

УДК 792.024(09)

Оксана **Шпакович**

аспірантка Львівської національної  
академії мистецтв

## Театральний костюм у творчості Мирона Кипріяна

**Анотація.** У статті представлено результати дослідження життєвого шляху та творчої діяльності головного художника театру ім. Марії Заньковецької М. В. Кипріяна в царині театрального костюма. Наведено огляд публікацій, проаналізовано зібраний ілюстративний матеріал, який містить світліни з вистав, а також ескізи костюмів до театральних постановок художника, які вперше введено до наукового обігу.

**Ключові слова:** художник, театр, сценографія, дизайн театрального костюма.

**П**остановка проблеми і аналіз останніх досліджень і публікацій. Неможливо уявити собі сьогоднішнє театральне мистецтво України без Мирона Володимировича Кипріяна, 88-ліття якого ми відсвяткували минулого року. Його натхнення інтелектуальна натура, з багатим внутрішнім світом, винятковою інтелігентністю, культурою та неймовірною глибиною думок, впливають на творені сценографічні образи, формуючи філософсько-естетичну манеру його художньої мови. Його мистецтво становить особливий науковий інтерес, оскільки, окрім своєї мистецької цінності, відзначається історичною значущістю, адже ось уже 70 років він працює у театрі, а останні 55 років є головним художником театру ім. М. Заньковецької – одного з найбільших драматичних театрів України, а свого часу третього за розміром театру Європи. Мирон Кипріян – живописець, дослідник, публіцист, народний художник України, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, лауреат премії імені В. Клеха (США). Освіту здобув у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва (тепер Львівська національна академія мистецтв), вчився у Вігольда Монастирського, а сценографічну школу освоював поруч з Ф. Ніродом, О. Сальманом, пізніше – В. Борисовичем, Г. Орловим.

Перші вистави Мирон Кипріян створив у театрі ляльок, куди прийшов одразу після закінчення академії 1954 р., на посаду головного художника. Отримавши свою першу нагороду (лауреат Всесоюзного фестивалю театрів 1957 р.) разом з режисером Аркадієм Кліппом за створення вистави «По щучому велінню» В. Тарасовської, перейшов працювати на посаду художника-постановника до Театру ім. М. Заньковецької, де від 1963 р. і до сьогодні обіймає посаду головного художника.

Основні українські театрознавчі видання останніх років містять інформацію про М. Кипріяна. Серед них – монографічне дослідження В. Фіалко «Театр України другої половини ХХ століття: образна лексика» та фундаментальне видання «Український театр ХХ століття: Антологія вистав» за редакцією М. Гринишиної. Ґрунтовні статті про Мирона Кипріяна публікували також театрознавці М. Гарбузюк і Л. Боровська («Український театр», №2, 1994 р.), Г. Коваленко («Мистецтво», 1969 р.), О. Ковальська («Театральна бесіда», №1, 2017 р.), С. Максименко («Кіно-театр», №3, 2013 р.), М. Оверчук («Просценіум», №3, 2005 р.), О. Сабкович («Образотворче мистецтво», 2011 р.), а також С. Шашко («Просценіум», №3, 2009–2010 рр.). У своїх мистецтвознавчих дисертаціях «Сценічний костюм львівських театрів кінця ХХ ст.» (Ю. Пігель) та «Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка у динаміці соціокультурних перетворень 1920-2001 рр.» (М. Захаревич) автори звертаються до творчості Мирона Володимировича в рамках теми власних досліджень. Варто вказати і на численні короткі журналістські та театрознавчі відгуки про вистави, які створював М. Кипріян, а також на критику його сценографії в газетах і журналах: «Вільна Україна» (55 разів від 1958-го по 1995 рр.), «Вісник Львівського університету» (2004 р.), «Жовтень» (1964 р., 1977 р.), «За вільну Україну» (13 разів від 1991-го по 1997 рр.), «Культура і життя» (20 разів від 1968-го по 1994 рр.), «Кіно-театр» (2007, 2008 і 2013 рр.), «Ленінська молодь» (17 разів, від 1967-го по 1987 рр.), «Леополіс» (2007 р.), «Львівська правда» (37 разів від 1959-го по 1987 рр.), «Літературний Львів» (1996 р.), «Літературна Україна» (4 рази від 1964-го по 1969 рр.), «Молода Галичина» (8 разів від 1990-го по 1997 рр.), «Театр» (1960, 1972 та 1975 рр.). Не оминати також кілька книжок, які видав сам художник у форматі автобіографії та альбомів з репродукціями своїх ескізів сценографії та костюмів, а також живопису. Однак повного завершеного дослідження його творчості немає.

Мета статті – визначити специфіку спадщини М. Кипріяна в галузі театрального костюма. Досягнення мети дослідження передбачає вирішення наступних завдань: висвітлення життєвого і творчого шляху митця; розширення та введення у науковий обіг нової джерельної бази (театральні рецензії, повідомлення тогочасної львівської та місцевої преси, ескізи костюмів, архівні матеріали, цитати з проведених у межах дослідження інтерв'ю), згідно з якою логічно дослідити, проаналізувати та систематизувати історіографію та джерельну базу дослідження щодо обраної проблематики, а також виявити художні особливості образних вирішень костюма в сценографії М. Кипріяна.

Наукова новизна результатів дослідження: стаття є першою і єдиною на сьогодні науковою спробою -цілісного, узагальненого огляду мистецької спадщини М. Кипріяна в царині дизайну театрального костюма. У науковий обіг уведено значну кількість невикористаних раніше джерел і матеріалів.

Виклад основного матеріалу. М. Кипріян починав свою діяльність у нестабільні 1950–1970-ті роки, у період існування культури в умовах жорсткого контролю та цензурування, час від часу послабленого хрущовською «відлигою» та десталінізацією, коли все пропускалося через жорна радянської нормативності, а вільнодумство було ризиком. Уже тоді М. Кипріян один з перших, хто на українській сцені «оголосив війну мальованим задникам, бутафорським куцям, матеріалізованим ілюстраціям історичних книжок, всілякій копіїстиці, – утвердив на сцені художній образ вистави, через який виявляється її глибинна суть» [7, с. ]. Він віддав перевагу динамічному образу – перед смисловою монолітністю. Так народжувалася «дієва сценографія».

У період так званого третього періоду розвитку українського театрально-декораційного мистецтва, яким ми знаменуємо початок 1960-х рр., М. Кипріян, який належить до покоління «шістдесятників», уже був реальною дійовою постаттю процесу. Це час, так би мовити, естетичної революції, коли заньківчани переживали становлення нових мистецьких позицій. Художнє оформлення сцени відходило від побутового (соцреалістичного) стилю, рухаючись у напрямку духовного піднесення, і ці процеси ми спостерігаємо також у роботах багатьох інших молодих українських театральних художників.

Багато подорожуючи світом і спостерігаючи роботу своїх ко-

лег за кордоном, М. Кипріян черпав натхнення, переосмислюючи побачене через призму власного мистецького сприйняття та національної традиції. Його новаторський підхід до організації сценічного середовища та відважні модернові вирішення визначально вплинули на становлення нової образної мови українського драматичного театру. Згідно з міркуванням театрознавиці М. Оверчук, яка працює разом з художником у театрі на посаді завідувача літературною частиною, «від першого періоду української сценографії гострих мистецьких шукань першої третини століття, з їх посиленням інтересом до питань форми, зверненням до конструктивних, гіперумовних прийомів – М. Кипріяна відділяли і вік, і особисті враження. Його естетичний і, зокрема, театральний досвід мусив неминуче будуватися на тогочасному «поверненні до поглибленого розкриття дійсності», інспірованого суспільною ідеологією кінця 30-х першої половини 50-х рр. Цей другий період досить швидко сформував нові стилістичні особливості театральної декорації – підкреслена умовність поступилася місцем більшій правдоподібності, алегоричності вирішення, розповідному відображенню типового середовища, яке відтворювалося живописно об'ємними декораціями» [6, с. 47].

Сценографія М. Кипріяна акумулює різні формальні здобутки, упродовж років активно викристалізовуючи поняття чистоти стилю. Нерідко в сусідніх виставах, а іноді і одній, гармонійно поєднуються гранична умовність і детально відтворений побут. Зовсім недавно такі мотиви вважались антиестетичними, еkleктичними, навіть грубим порушенням стилістичної єдності. Сценограф саме з таких несподіваних зіставлень «викрешує іскри яскравої образної мови» [6, с. 54].

Пошук нової логічної мистецької форми у виявленні високої краси й радості створеного; закоханість у виконавців, допомога їм виявити якнайінтенсивнішу мистецьку форму, – це і є мета режисера та художника вистави за словами самого Мирона Володимировича. Він стверджує, що «кожен актор звучить тільки тоді, коли він своєю фактурою «лягає» на матеріал, на цей образ, який він повинен створити, щоб підкорити своїм мистецьким виявом глядача. Тоді є радість, тоді є успіх, тоді є тріумф» [ ].

У XXI ст., столітті інформаційних і нано-технологій варто пам'ятати, досліджувати та аналізувати культуру попередньої епохи, щоби розуміти її та мати фундамент для творення своєї нової,

уже тепер незалежної вільної сучасної культури. Тема нашого дослідження є актуальною ще й тому, що театральну технологію виготовлення костюма придумали саме на початку ХХ ст., коли був вироблений метод індивідуального підходу за ескізом художника, для створення костюма відповідного художнього образу, задуманого автором.

Театр – унікальний видовищний вид мистецтва, оскільки в усі часи він становить собою колективну творчість, представляючи вистави як продукт діяльності багатьох людей, не лише акторів, які з'являються на сцені перед глядачем, але й тих, хто створює декорації, костюми та предмети реквізиту, монтує світло, адмініструє роботу всього колективу і т.п. Саме тому існує визначення «театральний цех», а їх зазвичай є кілька і в кожному є професійні працівники: спектакль – це і творчість, і виробництво, за яким стоять десятки, а то й сотні фахівців.

Театр, як синтетичне мистецтво оперує особливим арсеналом художніх засобів і пропонує власний спосіб пізнання навколишнього світу. Перше враження від перегляду вистави глядач отримує після того, як відкриється (або піднімається) завіса, – це художнє оформлення коробки сцени, у якій розташовані декорації. А наступне – це зустріч з головною особою в спектаклі, володарем сцени – актором. Глядач бачить перед собою людину, яка таємничим способом перетворилася на художній образ – своєрідний витвір мистецтва. Костюмна композиція, складена зі звичних деталей одягу, які «промовляють» особливим чином, може підкреслити ті чи інші риси в характері персонажа, проявити суть подій, що відбуваються у п'єсі, розповісти про історичне, про час. Театральний костюм викликає у глядача власні асоціації, збагачує та поглиблює враження і від вистави, і від героя. Естетичне сприйняття, зрештою, як і будь-яке інше, переважно характеризується предметністю, але ні предмети, ні стосунки в тому вигляді, у якому глядач їх сприймає у творі, реально не існують. Вони існують у тій новій реальності, яка, звичайно ж, є відображенням об'єктивної дійсності, але створена фантазією митця. Костюм – це синтетичний симбіоз виражальної форми та змісту. Така єдність, при якій зміст переходить у форму, а потім уже через цю форму породжує зміст, тобто несе чітку інформацію глядачеві про внутрішньо-глибинні риси образу.

Дизайн театрального костюма – це зазвичай широкий спектр

поєднаних між собою ідей, а, окрім того, це напрочуд клопітке мистецтво, оскільки воно вимагає від художника зауважувати найтонші деталі, глибоко занурюючись у мікрокосмос кожного образу. Театральний костюм є важливою компонентою сценічного образу актора, засобом художнього впливу на глядача; він акумулює національні ознаки, а також ознаки часу та стилю епохи. Історія сценічного костюму тісно пов'язана із загальними процесами, тенденціями в розвитку театральньо-декораційного мистецтва в ту чи іншу епоху, хоча його роль як динамічної декорації завжди була та залишається однією з панівних.

Зазвичай театральний костюм своєю конструкцією, кроєм і фактурою не є придатним для повсякденного побутового вжитку. При створенні одягу прет-а-порте дизайнер враховує кліматичну ситуацію регіону (холодно там чи тепло, волого чи сухо), приналежність людини до соціальної спільноти (селянин, мешканець міста), а також актуальну моду. Натомість у театрі напрям творчих пошуків залежить ще й від жанру створюваної вистави та її художньої стилістики. Наприклад, у балеті, тобто традиційній хореографії, не може бути важких суконь, а в драматичній постановці, насиченій рухом, костюм не повинен сковувати рухи чи заважати акторові почуватися комфортно в сценічному просторі. У сучасному спектаклі, події якого відбуваються синхронно в часі, у якому живуть глядачі, створення костюма є одним з найважчих завдань художника. Потрібно точно підібрати деталі, пропрацювати колористику створених образів, так, щоб символіка кольору (червоний – любов, чорний – смуток, зелений – надія) промовляла до глядача, граючи свою певну роль. Театр використовує колір у костюмі як один зі способів вираження емоційного стану персонажа.

Дотримання стилістики вистави, а також логіка її образної системи – головні чинники творчості М. Кипріяна, що визначали майбутній костюм – розкішний, яскравий, декорований чи стриманий, нейтральний, а то й аскетичний.

Перші ескізи костюмів М. Кипріяна створив ще 1954 р. для вистави «Фарбований лис» І. Франка в Театрі ляльок. Це були деталізовані акварельні малюнки із зображенням мізансцен і сценографічного середовища, які творили цілісний образ персонажа та настрої постановки загалом. Звірі зображені у своєму природному середовищі – поміж ялин, трави, каміння та коріння; вони одягнені в елементи традиційного українського гуцульського святкового

вбрання. Ведмідь підперезаний крайкою, у сердаку з вишневого сукна, декорованому вишиттям, косичками та кутасиками; він курить люльку та спирається на ціпок, а на голові в нього чорна крисаня. Кремезний оскалений вовк носить коричневий черес, а мавпа Фрузя сидить поруч на камінці, як молода гуцулка – у кептарі, запасці, крайці, постолах, а на шії в неї красується згарда та силянка. У «Фарбованому лисі» персонажі беззаперечно стають головним образним елементом вистави.

Наступною роботою стала вистава Матвеева в театрі ляльок «Братчик Іванушка і сестричка Альонушка», створена 1955 р. Тут М. Кипріян зміг продемонструвати не лише професіоналізм як художник театру, а й блискуче проявив своє глибоке знання російського традиційного костюма, яке переважно зберігає елементи одягу руського періоду (візантійського типу) в поєднанні з елементами польського та французького вбрання. Знову в ескізах спостерігаємо готові мізансцени, його уважність до деталей, де, окрім іншого, підкреслює крій одягу. Купці в палаці царя носять шуби та кафтани з дорогих тканин, оздоблені хутрами, перлами та срібними гудзиками. Шуба – громіздкий, об'ємний виріб, з розширеним донизу силуетом, з довгими широкими рукавами й хутряним коміром; рукави на рівні ліктя мають проріз для протягування рук, при цьому нижня частина рукавів вільно звисає; на головах у них високі горлатні шапки. Придворні дами в сарафанах і кокошниках, а головна героїня Альонушка – це наче збірний образ усіх казкових російських дівчат, адже ми впізнаємо в ній також Снігуроньку через біло-сріблясту колористику її вбрання, також Василісу Премудру, оскільки має королівські шати та щедро оздоблений бісером і перлами кокошник, перед сарафану та широке намисто довкола усієї шії.

На прикладі цих двох вистав ми «діагностуємо» у М. Кипріяна відповідальність перед юним глядачем, глибоку повагу до нього та його виховання, бажання привернути увагу до етнічної та культурної ідентичності, що є неймовірно важливим у роботі художника дитячого театру. Ту саму тенденцію ми спостерігаємо в ескізах до вистав «Наречена дракона» 1956 р., де скрупульозно промальовано персонажів у традиційних японських костюмах, а також виставу «По щучому велінню» 1957 р. – знову російську казку з візуально збереженою культурною ідентичністю персонажів. Саме за виставу «По щучому велінню», яку Мирон Володимирович

створив з режисером Аркадієм Кліппом, йому присудили звання лауреата Всесоюзного фестивалю театрів 1957 року.

Першою роботою в театрі ім. Марії Заньковецької стало спільне з Анатолієм Ротенштейном створення вистави «Кадри» І. Микитенка. С. Рябокобиленко-Веселка писала про цю постановку наступне: «Молодий режисер А. Ротенштейн був щасливий не тільки через те, що художнє оформлення його вистави було саме таке, про яке він мріяв. Він знав: народився новий талановитий театральний художник. Ну а сам Мирон був приголомшений, побачивши своє оформлення на сцені. Він відчував тримірність її простору та розкладав його, бавлячись. Його «світ» ставав то плоским і порожнім, то розгортався, нехтуючи дрімотною звичністю куліс, то громадився голубими прозоростями і завивався стрімкою спіраллю – передчуттям злету... Глядачі були захоплені строго вивіреною геометричною красою простору, поєднанням логіки і фантазії, сплавлених у сценічній конструкції. Вистава яскрава, святкова. Вона промовляє голосами тих, хто населяв створені художником світи за рампою, хто в них кохав, страждав, боровся за правду, обстоював справедливість».

Сам М. Кипріян пише про цю подію наступне: «Й справді, це була величезна радість нашої першої спільної праці, бо сама символічна назва дала той чарівний романтичний поштовх до нових звершень. І вони сталися. Театр з часу цієї постановки змінив напрям, перебудувався. З дещо заштампованого, соцреалістичного, навіть часом провінційного, клубного перетворюється у справжній європейський» [1, с. 125].

Напередодні створення «Кадрів» М. Кипріян уперше побував за кордоном, у Німеччині, де мав змогу, користуючись своїм професійним становищем, окрім відвідин берлінських театрів, оглянути сцену, театральні декорації, майстерні та вразитися високим рівнем виконання, мистецькою майстерністю та театральною культурою німецької школи.

Робота над «Кадрами» особлива ще тим, що до сьогодні збережено ескізи сценографії, а також 27 ескізів костюмів, виконаних аквареллю, на яких зображено 32 костюми, що є рекордом у рамках теми дослідження. Мабуть, це пов'язано з тим, що для М. Кипріяна п'єса Івана Микитенка сприймалась особливо символічно, оскільки написана була 1930 р. у рік його народження.

Персонажі вбрані в одяг сучасників з різних прошарків суспіль-



ства, це побутова мода повоєнних 50-х років. Тут стилияги і морський стиль, військові й «трудівниці», «Діор» тощо. Ескізи виконані реалістично, характер героїв чітко впізнаваний, а кілька малюнків із зображенням групових сцен уже традиційно в Мирона Володимировича прорисовані в мізансценах у сценічному середовищі.

Редактор літературної частини театру ім. М. Заньковецької Леся Качура дає відгук на перші вистави М. Кипріяна: «Його самостійні роботи в оформленні вистав («Кадри» І. Микитенка, «В пошуках радості» В. Розова, «Остання зупинка» Е.-М. Ремарка) засвідчили принципово новий, індивідуальний підхід художника до природи сценографії. Мирон Кипріян уособлює собою цілу епоху не лише життя національного театру, а й загалом мистецького життя Львова», – зазначила вона [10]. Його сценічні образи на той час вражали своєю «авангардовістю».

Наступна робота створювалася спільно з уже досвідченим Борисом Хомичем Тягном – українським режисером школи Леся Курбаса, народним артистом УРСР (1954 р.), який від 1942-го по 1962 роки був головним режисером театру ім. Марії Заньковецької. Вистава «Езоп» А. Фігейдеро 1958 р., про яку сам художник говорить наступне: «Як довго ми з режисером Б. Тягном шукали ту театральну сценічну форму античного театру класичної Греції, дискутуючи до ранку у мене вдома. Обговорювали також форму, колір костюмів і меблів. Тоді, зазвичай, усі матеріали для костюмів розмальовувались відповідно до поданих мною ескізів. І усі ці костюми розмальовувала моя найближча приятелька ще з 1950-х років і однодумниця, геніальна батікарка Галина Захаряевич, – батікувала. Вона розмальовувала також костюми до вистави «Гайдамаки» Т. Шевченка в 1963 р. Зокрема розмальовувала-батікувала знамениту крайку до цієї вистави, яка символізувала тріумф національної перемоги» [1, с. 131].

Разом Б. Тягно та М. Кипріян створили чотири вистави. Окрім згадані, це були вистави «Чому посміхалися зорі» О. Корнійчука (1958), «Ім'я» І. Кочерги (1959) та остання робота режисера «Фауст і смерть» О. Левади (1960), яка стала справжнім тріумфом для Мирона Володимировича, а також принесла йому повсюдне визнання та славу в театральних колах. «Це була заява космічної теми в мистецтві, і її пластичним виразом стала спіраль – траєкторія польоту міжзоряного корабля, орбіта безмежності можливостей людини» [7]. В інтерв'ю з С. Максименком художник розповідає: «Сцена мала

форму спіралі, яку я «запускав у космос» (малесенькими лампочками вона піднімалася від землі у небо), а в глибині сцени оберталася величезна земна куля. Механтроп-Богдан Ступка виходив на сцену в скафандрі, про який тоді навіть ніхто не мав уявлення: все ж було засекречено. Я це вгадав... Уже згодом побачив одяг космонавтів, зокрема і скафандри» [5]. Ще за рік до першого космічного польоту Юрія Гагаріна в 1961 р. М. Кипріян спроектував космічний скафандр, який виявився подібним до того, в якому вперше людина здійснила цей історичний подвиг. «Художник довго шукав образне рішення костюма для цього фантастичного персонажа: поступово вирисовувались округлі форми, що трансформувалися в шолом, гофровані зв'язки – суглоби, нафарбоване алюмінієвим порошком обличчя. Кипріяну блискуче вдалося створити динамічний образ, захоплюючу атмосферу сцени ще майже незнаної тоді космічно електронної фантастики. Ця вистава належала до розряду революційних і стала справжньою мистецькою сенсацією в українському і, далеко поза його межами, театрі» [7, с. 56].

Виразною ілюстрацією складної та неоднозначної пластичної метаморфози сценографії М. Кипріяна є його вирішення вистави «Король Лір» В. Шекспіра 1969 р. на сцені театру ім. М. Заньковецької (режисер М. Гіляровський), де не було ні середньовічної архітектури, ні покоїв короля – тільки великі символічні форми, які працювали за принципом підйомного моста, який веде до старовинного замку. Це було абсолютно новаторське бачення. Метафори, натяки, знаки, притаманні творчості Мирона Володимировича, – це все розбурхує уяву глядача, змушує домислювати, фантазувати, ставати співучасниками дійства. Він зумів подати пластичне середовище в трьох умовних знаках, які здатні охопити всі зміни – емоційні, сюжетні та риторичні. На думку Г. Коваленка, «необоротність людського життя – в суто шекспірівському розумінні – звучить у конструкції М. Кипріяна дивовижною трагічною інтонацією» [4].

За весь час своєї творчої діяльності Мирон Володимирович створив сценографію та костюми для п'яти п'єс Вільяма Шекспіра. Окрім згаданої постановки «Король Лір» 1969 р., це були наступні вистави: «Річард III» з режисером С. Данченком (1974), «Отелло» з А. Бабенко (1985), із режисером Ф. Стригуном «Ромео і Джульєтта» (1993) та «Гамлет» (1997). Усі ескізи костюмів до цих вистав, створених з різницею у десяток років, складають своєрідну гармонійну серію робіт, створену аплікативним способом, із застосуванням

кольорових і тонових пастельних розтяжок. Персонажі зображені реалістично, проте начерково, з графічним виділенням деталей і оздобі. Декан факультету культури і мистецтв Львівського національного університету ім. І. Франка, професор, актор і режисер, народний артист УРСР (1988), народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка Богдан Козак, у інтерв'ю, наданому автору спеціально для цього дослідження, сказав, що, на його думку, саме постановки вистав англійського драматурга В. Шекспіра є своєрідною візитівкою творчості М Кипріяна. Він проявив свій високий мистецький рівень і оригінальність вирішення у створенні сценографії, а також костюмів, де вирішальну роль мав колір, який виявляв характер того чи іншого персонажа, а кожна окрема одиниця одягу формувала образ актора, була сучасною, проте з дотриманням стилю епохи. Костюми з деяких цих вистав досі зберігаються в музеї театру, як-от, наприклад, куртка, в яку був одягнений Б. Козак, виконуючи роль Яго у виставі «Отелло». За фасоном вона була схожа на модні італійські шкіряні куртки 60-х рр. ХХ ст., чорного кольору, із червоною підкладкою та застібкою-блискавкою, яка спіраллю закручувалася спереду, йшла далі позаду шиї і закінчувалася на кінці рукава. Свої захоплені враження від виступів у цьому костюмі він не приховує, а навпаки, ділиться ними для повноти враження. Варто зауважити, що Б. Козак виконував ролі у кожній із цих п'яти постановок.

Наприкінці свого керівництва Київським академічним театром ім. І. Франка Д. Алексілзе спільно з М. Кипріяном 1969 року поставили «Пам'ять серця» О. Корнійчука, яку вважають підсумком творчих пошуків, однією з найцікавіших праць цього драматурга, який був неабияк задоволений сценографічним вирішенням вистави. Колектив одержав за цю постановку Державну премію імені Т. Г. Шевченка. Тож після такого успіху Мирона Володимировича продовжили запрошувати до співпраці й інші режисери цього театру. Загалом тут було створено десять вистав у період від 1969-го по 1975 роки.

Справжнім авторським винаходом М. Кипріяна в царині зовнішньої динаміки оформлень є вистава «Дами і гусари», де він відважно використовує образно-технічні трансформації. Ця вистава, створена разом з режисером З. Хшановським 1976 р., мала на заньківчанській сцені дві редакції і десятиліттями не втрачала успіху в публіки. Для художника ця робота мала особливе значення,

оскільки перегукувалась із атмосферою та подіями його дитинства, тож сценографічне вирішення було втілене із центральним об'єктом – сільським шляхетським маєтком із чотирма колонами перед входом і диким виноградом, який їх пообплітав, саме так, як і маєтки його родичів і свояків, яких М. Кипріян ще дитиною відвідував зі своїми батьками. Костюми чоловічих персонажів виконані історично достовірно, а при створенні жіночих образів художник використав багатство своєї фантазії, зробивши їх пишними, ритмічними, багато оздобленими.

Творчість Мирона Володимировича поєднує традиційність національного мистецтва, яка зберігає закриту композицію та викінченість ескізу, та модернізм, котрий символічно виражає певну ідею, подаючи її наявною яскраво вираженою деталлю. Увібравши традиції світового мистецтва, творчий почерк М. Кипріяна завжди ґрунтувався на яскраво виразній національній деталі. У постановках за п'єсами українських драматургів ми спостерігаємо цю його рису. Так, наприклад, у виставі «Украдене щастя» за драмою І. Франка (1976) сценографія побудована на зображенні силуету сільської хати з вирваними зі стріхи віхтями соломи. Тобто ідея збереження національного духу подається у цьому сценічному вирішенні за допомогою нашої національної оселі, понищеної, як і трагедія окремих людських життів ставала трагедією всього народу, в якого вкрадено найголовніше – право на щастя, право на власну домівку. Вражаюча знахідка сценографічного символічно-образного вирішення вистави М. Кипріяна полягала ще в моменті, коли на очах у глядача хата перетворюється на подвір'я і навпаки. Костюми, інтер'єр хати, реквізит до вистави витримано в національному стилі. Актори вбрані в традиційний український одяг з домотканого полотна. Жінки у вишиваних сорочках, спідницях, киптарях, з коралями та шияльовими хустками. Чоловіки також у вишиванках, штанах з грубого полотна, підперезані чересами.

У наступні роки художник створював вистави, де також, як і в «Украденому щасті», образи персонажів творилися на основі традиційного українського одягу: «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, режисер О. Ріпко, 1977 р.; «Олекса Довбуш» В. Босовича, режисери Б. Сусловський та Ф. Стригун, 1985 р.; «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, режисер М. Лукавецький, 1986 р.; «Безталанна» І. Карпенка-Карого, режисер Ф. Стригун, 1987 р.; «Гайдамаки» Т. Шевченка, режисер Ф. Стригун,

1988 р.; «Маруся Чурай» Ф. Стригуна за Л. Костенко, режисер Ф. Стригун, 1989 р.; «Ой, радуйся, земле...», народний вертеп, режисер Ф. Стригун, 1990 р.; «Наталка Полтавка» І. Котляревського, М. Лисенка, режисер Ф. Стригун, 1991 р.; «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича, режисер Ф. Стригун, 1997 р. та ін. Але щоразу це були нові образи, відповідно до сюжету вистави та сценографічного задуму, враховувалася колористика, ті чи інші етнічні відмінності, що позначалися на фасоні, оздобі і т. д. Чудові знання побуту старого українського села позначились і на костюмах зокрема.

Мода українців часів княжої доби стала основою при створенні вистав: «Богдан Хмельницький» О. Корній, режисер В. Опанасенко, 1978 р.; «Сон князя Святослава» І. Франка, режисер А. Кравчук, 1981 р.; «Князь Данило Галицький» В. Босовича, режисери А. Бабенко та Ф. Стригун, 1986 р.; «Павло Полуботок» К. Буревія, режисер Ф. Стригун, 1990 р.; «Мазепа» Б. Лепкого (інсценізація Б. Антківа), режисер Ф. Стригун, 1991 р. та ін. Кожен ескіз – це не просто малюнок одягу, але виконана з ґрунтовною ретельністю та витонченістю графічна розповідь про той чи інший сценічний образ.

2018 року Мирон Володимирович працював разом з режисером О. Огородником над новою виставою – «За двома зайцями» М. Старицького, прем'єра якої відбулася 24 лютого на великій сцені театру ім. М. Заньковецької. Ця класична постановка, яка розвиває тему брехні й лицемірства та довіри навіть тоді, коли брехня розвіяна, навіть тоді, коли маємо докази, – постала у візуально новаторському образі. Незважаючи на свій поважний вік, художник продовжує працювати та дивувати глядачів. Хоча вистава порушує важкі питання, все ж таки це комедія, і М. Кипріян вирішує поставлене перед ним завдання доволі сміливо, втілюючи в сценографії ту недовговічність повітряних замків, вибудованих на брехні, стильову та настроєву еkleктику в костюмах головних персонажів, оскільки вона стає символом тієї нашарованості, непостійності, мінливості, яка особливо притаманна брехунам, а якщо бути відвертими, також і їхнім жертвам.

Висновки. Художник театру – як Бог, йому дано створювати не картини – світи. За сім десятків років професійної роботи створено багато. Аналізуючи творчість М. Кипріяна, яка стосується праці над розробленням костюмів для своїх театральних постановок, ми розуміємо, що він мислить масштабно, творить велике, враховуючи найдрібніші деталі; проймається образним мисленням

свого глядача, піднімаючи глибинні пласти культурної спадщини народу, де вузьконаціональне в поєднанні з модерновим набуває інтернаціональних рис, тому стає загальнолюдським надбанням. Митець переосмислював драматургію, знаходячи образну структуру сценічного твору, його образно-метафоричну систему, лаконізм. У начерках і малюнках простежуються особливості графічного мислення художника, скрупульозне опрацювання і композиції, і різних деталей, заснованих на різних способах узагальнення вражень від навколишнього світу. Саме оптимальний ступінь узагальнення, знайдений в малому ескізі, став запорукою високого образного та смислового значення його сценографічних проєктів, а в них – і вирішення костюмів зокрема. Мирон Кипріян щоразу демонструє глибокі знання у царині традиційного національного одягу та історії моди. Його необмежений простір фантазії матеріалізується і втілюється в образі, у світі Мирона Кипріяна.

1. Кипріян М. В. Все в минулому. Львів : Панорама, 2007. 300 с.
2. Кипріян М. В. Костюм до театральних вистав. Львів : ВД Панорама, 2015. 148 с.
3. Кобилецький Ю. Крила кречета. Життя і творчість О. Корнійчука. Київ : Дніпро, 1975. 328 с.
4. Коваленко Г. Ф. Палітра Мирона Кипріяна. Мистецтво. 1969. Вип. листопад-грудень. С.
5. Максименко С. Мирон Кипріян: «Театр – нірвана між життям і смертю...». Кіно-Театр. 2013. № 3. С. 12–13.
6. Оверчук М. Повір – і побачиш (ескіз до творчого портрета М. Кипріяна). Просценіум. 2002. № 3 (4). С. 47–57.
7. Пігель Ю. Сценічний костюм львівських театрів кінця ХХ – початку ХХІ століття: Художні особливості, пошуки образності. Львів : ЛНАМ, 2008. 180 с.
8. Рябокобиленко С. У безмежжі сценічного простору М. Кипріяна. Вільна Україна. 1983. 2 серпня.
9. Сценограф за волею Творця. Театральна бесіда. 2015. №2. С. 10.
10. У Львові відкрилася виставка до ювілею Мирона Кипріяна. Zaxid.net. 2010. URL : [https://zaxid.net/u\\_lvovi\\_vidkrilasya\\_vistavka\\_do\\_yuvileyu\\_mirona\\_kipriyana\\_n1107753](https://zaxid.net/u_lvovi_vidkrilasya_vistavka_do_yuvileyu_mirona_kipriyana_n1107753) (дата звернення: 14.03.2019).

## References

1. Kyprian, M. (2007). Vse v mynulomu [All in the Past]. Lviv, Ukraine: Panorama, 300.

2. Kyprian, M. (2015). *Kostyum do teatralnykh vystav [Costume for Theatrical Performances]*. Lviv, Ukraine: VD Panorama, 148.
3. Kobyletsky, Yu. (1975). *Kryla krecheta. Zhyttya i tvorchist O. Kornijchuka [Wings of Crease. O. Korniychuk's Life and Art]*. Kyiv, Ukraine: Dnipro, 328.
4. Kovalenko, G. (1969). *Palitra Myrona Kypriana [Palette of Myron Kyprian]*. Art, November-December.
5. Maksimenko, S. (2013). *Myron Kyprian: "Teatr – nirvana mizh zhyttyam i smertyu ..." [Myron Kyprian: "Theatre – Nirvana between Life and Death ..."]*. Cinema-Theatre. No. 3.
6. Overchuk, M. (2002). *Povir i pobachysh [Believe and you will see]*. Procession. No. 3 (4), 47–57.
7. Pigel, Y. (2008). *Stsenichnyj kostyum lvivskykh teatriv kinets 20 – pochatok 21 stolittya. Khudozhni osoblyvosti, poshuky obraznosti [Stage costume of Lviv theatres of the end of the 20th c. – the beginning of the 21st c. Artistic peculiarities, searches of imagery]*. Lviv, Ukraine: LNAM, 74–141.
8. Riabokobylenko, S. (1983). *U bezmezhhzi stsenichnoho prostoru Myrona Kypriana [In the boundless of Kyprian's scenic space]*. Vil`na Ukraina, August 2.
9. *Sstenohraf za voleiu tvortsia [The scriptwriter by the will of the Creator]*. (2015). *Theatrical conversation*. № 2, 10.
10. *U lvovi vidkrylas vystavka do iuvileiu Myrona Kypriana [An exhibition was opened in Lviv for the anniversary of Myron Kyprian]*. Available at : [https://zaxid.net/u\\_lvovi\\_vidkrilasya\\_vistavka\\_do\\_yuvileyu\\_mirona\\_kipriyana\\_n1107753](https://zaxid.net/u_lvovi_vidkrilasya_vistavka_do_yuvileyu_mirona_kipriyana_n1107753).

#### ANNOTATION

**Oksana Shpakovich. Theatrical costume in the creative work of Myron Kyprian.** The article highlights research results of Myron Kyprian's creative activity (theatre designer of Maria Zankovetska Theatre) in the sphere of theatrical costume. The author gives an overview of publications, analyses collected illustrative material: pictures from plays, as well as costume sketches for theatrical performances, which are first examined and introduced into scientific field. It is necessary not only historically specify, structurally separate and classify all stages of artist's work, but also fully enter his figure into the context of Galician and all-Ukrainian theatrical process, and at the same time into the contemporary history of Ukrainian theatre, modern art and theatre studies. His art is of special scientific interest, because, apart from

artistic value, there is a historic significance: M. Kyprian has been working in the theatre for 70 years and he has been the theatre designer for the last 55 years in Maria Zankovetska theatre – one of the largest drama theatres in Ukraine, and at one time the third largest theatre in Europe. Myron Kyprian is a painter, a researcher, a publicist, People's artist of Ukraine, laureate of Shevchenko National Prize, laureate of V. Kleha Prize (USA).

The main Ukrainian publications in theatre studies of recent years contain information about M. Kyprian. We cannot avoid a few books, which the artist himself published as autobiography and albums with reproductions of his sketches of scenography and costumes, as well as painting. However, there is no complete study of his work.

Metaphors, hints, signs are character features of Myron's creativity – all this excite the imagination of the viewer, make him think, fantasize, and become partner of the action. He was able to present variable environment in three symbols that can cover all the changes – emotional, thematic and rhetorical. The creative manner of Myron Kyprian has absorbed traditions of world art, it combines the traditional Ukrainian art, which preserves the closed composition and the finality of the sketch, and modernism, which symbolically expresses a certain idea, presenting it with a signifying detail. Analysing creative work of Myron Kyprian during creating costumes for theatrical performances, we can affirm that he thinks large-scale, makes great things, taking into account all smallest details; goes through the imaginative thinking of its audience, raising the deep layers of the cultural heritage of the people, where special national in combination with the modern features acquires international traits and becomes a common human acquisition. Every time the artist demonstrates profound knowledge in the field of traditional national clothing and fashion history in particular. His unlimited space of imagination is materialized and embodied in the image, in the world of Myron Kyprian.

M. Kyprian began his active work in obscure years – the 1950-1970s – the period of existence of culture under strict control and censorship, when everything was passed through the grind of Soviet normativity and free-thinking was a risk. Even then, M. Kyprian was one of the first artists on Ukrainian scene who "declared war on painted backgrounds, prop bushes, materialized illustrations of historical books, all kinds of copies, – confirmed on the stage the artistic image of the play, which revealed its deep essence" [7]. He preferred a dynamic image – before semantic cohesion. So the "dynamic scenography" was born. During the so-called third period of development of Ukrainian theatrical and decorative art, which we mark



the beginning of the 1960's, Myron Kyprian, a member of the generation of the sixties, was already a real person of process. This is the time of an aesthetic revolution, when workers of Zankovetska theatre were experiencing the emergence of new artistic positions. The stage design departed from everyday (socialist realism) style – moved in the direction of spiritual uplift, and we can see this process in the works of many other young Ukrainian set designers. Myron Kyprian was inspired traveling around the world and watching the work of his colleagues. He rethought what he saw through the prism of his own artistic perception and national tradition. His innovative approach to the organization of stage environment and courageous modern solutions decisively influenced on the formation of a new figurative language of Ukrainian drama theatre. According to reflecting of theatrologist, Myroslava Overchuk, who works with the artist in the theatre as head of the literary part, "M. Kyprian was separated from the sharp artistic searching of Ukrainian scenography during the first third of the century with its increased interest to the form and appeal to constructive, hyper-conditional techniques by his age and personal impressions. His aesthetic and in particular theatrical experience must inevitably be based on "return to extended disclosure of reality" of that time, inspired by the social ideology of late 1930s – first half of the 1950s. This second period quickly formed new stylistic features of theatrical stage design – the emphasized conditionality gave way for greater verisimilitude, allegorical solution, narrative reflection of typical environment, which was reproduced in picturesque sizable stage sets " [6, p. 47]. M. Kyprian's design accumulates various formal achievements and during the years actively crystallizing the concept of style cleanliness. Often critical conditionality and detailed reproduction of everyday life harmoniously combines in adjoining plays and sometimes in the same one. Recently such motives were considered anti-aesthetic, eclectic, and even a gross violation of stylistic unity. But the set designer forms bright, figurative language from such unexpected comparisons [6, p. 54].

Search for a new logical art configuration in revealing the high beauty and joy of created, love for performers, helping them to find the most intense artistic form are the goals of the play director and scenographer, according to the words of Myron himself. He confirms that "every actor can only reveal himself when he fits to the material, to this image, which he must create in order to capture a spectator with his artistic expression. Then there is joy, then there is success, then there is a triumph.

**Key words:** artist, theatre, stage design, theatrical costume design.

## АННОТАЦІЯ

**Оксана Шпакович.** В статті представлені результати дослідження життєвого шляху і творчої діяльності головного художника театру ім. Марії Заньковецької М. В. Кипріяна в області театрального костюма. Приведен огляд публікацій, проаналізований зібраний ілюстративний матеріал, який містить фотографії із спектаклей, а також ескізи костюмів до театральним постановкам художника вперше введені в научний оборот.

**Ключевые слова:** художник, театр, сценографія, дизайн театрального костюма.



Іл.1. «Фауст і смерть»,  
1960, 6x8см, ст.13(1)



Іл.2. «Братчик Іванушка і сестричка Альонушка»,  
1955, 8.5x12 см, ст. 10(1)



Іл.3. «Кадри», 1957,  
8x10 см, ст. 11(1)

