основою стилістики театрального вбрання художника стали національні чинники, що впливали ще з його юнацької зацікавленості, потяг до створення сільських побутових замальовок і типажів. Спілкування з Василем Кричевським не лише виробило в А. Петрицького поглиблені знання про давнє українське мистецтво і його різночасові традиції, але й дало перші приклади втілення цих здобутків у театральних практиках. Адже саме В. Кричевський був першим художником-сценографом у театрі Миколи Садовського (1907–1910 рр.) і заклав основи національної сценографії для історичних вистав. Серед них насамперед «Тарас Бульба» М. Гоголя. Ці стилізації ґрунтувались на

глибоких знаннях особливостей виготовлення й декорування різноманітних побутових виробів і предметів, володінні численними техніками їх відтворення, матеріалознавстві. Так, В. Кричевський власноруч виготовляв театральні тканини, що як бутафорії відзначались довговічністю, оскільки могли пратися. Саме В. Кричевський упровадив у сценографію можливості транслювати архітектурну стилістику в театральних лаштунках і конструкціях. Мистець умів створити на сцені абсолютну ілюзію старовини, історичної епохи. Про це свідчать окремі світлини з його минулих проєктів (Веселовська, 2018: 404). Дослідниця Ганна Веселовська висловила впевненість у тому, що А. Петрицький був добре обізнаний зі сценографією театру Садовського із часів свого навчання в Художньому училищі і надихався її стилістикою. Однак коли готував у 1919 р. власні проєкти для новоствореного оперного театру «Музична драма», він пішов далі, відмовився від нагромадження побутових деталей, побудував сценографію на модерних конструкціях, як-от поворотна сцена, пандус тощо (Веселовська, 2018: 148). Уже в 1920-і рр. культурні діячі, знайомі з А. Петрицьким, робили зауваги на кшталт Остапа Вишні: «Прекрасний майстер, тонкий знавець українського історичного матеріалу» (Вишня, 1919–1925).

Серед вистав української тематики в доробку А. Петрицького помітне місце посідали проєкти, пов'язані з ім'ям М. Гоголя і його відомими творами. Саме М. Гоголь змодельював цілісний світ українських календарних свят, ритуалів, вірувань і повсякденного побуту. Ці образи не лише стали нетлінними, але й живили творчість діячів від періоду становлення українського національного театру. У революційні роки театральні твори М. Гоголя були перетворені й осучаснені за формою і змістом, і в такому форматі зазвучали з українських театральних підмостків.

Так, у 1925 р. на сцені новоствореного Державного українського театру опери і балету ім. І. Франка в Харкові за мотивами гоголівського «Вія» з'явилась перша в репертуарі вистава-гротеск, написана О. Вишнею. У співдружності з режисурою Гната Юри А. Петрицький виконав тут всю сценографію і костюми. Лише в окремих випадках він ішов від тексту. Наприклад, у ньому серед ярмаркових персонажів присутня бублейниця-«моргуха», вбрана у жовтий очіпок, яка про свою привабливість говорить: «<...> віхтем мальована, сажею підведена» (Вій, 1925: 9–10]. Однак загалом увесь масив стрів мистець створив на власних ідеях.

На початку власного заглиблення в аналіз образів «Вія» зауважимо, що кожен костюм різними засобами розкриває непростий синтетичний образ свого власника-персонажа, стверджує його зміст, форму, образотворчий контекст. Отже, костюм, виконаний художником, є предметним світом театального твору. А. Петрицький під час підготовки ескізів використовував енергійну манеру моделювання зовнішності. Персонажів, що діють у єдиному часопросторі твору, можна розділити на три головні групи. У першій бачимо класичні, гоголівські образи – бурсаків, Хому, Панночку-відьму, Вія, Сотника, у другій – фольклорні або християнські (мавка, русалка, водяник, Бог-Отець, Янгол, Смерть, Єва, Адам), у третій – інноваційні персонажі, пов'язані з радянськими реаліями 1920-х рр. в Українській Соціалістичній Радянській Республіці (Церабкоп, Ларьок, непмани).

Вбрання образів першої групи в узагальненні форм і силуетів яскраво виявляють козацько-барокову стилістику. Винятком тут є образ Вія, який в ескізі вирішений узагальнено і фронтально, подібно до ляльки-фетиша. Його однотонний одяг конструктивно облягає поставу, без жодних акцентувань або деталей. Лише вії максимально матеріалізовані, подібні до двох тонких палиць, що виходять з очей і впираються в долівку (Анатоль Петрицький, 2012: 132).

Натомість костюми міфологічних і християнських персонажів вистави, введені у фабулу твору безпосередньо О. Вишнею, в А. Петрицького виявляють стильово-образну дихотомію. У них на бароково-козацьку основу художник конструктивно наклав цілковито інноваційні деталі-знаки, пов'язані безпосередньо із сюжетом і трактуванням образів. У цій групі персонажів саме костюмна деталь виконує роль дрібної подробиці, яка миттєво характеризує якості господаря. Гріховність Єви зображена кількома засобами: за текстом, вона мріє придбати черевики «джиммі», що уособлює її гонитву за модою. Вона має сороміцький оголений торс, потяг до еротики також утілений у фартушку у формі сердечка (Альбом, 2012: 144). Ескіз до образу Адама характеризує цей персонаж аналогічно Єві. Його нижня половина вбрана у традиційні козацькі штани, на яких спереду також накладне сердечко. Але торс оголений і завершується лише комірцем, що прилягає до шиї. На голові – оселедець (Альбом, 2012: 145). Бог і Янгол у цій групі також антропоморфні персонажі в національних вбраннях, позначені сакральними й побутовими атрибутами. У Бога-Отця від класичної іконографії на животі бачимо

око у трикутнику і кулю (земна сфера – І. Н.) у лівій руці. Обличчя вирішене розпливчастою колірною плямою з вусами, у лівій руці – люлька. У смерті традиційна лише коса. Уся її постава геометризована, сконструйована на симетричному чергуванні за повздовжньою віссю чорних і білих сегментів. Обличчя має маску. Це все надає їй механістичного і водночас магічного звучання за максимуму виразності. Ахроматизм образу порушують лише червоні чоботи і стрічка на шії.

До другої групи відносимо і мавок із лісовиком. Оскільки вони пов'язані з волинськими лісами («Лісова пісня» Лесі Українки), територією, що за Ризьким миром 1921 р. відійшла до Польщі, О. Вишня полонізує їх образи. Тому лісовик має зовнішність польського жовніра, який підозрює спійману русалку у прихильності до більшовизму. Її художник, відповідно до народних уявлень, що русалки оголені і шукають собі одяг, який роблять зі шматочків полотна, що їх дівчата вішають на клечання, вбирає у незшиті, звисаючі від пояса клапті тканини, доповнивши стрій кинутим на зігнуті в ліктях рук покривалом (Анатоль Петрицький, 2012: 141). Усі персонажі другої групи у вбранні містять протиставлення традиції тогочасній політизації суспільства в повсякденні.

Третя група поєднує суто радянські гротескні персонажі, покликані до життя реаліями 1920-х рр. – коренізацією, ідеологічними чистками, непом. У ній – жодного реального образу, суто фантазійні – Церабкоп (центральный рабочий кооператив – І. Н.) як антропоморфізація принципів непу, приватник-Ларьок, Кумедник, який за одягом подібний до арлекіна. Однак на голові має сучасну беретку та носить круглі окуляри.

Окрім цих політизованих персонажів, у виставі фігурує подружжя марсіан, знайомство з якими відбулось унаслідок польоту бурсака Хоми верхи на відьмі на Марс. Марсіанин у костюмі вирішений механістично і, за конструкцією, скидається на робота. Однак діалог Хоми з марсіанами натякає на їхній зв'язок із радянською Росією, оскільки вони говорять російською і носять так звані *прозодяг*, який на той час позиціонувався як модне вбрання нової революційної епохи. Прозодяг протиставлений непманському вбранню, про яке Хома говорить: «Чорт його зна <...> Спереду голе, ззаду голе <...> Посередині голе, по боках розрізано, а з низу декольте». Водночас через різницю силуетів А. Петрицький, можливо, натякав на менший і більший тиск цензури в центрі і на місцях, вклавши це в текст Марсіанки: «Я тобі казала, що на землі напевне цікавіше жити!

Повдягали тут нас в якісь соціалістичні виробничі халати <...> Скрізь позашивано, навіть і побалакати не можна!» (Вишня, 1925: 32–33).

Під час праці над вбранням до «Вія» А. Петрицький активно експериментував із матеріалами, технічними прийомами, звертався до колажу, поєднував папір і текстиль. У виставі відчутна магія одягу, який був органічною частиною сценографії, що в ній взаємодіяли традиційність і новації. Збоку на сцені була споруджена двоповерхова конструкція, близька до моделі вертепної скриньки. До такого вирішення А. Петрицький уже звертався, коли готував «Різдвяний вертеп» для «Молодого театру» Леся Курбаса в 1919 р. У ньому театрознавці вбачають тісний зв'язок з історико-етнографічним зразком, відомим як «Галаганівський театр» (Павленко). Водночас ця конструкція мала і модерні властивості – правила за екран, який підкреслював швидку зміну дій на сцені, пов'язаних із минулим і сучасним. У цій сценографії актори були мобільними елементами.

Від 1930-х рр., під тиском змін політичної ідеології в Союзі Радянських Соціалістичних Республік, у нових театральних проєктах, створених у Харкові, а з 1935 р. – у Києві, А. Петрицький перейшов у русло класичної вистави і відповідної стилістики костюма. У 1939 р. він створив строї для московських театрів. Однак, попри зміну загальної театральної стилістики, від попереднього періоду творчості мистець зберіг ясну напрацьовану самотужки концепцію, як необхідно створювати сценічні костюми, і закріпив у театральних практиках власну авторську манеру, поєднавши національну мистецьку форму, традиції з європейською технікою.

У 1940 р. для Большого театру на музику П. Чайковського й лібрето Я. Полонського майстер із режисером Рубеном Симоновим створив коміко-фантастичну оперу «Черевички». У своїй монографії Д. Горбачов наводить спогади А. Петрицького про авторське бачення загального звучання костюмів у цій виставі – фольклорна основа, святковість і мальовничість. Художник особливо підкреслив своє прагнення донести до глядачів прекрасний у своїй художності образ українського народного житла (Горбачов, 1971: 82).

Дотепер театральні артефакти до опери «Черевички» дійшли лише фрагментами. Це окремі предмети з будинку-музею М. Гоголя, що в Москві¹. Вони дають можливість скласти враження про характер сценографії та загальну стилістику теа-

¹ Оригінали ескізів декорацій зберігаються в Державному центральному театральному музеї ім. А. А. Бахрушина (ДЦТМ – І. Н.).

трального вбрання до вистави. Незважаючи на те, що опера ця мала вісімнадцять варіантів постановок, художній варіант А. Петрицького визнаний найкращим.

Загальний вигляд декорацій до опери засвідчує, що в них художник використав стилістику своїх пейзажних творів. Відзначимо близькість між лірико-інтимним настроєм більшості зимових декорацій до опери і роботою «Вулиця Харкова зимою» (1934 р.) з колекції НАМУ. В обох випадках крони засніжених дерев мистець вирішив мереживом гнучких переплєтених гілок. У сценографії відчутно посилилась образотворчість, актуалізувалось застосування прийомів станкового живопису в поєднанні із зовнішньо ефектним, сценічно привабливим костюмом з ознаками «здорового реалізму». Але завдяки глибоким знанням традиційного костюму ескізи А. Петрицького життєві за формотворенням і колоритом і без строгих етнографічних прив'язок до місця дії. У них лише узагальнення національних рис – активне використання вишивки в сорочках, якою заповнені рукави і груди, як яскравий візуальний образ, дотримання традиційних конструкцій у моделюванні одягу загалом.

У створенні інтер'єрів А. Петрицький активно продовжував користуватися прийомом узагальнення образу і водночас кількома деталями показував різницю побуту простих селян і старшини. У житлі старшини в декораціях відчутний простір, декоративність оздоблень, сформованих кахляною піччю, різьбленням на сволоках, пластичним посудом на полицях, орнаментами тканин. Ніби згадуючи театральні прийоми В. Кричевського, художник діяв як вдумливий дослідник української історії, побуту в розмаїтті деталей і образів. Працюючи аквареллю й олівцем, він створив лаштунки з інтимними й ліричними краєвидами й інтер'єрами – народними й аристократичними залежно від сюжетного місця дії.

Цим «Черевички» помітно відрізняються від ще одного театального проєкту майстра, здійсненого на сцені Київському театрі опери і балету ім. Т. Шевченка у 1955 р. – опери М. Лисенка «Тарас Бульба» (режисер В. Складенко, музична редакція Л. Ревуцького, оркестрування Б. Лятошинського). У ній художник повернувся до прийомів і принципів монументального театру, що активно впроваджувались у театральних практиках окремих театрів України в 1930-і рр. під час постановки історичних тем і сюжетів як великої героїчної драми із життя українського народу. Так, у 1939 р. за лібрето О. Корнійчука був поставлений «Богдан Хмельницький», до якого А. Петрицький

створив декорації і костюми. Робота над «Тарасом Бульбою» у 1955 р. знову дозволила мистцю творення художніх образів, сповнених героїки історичного сюжету.

Збережені записи опери дозволяють твердити, що за стилістикою сценографія «Тараса Бульби» тяжіє до українського живопису другої половини ХІХ ст., у якому поєднались реалістично зображені історичні і побутові події. Ретельно виписані краєвиди Наддніпрянської України, Січі повертали глядача до образів, вималюваних свого часу Сергієм Васильківським або Миколою Пимоненком (Тарас Бульба, 1955: 1, 2, 3). У сценах, пов'язаних із поляками, декорації відтворюють атмосферу замків або костелів. Тут величні панорами, на тлі яких в історичних подіях шляхетсько-козацьких протистоянь як художні категорії засобами театральної вистави розкриваються героїзм, пафос, звитяга. Звідси стилістична дихотомія: станковість у характері лаштунків і монументальність узагальнень у подіях й образах головних героїв, масових сценах.

Натомість ескізи костюмів до опери, що збереглися дотепер, вражають архітектонічність, викінченими, ретельно прорисованими образами, чітко визначеними колірними співвідношеннями. У роботі над ними А. Петрицький продумував найдрібніші деталі, наголошував підписами на їхній важливості. Написи, зроблені рукою художника, свідчать про те, що під час виконання ескізу для нього не існувало другорядного, продумувалось усе. Про це свідчать зауваги біля зображень. Так, біля одного із зображень польської шляхтянки бачимо напис «увага гримера – парик із косою, пов'язаною стрічкою» (ЦДАМЛМ, 4). Особлива вага в ескізах надається і фасонам вусів. Вони також стають маркером поляків або українців.

Завдяки різниці орнаментальних мотивів художник створює розмаїття вишиваних сорочок, у які вбирає жінок-козачок у другій частині вистави. Також акцентує на значній варіативності форм жіночих головних уборів, демонструє глибокі знання народних традицій. Насамперед це було втілено в численних формах очіпків. Усі вони мають історичні аналоги. Серед форм жіночого вбрання художник також розробляє і втілює забуті крої верхнього одягу з широкими вилогами і манжетами.

В одязі він чітко розмежовує національний і суспільний статус козацької старшини й польської шляхти через протиставлення однотонних, стриманих за колоритом козацьких строїв і вишуканих у всіх складових частинах польських. Польський костюм в опері передбачає підкреслено розкішні

фактури – оксамит, шовк, парчу, складнi вiдтiнки тканин (блiдо-фiолетовий, лимонно-жовтий, перлисто-сiрий тощо), використання мережив i пiр'я, а також вiяла. Бiльш коштовною задумана i зброя польської шляхти. Уся польська верхiвка персонажiв взута ним у високi тонкоi шкiри чоботи на кшталт мушкетерських ботфортiв. У такий спосiб у польських строях А. Петрицький демонструє ґрунтовнi знання захiдноєвропейських вбрань доби раннього бароко. У жiночих польських сукнях активно вживається iспанська брижа, що побутувала переважно до першої чвертi XVII ст. В архiтектонiцi стрiв також бачимо поширенi в тi часи вiдкиднi рукави iз прорiзами.

Натомiсть у козацької старшини мистець маркує лише одну коштовну деталь костюма – золотолитний пояс, вiдомий як «слуцький». Він також єдиний спiльний аксесуар костюмiв українцiв i полякiв, тогочасний коштовний бренд. Його в оперi носять київський воєвода, польська вiйськова шляхта, козацька старшина. Ще одним знаком козацької заможностi є вживання квітчастих тканин для верхнього чоловiчого одягу. Таким, зокрема, є коштовний кунтуш київського воєводи зi свiтлою квітчастою тканини.

Збережений фактичний матерiал опери «Тарас Бульба» (1955 р.) дозволяє здiйснити також порiвняльний аналіз ескiзiв i костюмiв у матерiалi. Так, порiвняння ескiзу i власне сценiчного костюму доньки польського воєводи Марильки засвiдчує, що її бальна сукня максимально й в усiх деталях наближена до ескiзу, виконана з бiлої прозорої тканини, щедро оздоблена сяючими бiлизною коштовностями. Для пiдкреслення урочистостi силуету А. Петрицький використовує комiр типу «Марія Медичi». Натомiсть бiльший вiдхiд вiд ескiзного задуму бачимо в чоловiчих костюмах, зокрема в польському костюмi Андрiя, що помітно вiдрiзнявся вiд ескiзу.

Окрiм польських i українських вбрань, третьою групою в оперi є татарські жiночi костюми служницi та дiвчат. У них А. Петрицький викорис-

товує рiзний напрацьований замальовками матерiал, зокрема той, що його зiбрав пiд час перебування в евакуацiї в Середнiй Азiї в перiод Другої свiткової вiйни. Ця група є найменш численною. Художник крок за кроком створює всi деталi образiв – коштовнi металевi пояси, оздоблює їхнi пряжки емалевими вiзерунками, зображує намисто, складене з монет, на широкому бiлому покривалi прорисовує барвисте вишите очiлля; нарештi, рiзноманiтнi коштовнi вишивки на черевичках або шапочках. Важливу роль у загальному колоритi татарських костюмiв вiдiграють також продуманi облямування.

Висновки базуються на поетапному вiдстеженнi у творчому доробку А. Петрицького кількох особливостей, а саме: інтересу до народної побутової традицiї; прагнення автора опанувати спадщину нацiонального барокового мистецтва i вiдтворити його стилiстику в театральних практиках; здiйснити творчi експерименти в контекстi iдеологiї течiй авангарду для створення театральних костюмiв i нових сценiчних образiв.

Аналіз трьох проєктiв, здiйснених А. Петрицьким у рiзні перiоди творчого життя, засвiдчує високу образотворчу культуру й авторський конструктивiзм мистця. Незалежно вiд характеру стилiстики театральнi костюми мистця уподiбнюються текстам. У цьому контекстi вони є виразниками характерiв, настроiв, психологiчних станiв своїх героiв.

Водночас стилiстично театральнi стрi кожного з розглянутих проєктiв рiзняться за принципами формотворення i системами декорування. У «Вiї» художник конструює новi моделi вбрання в контекстi iдей авангарду, наголошує на символiчностi окремих деталей. У «Черевичках» – вiддає перевагу класичним формам нацiонального вбрання, пiдкреслює його декоративний аспект. У «Тарасi Бульбi» А. Петрицький створює великi групи костюмiв, використовує iсторичнi силуети i крої з української козацької, польсько-шляхетської, кримськотатарської традицiї.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анатоль Петрицький. Театральнi стрi. Текст В. Хмурого. Харкiв : Державне видавництво України, 1929. 85 с.
2. Анатоль Петрицький. Театральнi стрi та декорацiї зi зiрки Музею театрального, музичного та кiномистецтва України. Альбом / упоряд. Т. Лозинський, Т. Руденко. Киiв ; Львiв : Музей театрального, музичного та кiномистецтва України ; Ін-т колекцiонерства українських мистецьких пам'яток, 2012. 342 с.
3. Веселовська Г. Театр Миколи Садовського (1907–1920 рр.). Киiв : Темпора, 2018. 412 с.
4. Вишня О. Вiй. Музичний гротеск на 4 дiї. Харкiв : Держ. видавництво України, 1925. 59 с.
5. Вишня О. Твори : у 4-х т. Усмiшки, фейлетони, гуморески 1919–1925. URL: <https://coollib.com/b/223939/read> (дата звернення: 15.07.2020).
6. Горбачев Д. Анатолій Галактионович Петрицький. Москва : Советский художник, 1971. 152 с.
7. Павленко Г. Три вертепи. URL: <http://tmf-museum.kiev.ua/nauka/24-ekster-o-3.html> (дата звернення: 01.09.2020).

8. Тарас Бульба : опера. Ч. 1. 1955 р. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cBA15aYuMII> (дата звернення: 01.09.2020).
9. Тарас Бульба : опера. Ч. 2. 1955 р. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OhgD1Us5Mtg> (дата звернення: 01.09.2020).
10. Тарас Бульба : опера. Ч. 3. 1955 р. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-LSbNoLOkmA> (дата звернення: 01.09.2020).
11. Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України. Ф 1. Од. зб. 1–4. Спр. 237.

REFERENCES

1. Anatol' Petry'cz'ky'j. Teatral'ni stroyi [Theatrical costumes]. Tekst V. Xmurogo. Kharkiv : Derzhavne vy'davny'cztvo Ukrainy', 1929. 85 p. [in Ukrainian].
2. Anatol' Petry'cz'ky'j. Teatral'ni stroyi ta dekoraciyi zi zbirky' muzeyu teatral'nogo, muzy'chnogo ta kinomy'steczta Ukrainy' [Theatrical costumes and scenery from the collection of the Museum of Theater, Music and Cinematography of Ukraine]. Al'bom / Uporyad. T. Lozy'ns'ky'j, T. Rudenko. Ky'yiv – L'viv : Muzej teatral'nogo, muzy'chnogo ta kinomy'steczta Ukrainy'; In-t kolekcionerstva ukrayins'ky'h my'stecz'ky'h pam'yatok, 2012. 342 p. [in Ukrainian].
3. Veselovs'ka G. Teatr My'koly' Sadovs'kogo (1907–1920 rr.) [Mykola Sadovsky Theater (1907–1920)]. K. : Tempora. 2018. 412 p. [in Ukrainian].
4. Vy'shnya O. Vij [Eyelashes]. Muzy'chny'j grotesk na 4 diyi. Xarkiv : Derzh. Vy'davny'cztvo Ukrainy', 1925. 59 p. [in Ukrainian].
5. Vy'shnya O. Tvory' u 4-x tt. Usmishky', fejletony', gumoresky' 1919–1925 [Smiles, feuilletons, humoresques 1919–1925]. URL <https://coollib.com/b/223939/read>. Data dostupu: 15.07.2020. [in Ukrainian].
6. Gorbachev D. Anatoly'j Galakty'onovy'ch Petry'czky'j [Anatoly Galaktionovich Petritsky]. M. : Sovetsky'j hudozhny'k, 1971. 152 p. [in Ukrainian].
7. Pavlenko H. L. Try vertepy [Three nativity puppet play]. URL <http://tmf-museum.kiev.ua/nauka/24-ekster-o-3.html>. Data dostupu: 1.09.2020. [in Ukrainian].
8. Taras Bul'ba. Opera. Ch. 1. 1955 r. Nacional'ny'j akademichny'j teatr opery' ta baletu Ukrainy' im. T. G. Shevchenka. URL <https://www.youtube.com/watch?v=cBA15aYuMII>. Data dostupu: 1.09.2020.
9. Taras Bul'ba. Opera. Ch. 2. 1955 r. Nacional'ny'j akademichny'j teatr opery' ta baletu Ukrainy' im. T. G. Shevchenka. URL <https://www.youtube.com/watch?v=OhgD1Us5Mtg>. Data dostupu: 1.09.2020.
10. Taras Bul'ba. Opera. Ch. 3. 1955 r. Nacional'ny'j akademichny'j teatr opery' ta baletu Ukrainy' im. T. G. Shevchenka. URL <https://www.youtube.com/watch?v=-LSbNoLOkmA>. Data dostupu: 1.09.2020.
11. TsDAMLNU: f. 1, od. zb. 1–4, spr. 237 [in Ukrainian].