



УДК 7.01: 792.01

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2020.01.233>

СЦЕНОГРАФІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ М. КИПРІЯНА В 60-х РОКАХ ХХ ст.

Оксана ШПАКОВИЧ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7710-3724>

аспірантка,

Львівська національна академія мистецтв,
вул. Кубійовича, 38, 79011, м. Львів, Україна
e-mail: ohirna@gmail.com

У статті представлено результати дослідження сценографічної творчості Мирона Кипріяна у 60-х роках — час не тільки його перших здобутків та досягнень, але й наймовірно продуктивний період його діяльності. Глибоке осмислення творчої театральної спадщини художника у зазначений період дає можливість проаналізувати період його становлення, його новаторські пошуки в контексті розвитку української та світової сценографії, що є доволі актуальним, оскільки митець є одним із перших, хто творить революційну, на той час «дієву сценографію» та переосмислює драматургію, знаходячи образну структуру сценічного твору, його образно-метафоричну систему. Метою статті є провести мистецтвознавчий аналіз основних вистав, творених М. Кипріяном в окреслений період. Об'єктом дослідження є українська сценографія 1960-х рр., а предметом — сценографічна творчість Кипріяна 1960-х рр. та його внесок у розвиток цього виду мистецтва. На основі дослідження поставлені завдання: внести до наукового обігу нову джерельну базу, а саме театральні рецензії, повідомлення тогочасної місцевої преси, ескізи сценографії та архівні матеріали.

Грунтовний аналіз творчості митця підводить нас до висновків: широке використання простору сцени, динамічне умовно-реалістичне оформлення Мирона Кипріяна дають режисерам, з якими він працює пліч-о-пліч, можливість будувати оригінальну амплітуду мізансцен, — за декілька років роботи у театрі ім. М. Заньковецької підносить його до рівня найкращих у Радянському Союзі.

Ключові слова: художник, сценографія, реформатори театру, український театр 60-х рр. ХХ століття, «дієва сценографія».

Oksana SHPAKOVYCH

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7710-3724>

PhD student at the Lviv National Academy of Arts

38, Kubiiovycha Street, 79011, Lviv, Ukraine

e-mail: ohirna@gmail.com

THE STAGE DESIGN BY MYRON KYPRIIAN IN 60S OF THE TWENTIETH CENTURY

Background. Studying the stage design of Lviv, one cannot ignore Myron Kypriian — an artist, whose creative achievements include about three hundred stage performances. He began his career at the Theatre of Opera and Ballet, and in fourteen years, he occupied a position of the chief designer in one of the European largest drama theaters — Maria Zankovetska Theater, where he works until present. The article presents the results of a study of Myron Kypriian's scenography in the 1960s.

Problem Statement. A new source base has been introduced to a scientific circulation, namely theatrical reviews, local press reports of the time, as well as set design sketches and archival materials. We will try to analyze the background of 1960s during this period, a deep understanding of the artist's creative theatrical heritage gives an opportunity to analyze the period of its formation and its innovative searches in the context of the development of Ukrainian and world scenography.

The purpose of the article is to analyze the stage design by Myron Kypriian in 1960—1969, to consider his influence on the development of the Ukrainian theater. Only after a few years of work in the M. Zankovetsky theatre, he has been raised to the level of the best scenographers in the Soviet Union.

The results of the research. The author of the article explored the sources; expanded and introduced into scientific circulation a new source base (theatrical reviews, reports of the Ukrainian and international press of the time, sketches of scenography, archival materials), on the basis of which the historiography of the study of the selected issues was analyzed and systematized, and the main subject of art set design by iconic theatrical productions created by M. Cyprian in the 1960s.

Conclusion. In his work, M. Cyprian combines the understanding of national form and European art, embodying, using the latest achievements of technology (slides, light effects and projections, films, photo fragments, mobile dynamic structures, the latest materials, etc.). This, in fact, determines the figurative and stylistic features of his work — a subtle rethinking of dramaturgy, conciseness, the ambiguity of a black box of a scene filled with only planes and individual details.

Keywords: artist, set designer, theater reformers, Ukrainian theater in the 1960s, «effective set design».

Вступ. *Постановка проблеми:* Тепер, коли українське мистецтвознавство звільнилося від колишніх ідеологічних догм та пропаганди, і в нього з'явилася можливість сміливо зачіпати та аналізувати усі процеси, які мають місце сьогодні, *актуальним для дослідження* стало також звернутися до вивчення та головне переосмислення мистецької спадщини Української РСР і тим самим заповнити численні прогалини у цій ділянці мистецтвознавчої науки. Наше дослідження у найбільшому, на тепер, обсязі представляє театральну діяльність Мирона Кипріяна взагалі та початок його професійного становлення зокрема. Окремим аспектом дослідження є звернення уваги на політично нестабільний час діяльності М. Кипріяна — період хрущовської «відлиги» та дедалізації, коли тиск на митців та кількість політичних репресій спочатку зменшується та відбувається часткове послаблення комуністично-більшовицького тоталітаризму. У театрі, як і в мистецтві загалом, спостерігається зміна тематичного спектра. Це час трансформації та піднесення мистецтва сценографії у всьому європейському просторі. Про зміну мистецьких парадигм писали мистецькі критики, режисери і самі художники. У статті про творчість М. Кипріяна для журналу «Український театр» Л. Боровська підсумувала: «Ми є свідками виникнення нових типів предметно-просторових сценічних структур, які дозволяють відтворювати життя, соціальні та психологічні явища метафорично, в символіко-узагальнених поетичних образах» [1, с. 28].

Продовжуючи традиції експериментаторів та реформаторів театру початку ХХ ст, таких як А. Аппія, Г. Крег, В. Мейєрхольд, Е. Піскатор, Б. Брехт та інших, сценографія 60-х переживала пластичні трансформації, зумовлені, серед іншого, застосуванням новітніх технічних, технологічних і дизайнерських досягнень. Відмовляючись від традиційних реалістично-живописних декорацій повоєнного театру, М. Кипріян є першим сценографом у Галичині (а в деяких аспектах — і в усьому колишньому СРСР), який шукає нові динамічні можливості співпраці з простором, складну партитуру світла, фактурність предметів, проєкції, рухомі конструкції, кіноекрани та ін. Він один з перших формує нову систему творення художнього середовища театральної гри — «дієву сценографію», тож ми сміливо вважаємо його представником та одним з основоположників цього напрямку.

У цей час домінуючими стають питання глорифікації людей праці та героїко-революційні ідеї. Виконуючи партійні замовлення та побажання, художники звертаються до аналізу тогочасної соціалістичної дійсності, дають оцінювальні характеристики радянського громадянина та стратегії розвитку держави загалом. Відчутним стає також вплив святкування ювілейних дат: 20-річчя Перемоги над німецько-фашистськими загарбниками, 50-річчя «Великого Жовтня», 100-річчя від дня народження В.І. Леніна, 150-річчя з дня народження Т.Г. Шевченка, 400 років від народження В. Шекспіра і т. п. Окрім того, ведеться робота над збагаченням тогочасної творчості фольклором, якісними зразками декоративно-промислової галузі, поглибленням ідейно-естетичного змісту, опрацювання образно-пластичної мови. Нова генерація культурних діячів — «шістдесятників» на початку десятиліття проявляє свободу вираження власної творчості, демонструє пріоритет загальнолюдських цінностей над класовими, що, зрештою, виливається у відродження національної свідомості. По всій території СРСР поживаються культурне життя. В колишньому УРСР відроджуються імена театральних діячів, репресованих у 30-ті рр. Важливою подією періоду «відлиги» стало повернення в українську культуру прізвищ кращих літераторів 1930-х років. Це також час нового імпульсу в перекладацькій діяльності, створюється українська школа художнього перекладу, з чого активно користаються т. зв. «завліти» драматичних театрів для комплектування репертуарів. Окрім того, режисери обирали для постановки п'єси різних авторів та епох: від Шекспіра до Франка, — що свідчить про рівень духовних запитів українського глядача та самих мистців.

Попри те, що в дослідницькій літературі творча особистість М. Кипріяна з кожним роком розкривається повніше і глибше, все ж його театральну діяльність досліджено недостатньо. Спадщина художника у 60-х рр. ХХ ст. налічує понад 55 постановок у різних театрах України та інших республіках колишнього СРСР: 33 вистави для театру ім. М. Заньковецької, 10 вистав для Львівського російського драматичного театру Радянської армії у Львові, а також близько 15 вистав для різних молодіжних театрів у Львові, Дрогобичі, Стрию, Києві, Ризі, Тбілісі та ін. Зібрати всі відомості про постановки заданого періоду неможливо, а багато вистав є втраченими для

наукового аналізу, що зумовлено, в першу чергу, нерозвиненістю театральних структур у досліджуваний період, а також недостатнім фінансуванням театральної галузі, що актуально і по сьогоднішній день. Крім того, відсутні або вибірково укомплектовані архівні фонди, які б мали фіксувати подібну інформацію. Враховуючи зазначені причини, ми будемо зупиняти свою увагу на тих виставах, які стали знаковими для творчості художника, а також українського театру зокрема. Проте велику частину ескізів, макетів, фото з вистав, відгуків у періодиці, все ж, вдалося відшукати. Для цього було опрацьовано фонди: Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів у Львові; Відділу періодичних видань бібліотеки ім. Стефаника; Музею театрального, музичного та кіномистецтва України; Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва України; Музею національного драматичного театру ім. М. Заньковецької. Також було знайдено матеріали в приватній збірці М.В. Кипріяна, Л. Кадирової, Ф. Стригуна. Значна частина віднайдених джерел вводиться у науковий обіг уперше.

Аналіз досліджень і публікацій: Розгорнуті відгуки про театральні вистави 1960-х рр. Мирона Кипріяна в періодиці публікували такі автори: Siczin W. «Faust i śmierć» (Przyjaźń, 1960), Тарновський М. «Гомоніла Україна» (Література на Україна, 1964), Неборячок Ф. «Эксперимент и творческий поиск» (Львовская правда, 1965), Мацкевич А. «Божественная комедия» (Львовская правда, 1966), Рябокобыленко С. «Плата за смерть» (Львовская правда, 1968), Коваленко Г.Ф. «Палітра Мирона Кипріяна» (Мистецтво, 1969), Мельничук-Лучко Л. «Класика з нами» (Культура і життя, 1969) та інші.

У фундаментальних наукових дослідженнях, таких як: «Театр України II половини ХХ століття: образна лексика» (В. Фіалко, 2018) та «Український театр ХХ століття: Антологія вистав» (за редакцією М. Гринишиної, 2012), «Українська сценографія кінця ХХ — початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції» (Триколенко С.Т., 2016), та «Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у львівських театрах (1796—1997)» (М. Гарбузюк, 2007), — автори звертаються до творчості Мирона Кипріяна в контексті роботи над постановками театру ім. М. Зань-

ковецької, у т. ч. і до вистав окресленого періоду. Варто вказати також наукові та мемуарні праці театральних діячів та сучасників М. Кипріяна: Б. Козака, Р. Коломійця, В. Грабовського, С. Данченко, Н. Кузякіної та інших.

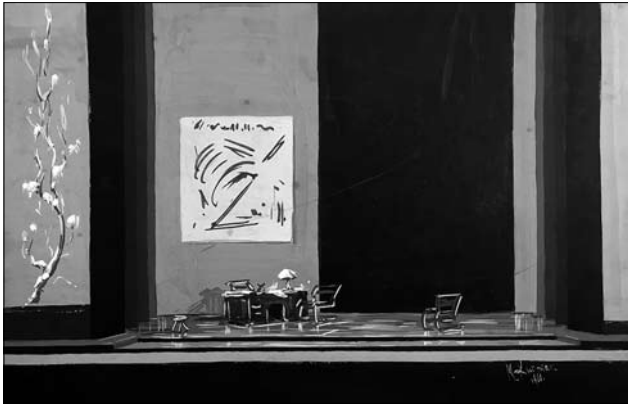
Мета статті — ввести в науковий обіг повний перелік постановок Мирона Кипріяна, здійснених у 1960—1969 рр., і провести мистецтвознавчий аналіз основних вистав, розглянути вплив мистця на розвиток театру ім. М. Заньковецької зокрема, та українського театру взагалі.

Досягнення мети дослідження передбачає вирішення наступних завдань:

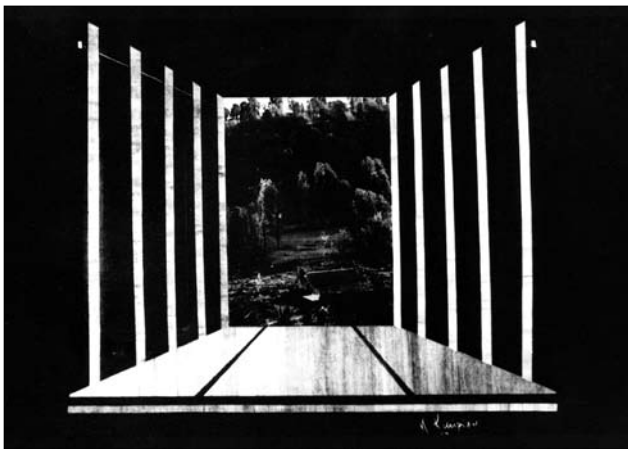
- дослідити джерела; розширити та впровадити у науковий обіг нову джерельну базу (театральні рецензії, повідомлення тогочасної української та міжнародної преси, ескізи сценографії, архівні матеріали), на підставі якої
- дослідити, проаналізувати та систематизувати історіографію дослідження обраної проблематики, а також
- проаналізувати сценографію у створених М. Кипріяном знакових театральних постановках 60-х рр. ХХ ст.;
- виявити художні особливості образних рішень сценографії М. Кипріяна окресленого періоду.

Наукова новизна результатів дослідження: Стаття є першою і єдиною на сьогодні спробою цілісного, узагальненого наукового огляду сценографії Мирона Кипріяна 1960—1969 рр., яку він створив, працюючи художником-постановником у театрі ім. Марії Заньковецької. Для написання цієї статті авторка використала раніше невідомі та маловідомі джерела й матеріали:

- в архівних колекціях Львівського академічного драматичного театру імені М. Заньковецької;
- на кафедрі театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені І. Франка;
- у колекції візуальних матеріалів, які зберігаються в архівах Львівської обласної наукової бібліотеки імені В. Стефаника НАН України (зокрема, у відділі мистецтв і відділі періодичних видань);
- у Центральному державному архіві-музею літератури та мистецтва України;
- у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, а також



Іл. 1. 1960, ескіз сценографії до вистави С. Альошина «Все залишається людям», реж. Б. Романицький, театр ім. М. Заньковецької, 35,5 x 56,5 см, картон, гуаш



Іл. 2. 1962, ескіз сценографії до вистави В. Пайової «Як поживаєш, хлопче?», реж. А. Ротенштейн, театр ім. М. Заньковецької, 30 x 40 см, папір, гуаш

• в особистих архівах Мирона Кипріяна та Лариси Кадирової, до яких вони надали доступ автору цього дослідження (зокрема, це фото, ескізи сценографії та макети).

Основна частина. Роботу в театрі Мирон Кипріян почав ще під час навчання у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва. Працював у другу зміну художником Львівської опери під керівництвом Федіра Нірода, що, безумовно, вплинуло на його подальше становлення як художника-постановника. Після закінчення навчання в 1954 році він влаштовується головним художником у Львівському театрі ляльок, а вже у 1957 році у Москві отримує свою першу нагороду — звання Лауреата Всесоюзного фестивалю театрів — за постановку вистави «По шучому велінню» (В. Тарховської), після чого його друг та режисер Анатолій Ротенштейн переконує працювати далі разом над

виставою «Кадри» І. Микитенка у Львівському державному ордену трудового червоного прапора українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької. Це була перша з близько двохсот його постановок для цього театру (тепер Львівський національний академічний драматичний театр ім. Марії Заньковецької) загалом, а за період з 1960 по 1969 рр. М. Кипріян тут оформив 33 із 70-ти прем'єрних вистав. Варто зазначити, що подальше формування сценічного мислення М. Кипріяна відбувалось у співтворчості з режисерами Б. Романицьким та Б. Тягно — учнями Л. Курбаса та реформаторами українського театру першої половини ХХ століття.

Оформлення чотирнадцятої вистави Мирона Кипріяна від початку його праці (1957) в театрі ім. М. Заньковецької «Все залишається людям» С. Альошина (1960, реж. Б. Романицький) (іл. 1) було виконане в пастельних ахроматичних кольорах із чіткою ритмічною побудовою. Чорний екран сцени, який художник першим почав застосовувати в повоєнній українській сценографії, був наповнений різними за тональністю вертикальними прямокутними площинами задника та куліс, які динамічно переформовували простір під час дії вистави. Для глядача це був абсолютно новий досвід, який допомагав відірватися від реальності буття та зануритись у світ надреальний, філософський. У тій же геометрично-ритмічній лаконічній манері М. Кипріян творить вистави «Зустріч» (1960, не реалізована), «Четвертий» К. Симонова (1961, реж. С. Сміян) та «Як поживаєш, хлопче?» В. Панової (1962, реж. А. Ротенштейн) (іл. 2). Ескізи для цих постановок виконувалися на чорному картоні технікою аплікації та колажування із застосуванням алюмінієвої фольги, вирізок із газет та із попередньо заготовлених художником малюнків на папері гуашшю. Під час вистави елементи сценографії пересувалися для зміни декорації не опускаючи центральної завіси. Активно працювало світло, яке художник проектував, враховуючи зміну мізансцен та ритм музики.

Позитивні відгуки преси про сценічне оформлення отримують вистави «Пам'ятник собі» С. Михалкова (1960, реж. О. Ріпко) та «Ім'я» (1959, реж. Б. Тягно) [2, с. 4]. Постановка драми Івана Кочерги «Ім'я», прем'єра якої відбувалася у кінці 1959 — на початку 1960 рр., починаючи від ескізів реалістично виконаних гуашшю на цупкому картоні, та закінчуючи кос-

тjомами акторів, — демонструє святкову пишність та розкіш — білий рояль із канделябрами, меблі, колористика і т. п. Сцену обрамлюють червоно-сірі драпірування, зібрані у вигляді проміння та увінчані тонким золоченим вінком з дубового листа. Широкі сходи спрямовані вгору, легкі стрункі колони, багато повітря та світла — все це формує неймовірно гармонійну з ідеєю п'єси атмосферу. Художник тонко вловив сюжет вистави та створив її образне рішення, акцентуючи значущість проблеми та атмосферу великої моральної чистоти радянського громадянина. У своєму критичному відгуку літературознавиця О. Плаушевська писала про те, що динамічне умовно-реалістичне оформлення Мирона Кипріяна є вдалим, а широке використання простору сцени не лише не загромождує її майданчика, а ще й створює для режисера можливість застосувати широкий спектр вибудовування мізансцен [3, с. 3].

У 1960 році Мирон Кипріян разом з Б. Тягно ставить філософську п'єсу на космічну тематику О. Левади «Фауст і смерть». Випереджаючи час та стаючи пророчою (наступного року Юрій Гагарін здійснив перший політ у космос і його скафандр був схожим на костюм головного персонажа п'єси Механтропа) вистава повністю виявила його фантазію та ерудицію. Художник використав мотив спіралі для конструктивної побудови сценографії, й цей вираз її пластичного рішення завихрює простір за вертикаллю вгору, стає траєкторією польоту міжзоряного корабля, орбітою з безмежності людських можливостей (іл. 3). У розмові з С. Максименко про роботу над постановкою цієї вистави художник згадує: «Усе було продумано. А коли все продумано, то складність виникає у невеличких процесах, моментах. Превалює загальна форма. А вона вражала: працювало і світло, і музика — все створювало незабутнє враження. Коли ми приїхали на декаду українського мистецтва до Москви, там усі були приголомшені. Адже у виставі було залучено нечувані на тоді речі: я вигадав таку собі кібернетичну машину з величезним екраном, на якому проектувалася смерть Ярослава — як він гинув» [4, с. 12]. Починаючи від відмінно налагодженої дружньої співпраці з режисером Борисом Тягно, а далі модерново виконаних ескізів, конструктивних винаходів декорацій, фантастичних костюмів М. Кипріяна, а головне, яскраве звучання дієвої сценографії, — у такому контексті його мистецтво стає



Іл. 3. 1960, ескіз сценографії до вистави О. Левади «Фауст і смерть», реж. Б. Тягно, театр ім. М. Заньковецької, 35 x 35 см, папір, гуаш

виразним «документом» епохи, а сама вистава потрапляє до розряду революційних. Це була справжня театральна сенсація, що принесла художнику повсюдне визнання і славу у театральних колах.

Після цієї постановки театр регулярно запрошують на гастролі та театральні фестивалі. Майже щороку театр дає вистави в Москві, а у 1964 році з нагоди 150-річчя з дня народження Т.Г. Шевченка, яке широко святкується по всій країні, йому випала честь репрезентувати драматичне мистецтво республіки на сцені Кремлівського палацу з їздів виставою «Гайдамаки» (1963 р. за інсценізацією та режисурою В. Грипича). Перед таким відповідальним показом М. Кипріян, В. Грипич та О. Родченко детально переглядали кожен епізод, сцену, образ вже наявної на підмостках їхнього театру вистави, аналізували до речності використання кожного сценічного елемента та художнього засобу — адже на цю сцену запрошували лише провідні театри Радянського Союзу. На сьогодні вдалось відшукати понад 20 ескізів сценографії та костюмів (хоч їх було виконано в рази більше) для цієї постановки, частина з яких зберігається у музеї театру ім. М. Заньковецької, Центральному державному архіві-музею літератури та мистецтва, а також у приватній колекції художника.

Сценографію до вистави «Гайдамаки» Мирон Кипріян, беручи за основу спіраль, знову вибудо-



Іл. 4. 1963, ескіз сценографії до вистави за Т. Шевченком «Гайдамаки», реж. В. Грипич, театр ім. М. Заньковецької, 60 x 40 см, картон, гуаш

вує дорогу, яка здійснюється вгору, закручуючись на обертовому колі, а екран сцени огортає розгорнутий сувій, на якому проектується чорно-білі графічні діапозитиви з ілюстраціями до віршів Тараса Шевченка, виконані темперою на темно-коричневому, майже чорному, картоні. Горизонт-екран, обмежуючи простір, подавав їх крупним планом, а мізансценічний малюнок (зазвичай, розгорнуті скульптурні композиції) на цьому тлі набував графічної виразності. У сцені гайдамацького повстання це зображення вил, колів та інших знарядь праці, які стали зброєю помсти. У трагічному епізоді смерті Залізняка на екрані меркло, гасло сонце, створюючи фольклорну метафору трагедії. На ескізах-проекціях ми також бачимо українські пейзажі з красою степів та морів, села та сакральну архітектуру, дороги, обсажені тополями і т. п. «У вишитих сорочках і сірих джергах з'являлися десять «слів поета». А події гайдамацького руху немов би випливали з розгорнутого папірису і зникали на ньому. Таке рішення не лише перегукувалося з конструктивізмом 1920-х рр., а й дозволяло режисерові та акторам вибудувувати динамічні образні мізансцени» [5, с. 728] (іл. 4). М. Кипріян вміло моделює художню форму: використовує світлові ефекти, елементи тіньового театру, світлові проекції, чим надає всьому спектаклю яскравості, піднесеного звучання та надзвичайної для того часу театральності. Всі, хто писав про виставу, відзначали оновлення в ній сценічної мови, сміливий перехід до театральної образності, яка присоромила побутові штампи. Варто згадати про співпрацю Мирона Кипріяна з мисткинею художнього текстилю Галиною Захаряевич, яка ви-

конувала в техніці холодного батіку орнаментовану крайку-закладку для сувою, яка огортала периметр екрану сцени. Раніше вона допомагала йому створювати костюми для вистави «Езоп» Г. Фігейредо (1958, реж. Б. Тягно).

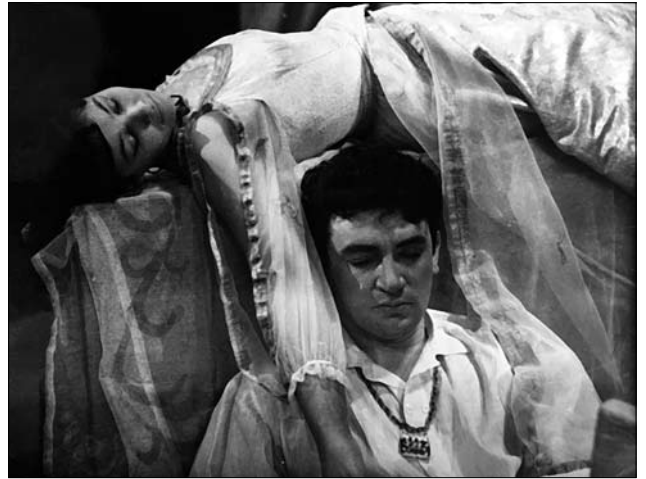
Паралельно з роботою в театрі ім. М. Заньковецької у 60-х роках Мирон Кипріян оформляє вистави молодіжних театрів Львова, Києва, Дрогобича, Стрия, Риги та Тбілісі, працює у Львівському російському драматичному театрі Радянської армії, а згодом — у Київському театрі ім. І. Франка. Це найпродуктивніший період його діяльності — близько 10 постановок у рік, співпраця з більше як з 20-ма режисерами, серед яких згадані уже Б. Тягно та Б. Романицький, О. Ріпко, а також М. Гіляровський, А. Горчинський, В. Грипич, С. Данченко, С. Сміян та інші.

Режисер О. Барсегян, який починав свою діяльність у Львівському театрі юного глядача (далі — ТЮГ), де, власне, і познайомився з М. Кипріяном, з 1964 р. працює головним режисером київського ТЮГу та продовжує запрошувати художника до співпраці. Спільно вони створюють у 1964 році виставу «Молода гвардія» А. Фадеева, і саме за цю постановку театр отримує звання ім. Ленінського Комсомолу та гастролює всією колишньою УРСР. Сценографія вистави відзначалася наявністю єдиної сценічної конструкції — величнього скульптурного монумента, в основі якого бачимо червоний прапор над сходами-постаментом. Таке образне рішення укрупнює, збільшує, позбавляє буденності усе, що відбувається на сцені [6, с. 26]. Завдяки такому оформленню у кульмінаційні сюжетні моменти актори формували скульптурну виразність мізансценічних побудов, створюючи єдиний монументальний образ героїчного колективу. Ескіз сценографії традиційно виконано гуашшю на картоні (зараз він зберігається у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).

Наступна їхня спільна вистава «Ромео і Джульєтта» 1965 р. стала першою постановкою цієї шекспірівської драми в Києві. Тут М. Кипріян робить акцент на вишуканих костюмах, як симбіозі виражальної форми та змісту, який несе чітку інформацію глядачеві про внутрішньо-глибинні риси героїв. Костюми він виконує з дотриманням стилю епохи, за попередньо створеними оригінальними ескізами, виго-

товляючи їх із натуральних тканин (шовк, оксамит та ін.) (іл. 5) на спецзамовлення у виробничих майстернях столичної кіностудії. Сценографію він творить умовно-реалістичну, мінімально наповнюючи чорну коробку сцени. Художник ніби відмовляється від власної «сольної партії» та звільняє сцену для режисера й акторів, але у моменти найвищих емоційних зльотів, його присутність стає помітною. Так, наприклад, в епізоді смерті Меркуціо, одночасно з його пронизливим передсмертним криком, велика червона тканина падає з колосників і, огортаючи смертельно поранене тіло, починає наче стискати та душити його. Тут також нестандартне трактування символу вистави — балкону, який просто відсутній. Відсутні також будь-які інші прикмети зовнішніх перепоп між закоханими (іл. 6). У сценографічній пластиці Мирона Кипріяна це спричинено не просто відмовою від побудови конкретних інтер'єрів, а баченням художника лише самих почуттів між Ромео та Джульєттою — прозорих і чистих, без нашарувань інтриг чи авантюристичності.

У період з 1960 по 1965 рр. Мирон Кипріян бере участь у Республіканській виставці в Києві 1960 р. (лауреат), Всесоюзному Фестивалі драматичних та музичних театрів, ансамблів та хорів в Москві 1960 р. (лауреат), Республіканській виставці робіт художників театру і кіно в Києві 1963 та 1966 роках (учасник). У 1960 р., під час Декади українського мистецтва у Москві, М. Кипріян нагороджується медаллю «За трудову доблесть». Окрім того, працює над виставами для театру ім. М. Заньковецької: «Зруйнована цитадель» (1961, реж. А. Ротенштейн), «Колеги» (1961, реж. А. Ротенштейн), «Хвилелом» (1962, реж. А. Горчинський), «Перед вечерею» (1963, реж. О. Максимов), «Прийшла любов» (1963, реж. А. Горчинський), «Світло далекої зорі» (1964, реж. С. Сміян), «Щельменкоденщик» (1964, реж. А. Горчинський), «Сторінка щоденника» (1964, реж. О. Гай), «Марина» (1965, реж. М. Кудиненко), «Шануй батька свого» (1965, реж. О. Ріпка). А також для Львівського російського драматичного театру Радянської армії: «На всякого розумника доволі простоти» (1960, реж. В. Клімовський), «Потрібна людина» (1960, реж. А. Ротенштейн), «Сто чотири сторінки про любов» (1964, реж. А. Ротенштейн), «Мій бідний Марат» (1965, реж. А. Ротенштейн).



Іл. 5. 1965, фото з вистави В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта», реж. О. Барсеґян, Київський ТЮГ, 18 x 13 см



Іл. 6. 1965, ескіз сценографії до вистави В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта», реж. О. Барсеґян, Київський ТЮГ, 50 x 62 см, папір, гуаш

Другу половину 1960-х рр. М. Кипріян, маючи досвід та визнання, продовжує активно працювати головним художником театру ім. М. Заньковецької (з 1963), а також здійснювати постановки у Львівському російському драматичному театрі Радянської армії, молодіжних театрах по території Радянського Союзу та у Київському театрі ім. І. Франка. Від 1966 по 1969 роки ним оформлено понад 30 вистав для різних театрів. Даючи характеристику діяльності Мирона Кипріяна в окреслений період, керівництво рідного театру наголошує на його глибокому знанні театрального виробництва, вмінню та вимогливому керуванні процесом підготовки вистави, а також зазначає: «Його сценографія високо оцінена критикою у всесоюзній, республіканській та облас-



Іл. 7. 1967, фото з вистави М. Куліша «Маклена Граса», реж. С. Данченко, театр ім. М. Заньковецької, 20 x 30 см ній пресі. Мистецтвознавці відзначають оригінальний художній почерк художника, якому притаманні лаконізм, активність форми, сміливість композиції й кольору. Художнє оформлення вистави, здійснене М.В. Кипріяном, завжди глибоко розкриває ідейне спрямування твору, захоплює свіжістю поєднання найновіших досягнень сценографії з творчо використаними традиційними елементами українського мистецтва, точним визначенням образу вистави. Костюми за його ескізами є одним з найважливіших компонентів вистави, вони цікаво і вміло стилізовані, підкреслюють і допомагають виявити індивідуальність актора» (витяг з особової справи М. Кипріяна у театрі ім. М. Заньковецької).

У цей період М. Кипріян працює з такими режисерами, як: С. Сміян, О. Ріпко, Б. Романицький, М. Гілярівський, А. Ротенштейн, Д. Алексідзе та Сергій Данченко. Ніби підтверджуючи слова П. Клее про призначення художника (1920): «Мета мистецтва не в тому, щоб зображати видиме, а в тому, щоб створювати невидиме», — Мирон Володимирович продовжував наполегливо шукати синтез граничного лаконізму і яскравої театральності, вкладати в образи вистави глибоку філософську думку, допомагаючи режисерам поглиблено трактувати жанр кожної п'єси.

Яскравою та доволі резонансною вдалася вистава «Божественна комедія» А. Штока (1966, реж. А. Ротенштейн) для Львівського російського драматичного театру Радянської армії. На жаль, знайти ескізи, макети чи відеозапис вистави не вдалося. Але з декількох фотознімків та відгуків критиків можна зробити висновок, що оформлення ви-

стави виконувалося у стилі М. Кипріяна — з філософським трактуванням, умовними вирішеннями та виконанням виразних, дотепних і модернових костюмів, що відповідали жанрові п'єси (комедія) [7, с. 4]. Варто зазначити, що для Львівського російського драматичного театру Радянської армії, у період з 1966 по 1969 роки, художник оформив сім вистав, частина з яких мала по декілька картин (часом до десяти). Йдеться про вистави: «Горе з розуму» А. Грибоедова (1966), «Встречи поздние и ранние» В. Пановой (1966, реж. А. Ротенштейн), «Бій з тінню» В. Тура (1966, реж. В. Зайцева), «Медея» Ж. Ануя (1967, реж. А. Ротенштейн), «Традиційний збір» В. Розова (1968, реж. А. Ротенштейн) та «Місяць для знедолених» Ю. О'Нілла (1968, реж. А. Головін).

1966 р. з виставами «Вдівець» О. Штейна та «Людина за бортом» А. Школьника народжується зразковий творчий тандем М. Кипріяна та режисера С. Данченка. На жаль, авторці не вдалося знайти інформації про ці перші спільні постановки. Проте їхню третю роботу «Маклена Граса» М. Куліша 1967 р., відзначену премією міністерства культури колишньої УРСР, вдалося проаналізувати завдяки віднайденим фотографіям з вистави, ескізів та відгуків критиків. Ось як театрознавиця С. Рябокобиленко писала в 1968 р. про неї: «У сучасному театрі спільне рішення вистави — результат взаємодії, взаєморозуміння режисера і художника. Часи, коли художник був тільки декоратором, безповоротно минули. Та й слово «декорація» зараз вже не вживається (хіба що в переносному сенсі). Оформлення (якщо, зрозуміло, його зроблено справжнім художником) несе образ вистави, визначає його стилістику (іл. 7). Робота М. Кипріяна в «Маклені Грасі» заслуговує найвищої оцінки. Конструктивно оформлення вирішено таким чином, що дія на сцені розвивається не паралельно, а як би одночасно — нагорі і в підвалі. Теми «верху» і «низу», «панів» і «злиднів» переплітаються, як в складному музичному творі. Тому з першої ж сцени спектакль починає звучати поліфонічно та об'ємно» [8, с. 3]. У виставі було чимало естетичних новацій, які на той час були відкриттям для української сцени. Костюми героїв не відповідають сюжету драматургії М. Куліша, а вбрані за модою 1960-х років, як це часто робить М. Кипріян. На ескізі, як і в реалізованій виставі,

ми бачимо велике дерево, що проростає з лівої частини планшету сцени, балкончик, на якому повинна з'являтися Анеля, висить у повітрі на ланцюгах, а посередині сцени конструкція-розріз триповерхового будинку — вибудованого завихореною по вертикалі спіраллю. Кручені сходи, що тягнуться через усю споруду, нагадували залізне павутиння. Герої вистави опинилися у цьому лабіринті немов за ґратами. Тут проглядалися загальні риси побуту, в кожній виставі М. Кипріяна вони свої, своя міра сценічної умовності, свій ступінь узагальнення, але це вже не є реалістична сценографія, як у його попередників так і у колег-сучасників (В. Борисовця, Ю. Стефанчука, М. Улановського, І. Дешко, Г. Орлова та інших художників львівських театрів), які працювали здебільшого в театральній-бутафорній соціалістичній стилі. Головним зображувальним прийомом у «Маклені Грасі», який виражає ідею вистави, стала клітка. Її символізувала створена М. Кипріяном метафорична установка, яка по-різному обігрувалася у ході вистави, однак її металева нерухома конструкція залишалася незмінною, навіюючи думку про те, що буржуазний світ — це і є клітка. Аналізуючи сценографічне рішення цієї постановки, В. Фіалко пише: «Засобами старовинного вертепного театру у декораціях відтворено соціальне становище героїв. Внизу, в темному сирому підвалі, живе впроголодь сім'я безробітного С. Грасі. Над ним височить балкон і квартира маклера Зброжека, орендаря цього будинку та фабрики підприємця Зарембського. Але й над Зброжеком, у голубому тумані заповітної мрії, височить «небесний» балкон самого Зарембського. Біля квартири Грасів у собачій будці знайшов собі місце знаменитий колись музикант Ігнацій Падур. Характерно, що всі ці деталі сценічного інтер'єра несуть у собі вагому думку, допомагають розкрити дію» [9]. У 2006 році група вітчизняних театрознавців спільно з Інститутом проблем сучасного мистецтва АМУ видають монографію «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.», у якій, окрім іншого, О. Ковальчук пише про співпрацю М. Кипріяна з С. Данченко, кажучи, що їхні пошуки збігалися із провідними тенденціями тогочасного європейського театру [5, с. 730].

На початку 1968 р. Мирону Кипріяну надано звання Заслуженого діяча мистецтв Української РСР за видатні заслуги у розвитку радянського мис-



Іл. 8. 1968, фото з вистави О. Олеся «Ніч на полонині», реж. В. Лисюк, театр ім. М. Заньковецької

театра, також його зараховано до Спілки художників України, оскільки, окрім сценографії, художник віртуозно працював ще зі станковим живописом.

Художнє оформлення вистави «Суд серця» Л. Дмитерка 1969 р. (реж. О. Ріпко) виконувалося лаконічними засобами — ганок хати виглядає з-за куліс ліворуч, а посередині обертового кола стоїть дерев'яний місток через річку, над ним в глибині сцени, мов на широкоформатному екрані — Карпати. Тут активно працювало світло, яке не тільки визначало мізансцени, а й в поєднанні з музикою, гуцульськими танцями та коломийками відтворювало чарівну поезію гірського краю. Творці вистави О. Ріпко, М. Кипріян та композитор А. Кос-Анатольський вдало вирішили сцену весілля, поєднавши міські звичаї з традиційно-гуцульськими. Також вміло сконструйовані костюми, що поєднували сучасну модну лінію і традиційні атрибути гуцульського строю [10, с. 3]. Подібне рішення костюмів спостерігаємо у виставах «На сьомому небі» М. Зарудного (1968, реж. М. Гіляровський), «Мої друзі» О. Корнійчука (1967, реж. М. Гіляровський), «Гайдамаки» за інсценізацією В. Грипича (1963, реж. В. Грипич) та інших. Мирон Кипріян добре знає Карпати — географію, етнографію та міфологію цього краю, його народне мистецтво. Він сучасно переосмислює національну форму, трансформує її основу згідно з досягненнями тогочасної режисури та сценографії, адже



Іл. 9. 1969, ескіз сценографії до вистави О. Олеся «Ніч на полонині», реж. В. Лисюк, театр ім. М. Заньковецької, 54 x 60 см, папір, гуаш



Іл. 10. 1969, фото Мирона Кипріяна та режисера М. Гіляровського разом з ескізом вистави В. Шекспіра «Король Лір»

форма повинна виявити себе в образних асоціаціях. Кипріян прекрасно володіє елементом стилізації, що при вирішенні української народної п'єси дає змогу йому уникати побутового натуралізму, вміло поєднувати умовність і реальність.

Говорячи про виставу «Ніч на полонині» О. Олеся (1969, реж. В. Лисюк) театрознавці знову вказують на витончену стилізацію, точність та чистоту творення умовного образу простору, гармонійну колористику, яка зливається із лірикою драматичної поеми, та авторський стиль сценографа [11, с. 3], (іл. 8). Важливо також зазначити значущу особливість Мирона Кипріяна, що вирізняє його з-посеред інших театральних художників «дієвої сценографії» — він був укорінений не в традицію, а в українську ментальність і образність, що, власне, було також його місі-

єю у театрі ім. М. Заньковецької, який позиціонує і позиціонував себе як театр національний. Він осмислював цю національну ідею, її традицію, виявляв її духовну енергію і за допомогою образу-метафори підносив до узагальнення філософської думки. У виставі «Ніч на полонині» сценічний простір організовано як іконописний дерев'яний триптих, покликаний возвеличити природу карпатських гір (іл. 9). Окрема мова тут про костюми, «колеристична гама яких характерна безпомилковим вмінням організувати буяння кольорів гуцульського народного вбрання, вбрання мавок і чугайстрів вражають витонченістю у розумінні драматургії образів, внаслідок цього така відчутна драматургія костюму» [6, с. 26].

«Поєднання в одному сценічному образі різних фактур, зіткнення їх і від цього — загострення зорових впливів на глядача М. Кипріян продовжує також у виставі «Король Лір» В. Шекспіра (1969 р.)» [5, с. 730] (іл. 10). І знову сценографія лаконічна, речей на сцені обмаль: три площини — дубовий поміст, над яким по вертикальній осі обертається диск та ланцюг, що звисає від колосників до підлоги. Таке пластичне рішення дозволяє розгорнути широке коло мізансцен, розкрити багаті образні можливості та асоціативно впливати на свідомість глядача. «Цілковито відмовившись від побутової правдоподібності сценічних конструкцій, художник запропонував ескіз декорації, підпорядкований спробі відновити на українській сцені сам принцип інтелектуального театру Шекспіра як театру поетичного» [12, с. 3] (іл. 11).

Сценографічна пластика Мирона Кипріяна наповнена поетичною символікою [13, с. 3], кожна його робота над виставою вирізняється професіоналізмом та уважністю до деталей у процесі підготовки. У червні 1969 р. театр ім. М. Заньковецької перебував із творчим звітом у Києві з нагоди до 30-річчя воз'єднання українських земель в єдиній Українській радянській державі. Глядачам столиці було представлено одинадцять найкращих постановок театру, з яких вісім в оформленні Мирона Кипріяна: «Гайдамаки» за Т. Шевченком (1963, реж. В. Грипич), «Маклена Ґраса» М. Куліша (1967, реж. С. Данченко), «На Івана Купала» М. Стельмаха (1967, реж. О. Ріпко), «Суєта» І. Карпенка-Карого (1967, реж. О. Ріпко), «Діти сонця» М. Горького (1968, реж. М. Гіляровський), «Король Лір» В. Шекспіра (1969, реж. М. Гіляровський), «Ніч на поло-

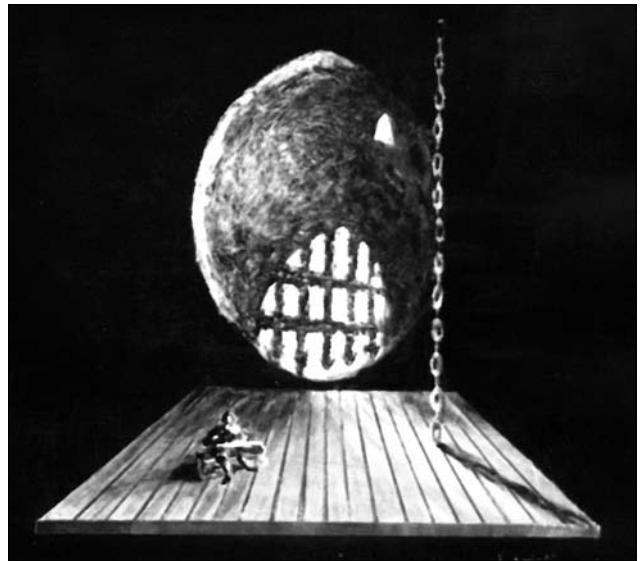
нині» О. Олеся (1969, реж. В. Лисюк), «Рим-17, до запитання» М. Зарудного (1969, реж. О. Ріпко) [14, с. 115].

Окрім згаданих вистав, М. Кипріян працював ще над іншими постановками для театру ім. М. Заньковецької, реконструювати які для мистецтвознавчого аналізу є неможливо: з режисером С. Сміяном поставив виставу «Шторм» Б. Білля-Білоцерковського (1966), а також з режисером О. Ріпко — «Уріель Акоста» К. Гуцкова (1966) (іл. 12), «Сині роси» М. Зарудного (1966), «Спасибі тобі, моє кохання» О. Коломійця (1967) та «Кум королю» М. Стельмаха (1968).

Такі постановки як «Маклена Граса» М. Куліша (1967, реж. С. Данченко), «Мої друзі» О. Корнійчука (1967, реж. М. Гіляровський) та «На сьомому небі» М. Зарудного (1968, реж. М. Гіляровський) — відзначені премією Міністерства культури колишньої УРСР. Загалом же ці вистави, як і «Фауст і смерть» О. Левади (1960, реж. Б. Тягно), «Гайдамаки» за інсценізацією В. Грипича (1963, реж. В. Грипич), «Молода гвардія» А. Фадєєва (1964, реж. О. Барсеґян), «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна (1966, Б. Романицький), «Суєта» І. Карпенка-Карого (1967, реж. О. Ріпко), «Король Лір» В. Шекспіра (1969, М. Гіляровський) та інші, — посіли помітне місце в театральному процесі 1960-х рр. та суттєво збагатили його образну лексику.

Висновки. Сценографічна творчість Мирона Кипріяна 1960-х рр. засвідчує його індивідуальний підхід до сценографії та завдяки цьому зміну вектора розвитку українського театру із театральньо-бутафорного реалізму, в напрямку «образної режисури» та «дієвої сценографії», а головне синхронність із європейськими процесами тих років — художник переосмислює драматургію, знаходячи образну структуру сценічного твору, його образно-метафоричну систему та на рівні з режисером стає співтворцем вистави.

Автором статті було досліджено джерела; розширено та впроваджено у науковий обіг нову джерельну базу (театральні рецензії, повідомлення тогочасної української та міжнародної преси, ескізи сценографії, архівні матеріали), на підставі яких проаналізовано та систематизовано історіографію дослідження обраної проблематики, а основне, проведено мистецтвознавчий аналіз та виявлено художні особливості образних



Іл. 11. 1969, ескіз сценографії до вистави В. Шекспіра «Король Лір», реж. М. Гіляровський, театр ім. М. Заньковецької, 52 x 60,5 см, папір, гуаш



Іл. 12. 1966, фото з вистави К. Гуцкова «Уріель Акоста», реж. О. Ріпко, театр ім. М. Заньковецької

рішень сценографії у створених М. Кипріяном знакових театральних постановках 1960-х рр. ХХ ст.

Значною мірою завдяки новаторству М. Кипріяна театр ім. М. Заньковецької стає одним із кращих театрів колишнього СРСР. У його постановках (а це близько половини всіх вистав цього театру в окреслений період) немає звичного для інших художників ілюстративно-побутового натуралізму. Кожна деталь оформлення вистави максимально працює на розкриття сценічного задуму, стає образним символом, ключем у розкритті глибини літературного твору. Достатньо було Кипріяну оформити дослівно декілька постановок Київського ТЮГу, щоб цей театр здобув

звання ім. Ленінського Комсомолу та почав гастролювати всією колишньою УРСР. А діяльність Кипріяна у театрі Львівської російської драми Радянської армії стає «золотим» періодом всієї творчої трупи.

У своїй творчості М. Кипріян поєднує осмислення національної форми та європейського мистецтва, що втілює, користуючись останніми досягненнями техніки (діапозитивами, світловими ефектами та проєкціями, кіно, фотофрагментами, мобільними динамічними конструкціями, новітніми матеріалами та ін.). Це, власне, і визначає образно-стилістичні особливості його творчості — тонке переосмислення драматургії, лаконічності, багатозначність чорної коробки сцени, наповненої лише площинами та окремими деталями. З допомогою сценічного образу, метафори та символіки художник точно виявляє глибину та духовну енергію постановки, а вміло втілюючи образно-асоціативні прийоми та підсилюючи домінуючі форми театрального дійства М. Кипріян з легкістю маніпулює сприйняттям глядача, відриваючи його від реальності буття та занурюючи у чарівний світ драматургії. Окрім того, Мирон Кипріян демонструє віртуозне використання сценічного живопису та завжди модернові костюми, що гармоніюють зі сценографією.

1. Боровська Л. Мирон Кипріян. *Український театр*. 1994. № 2.
2. Григорьев Г. Театр языком сатиры. *Львовская правда*. 1960. 9 апреля.
3. Плаушевская Е. «Имя». *Львовская правда*. 1960. 24 января.
4. Максименко С. Мирон Кипріян: «Театр — нірвана між життям і смертю...». *Кіно-Театр*. 2013. № 3. С. 12—13.
5. Ковальчук О. Художники українського театру 1950-х — 1980-х років: образні пошуки у часовому контексті. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. *Акад. мистецтв України; Ін-т пробл. сучас. мистецтва*. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 695—787.
6. Коваленко Г. Палітра Мирона Кипріяна. *Мистецтво*. 1969. Листопад-грудень. С. 25—26.
7. Мацкевич А. Божественная комедия. *Львовская правда*. 1966. 6 марта.
8. Рябокобыленко С. У безмежжі сценічного простору М. Кипріяна. *Вільна Україна*. 1983. 2 серпня.
9. Фіалко В. Оновлення сценічної лексики українського театру 60-х — першої половини 70-х років ХХ століття (перша частина). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*. 2012. Вип. 11. С. 70—89.
10. Соломонов М. Драма, зігріта усмішкою. *Культура і життя*. 13.11.1969.
11. Бобошко Ю. За законом поетичного театру. *Культура і життя*. 1969. 23 березня.
12. Вальо М. Спроба філософської вистави. *Літературна Україна*. № 41 (2635). 1969. 23 травня.
13. Кисельов Й. Заньківчани. *Культура і життя*. 1969. 5 червня.
14. Кулик О. *Львівський театр ім. М.К. Заньковецької*. Київ: Мистецтво, 1980. 166 с.

REFERENCES

- Borovska, L. (1994). Myron Kypriian. *Ukrainskyi teatr*, 2, 28 [in Ukrainian].
- Grigoriev, G. (1960, 9 april). Theater in a language of satire. *Lvivska pravda* (P. 4) [in Ukrainian].
- Plaushevskaya, E. (1960, 24 january). Name. *Lvivska pravda* (P. 3) [in Ukrainian].
- Maximenko, S. (2013). Myron Kypriian: «Theater is a nirvana between life and death...». *Kino-teatr*, 3, 12—13 [in Ukrainian].
- Kovalchuk, O. (2006). Artists of the Ukrainian theater of the 1950s — 1980s: imaginative searches in a time conference. *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia. Akad. Mystetstvo Ukrainy; In-T Probl. Sushas. Mystetstvo*. Kyiv: Intertekhnolohiia (P. 695—786) [in Ukrainian].
- Kovalenko, G. (1969, november-december). Palette of Myron Kypriian. *Mystetstvo* (P. 25—26) [in Ukrainian].
- Matskevych, A. (1966, 6 march). Divine Comedy. *Lvivska pravda* (P. 4) [in Ukrainian].
- Ryabokobylenko, S. (1983, 2 august). In the infinity of the scenic space of M. Kypriian. *Vilna Ukraina* (P. 3) [in Ukrainian].
- Fialko, V. (2012). Renewal of the stage vocabulary of the Ukrainian theater of the 60s — the first half of the 70s of the XX century (first part). *Naukovyi Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Teatru, Kino i Telebachennia im. I.K. Karpenka-Karoho* (Issue 11, pp. 70—89) [in Ukrainian].
- Solomon, M. (1969). Drama, warm smile. *Kultura i zhyttia* (P. 3) [in Ukrainian].
- Boboshko, Yu. (1969, 23 march). The Law of Poetic Theater. *Kultura i zhyttia* (P. 3) [in Ukrainian].
- Vallo, M. (1969, 23 may). An attempt at a philosophical play. *Literaturna Ukraina*, 41 (2635), 3 [in Ukrainian].
- Kiselev, J. (1969, 5 june). Zankivchany. *Kultura i zhyttia* (P. 3) [in Ukrainian].
- Kulik, O. (1980). *Lviv Theater n. a. M. Zankovetska*. Kyiv: Art [in Ukrainian].