

ГО «Галерея сценографії»

Scenography Gallery NGO



Музей театального, музичного
та кіномистецтва України

Museum of Theater, Music
and Cinema of Ukraine



Український театральний костюм ХХ–ХХІ століть. Ідентичність, контекст, ландшафт

Упорядники
Тетяна Руденко
Богдан Поліщук

Ukrainian Theatrical Costume of the 20th–21st Centuries. Identity, Context, Landscape

Compilers
Tetiana Rudenko
Bohdan Polishchuk



Львів / Київ / Харків
Видавець
Олександр Савчук

Lviv / Kyiv / Kharkiv
Publisher
Oleksandr Savchuk

2024

Український театральний костюм ХХ–ХХІ століть. Ідентичність, контекст, ландшафт / статті: Б. Жарінов, Д. Клочко, Т. Руденко, Б. Поліщук; упоряд. Т. Руденко, Б. Поліщук. — Львів; Київ; Харків: ГО «Галерея сценографії»; Музей театального, музичного та кіномистецтва України; Видавець Олександр Савчук, 2024. — 132 с.: 122 іл.

ISBN 978-617-8157-35-7

Це видання презентує різноманіття та розвиток театального костюма в Україні впродовж 100 років. У ньому відслідковано тяглість української традиції, прояви національної ідентичності, які яскраво й виразно простежуються у творах українських митців та мисткинь від початку ХХ ст. до сьогодення.

На сторінках видання представлено роботи понад 20 художників і художниць: визнаних класиків, сучасних професіоналів і навіть студентів.

Тексти мистецтвознавиці Діани Клочко, дослідниці українського авангардного театру й головної зберігачки Музею театального, музичного та кіномистецтва України Тетяни Руденко, сценографа, режисера і куратора мистецьких проєктів Богдана Поліщука, польської дослідниці сценографії і сучасного театру докторки Барбари Жарінов пропонують поглянути на український театральний костюм під різними кутами, побачити українські мистецькі процеси в загальноєвропейському культурному ландшафті.

Видання здійснено у співпраці Галереї сценографії, Музею театального, музичного та кіномистецтва України.

This book presents the diversity and development of theatrical costume in Ukraine over the past 100 years. It offers to trace the continuity of the Ukrainian tradition and manifestations of national identity, that can be clearly seen in the works of Ukrainian artists from the early twentieth century to the present day.

The publication presents works of more than 20 artists: recognized classics, contemporary professionals, and even students.

The texts by art critic Diana Klochko, researcher of Ukrainian avant-garde theater and curator of the Museum of Theater, Music, and Cinema of Ukraine Tetiana Rudenko, scenographer, director, and curator of art projects Bohdan Polishchuk, and Polish researcher of scenography and contemporary theater Dr. Barbara Žarinow offer a look at theater costumes from different angles and show Ukrainian artistic processes in the European-wide cultural landscape.

The publication was produced in cooperation with the Scenography Gallery and the Museum of Theater, Music, and Cinema of Ukraine.

ISBN 978-617-8157-35-7

© Поліщук Б., Руденко Т.,
упорядкування, 2024
© Клочко Д., Руденко Т., Жарінов Б.,
Поліщук Б., статті, 2024
© Поліщук О., дизайн, 2024
© Видавець Олександр Савчук, 2024

Зміст

Contents

Передмова	6	Foreword	7
Частина I.		Chapter I.	
Авангардний театральний костюм: знак, функція, послання. Тетяна Руденко	10	Avant-garde Theater Costume: Sign, Function and Message. Tetiana Rudenko	10
Ескіз театального костюма як само- достатній твір мистецтва. Діана Клочко	18	A Sketch of a Theater Costume as a Self- Sufficient Work of Art. Diana Klochko	18
Іван Бурячок	26	Ivan Buriachok	26
Вадим Меллер	30	Vadym Meller	30
Анатоль Петрицький	40	Anatol Petrytskyi	40
Алла Горська	50	Alla Horska	50
Мирон Кипріян	56	Myron Kyprian	56
Частина II.		Chapter II.	
Образи постапокаліпсису у польських та українських сценографічних реалізаціях. Барбара Жарінов	60	Images of Post-Apocalypse in Polish and Ukrainian Scenographic Creations. Barbara Žarinow	60
Покажи свого марсіянину, і я скажу хто ти, або Театральний костюм в контексті футуристичних візій. Богдан Поліщук	71	Show Me Your Martian and I'll Tell You Who You Are, or A Theatrical Costume in the Context of Futuristic Visions. Bohdan Polishchuk	71
Людмила Нагорна	80	Liudmyla Nahorna	80
Наталія Ридванецька	82	Natalia Rydvanetska	82
Ганна Іпатьєва	84	Hanna Ipatieva	84
Інесса Кульчицька	90	Inessa Kulchytska	90
Олег Татаринов	94	Oleh Tatarynov	94
Любов Душина	98	Liubov Dushyna	98
Юлія Заулична	100	Yuliia Zaulychna	100
Олена Поліщук	102	Olena Polishchuk	102
Богдан Поліщук	108	Bohdan Polishchuk	108
Даниїла Колот	112	Danyila Kolot	112
Частина III. Студентські проєкти		Chapter III. Student Projects	
Василина Бежеряну	118	Vasylyna Bezherianu	118
Анна Машковська	120	Anna Mashkovska	120
Марія Чорношкур (Зайцева)	122	Maria Chornoshkur (Zaiceva)	122
Катерина Марченко	124	Kateryna Marchenko	124
Катерина Тищенко	126	Kateryna Tyshchenko	126
Примітки	128	Notes	128

Передмова

«Український театральний костюм XX–XXI ст. Ідентичність, контекст, ландшафт» — видання, що презентує напрацювання міжнародного проєкту, який реалізувала ГО Галерея сценографії в партнерстві з Музеєм театрального, музичного та кіномистецтва України, Фондом розвитку територіального маркетингу «PLACE ID» (Польща) за підтримки Українського культурного фонду.

Цей багатошаровий проєкт охопив різні напрямки роботи.

Його важливою складовою стала організація професійної фотофіксації мистецьких творів. Вагома частина напрацьованих фотоматеріалів опублікована на сторінках цього видання, решта передана для подальшого користування Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, а також представлена у вільному доступі на сайті Галереї сценографії. Збереження нашої культурної спадщини є актуальною і дійсно важливою справою для подальших досліджень та популяризації, особливо коли ми говоримо про це в час повномасштабної загарбницької війни, яку РФ веде проти України, знищуючи або викрадаючи величезну кількість об'єктів нашої культури й мистецтва.

Крім того спільно з партнерами було організовано три публічні виставки творів українських художників у Києві (Музей театрального, музичного та кіномистецтва України), Львові (галерея артцентру «Дзига») та Любліні (галерея Центру міжкультурних творчих ініціатив «Rozdroża»). Кожна виставка мала власний формат експозиції, презентувала трохи відмінну добірку авторів та експонатів. Однак щоразу демонструвала потужність українських митців, знайомила широку аудиторію із чарівним мистецтвом театрального костюма.

Проєкт пропонує подивитися на український театральний костюм, а разом із ним на український театр і українське мистецтво як таке, відмовившись від оптики радянського чи російського контексту й конотації, які попередні роки агресивно нав'язувала імперська пропаганда. Важливо усвідомити фактичну нерозривність перебування українських митців у спільному загальноєвропейському культурному контексті протягом, як мінімум, попередніх ста років історії.

Також важливим меседжем нашого проєкту є спростування штучних наративів про мистецтво й постать художника поза політикою, поза державотворчими процесами й національною ідентичністю.

Галерея сценографії — це громадська організація, яка від заснування 2016 року не припиняла своєї діяльності, основними напрямками якої є підтримка й промоція українських митців, розвиток і популяризація мистецтва сценографії й театрального костюма в Україні, презентація українського мистецтва за кордоном і налагодження міжнародної комунікації й співпраці між митцями, дослідниками, державними інституціями й громадськими організаціями.

Автором і куратором проєкту є співзасновник Галереї сценографії, Міжнародного фестивалю Львівське квадрієнале сценографії, сценограф, художник театрального костюма і режисер Богдан Поліщук; кураторкою від Музею театрального, музичного та кіномистецтва України є головна зберігачка фондів музею, дослідниця українського авангардного театру й творчості Вадима Меллера та Анатолія Петрицького Тетяна Руденко; кураторкою від польської сторони і партнера є мистецтвознавиця, дослідниця сучасної польської сценографії, докторка Барбара Жарінов; керівником проєкту — голова ГО Галерея сценографії, співзасновник міжнародного фестивалю Львівське квадрієнале сценографії, актор, режисер, викладач Олег Онещак.

Проєкт було реалізовано в липні–жовтні 2024 року.

Окрему подяку за сприяння та надання окремих робіт для представлення у проєкті та публікації у цьому виданні хочемо висловити Олені Зарецькій і Фонду Алли Горської та Віктору Зарецького, Олені та Олексію Харькам, а також Артфондації «Дукат»; Тетяні Батицькій і Національному драматичному театру імені Марії Заньковецької; Євгену Хімейчуку та Івано-Франківському національному академічному драматичному театру імені Івана Франка; Анні Лисик; Львівському національному академічному театру опери та балету імені Соломії Крушельницької; Львівському академічному обласному театру ляльок; Українському малому драматичному театру; Ірині Криворучко та Музично-меморіальному музею Соломії Крушельницької у Львові; а також науковцям Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, директорці Ірині Дробот, Ірині та Андрію Степенкам, Ользі Семканич, Андрію Афанасьєву.

Foreword

Ukrainian Theatrical Costume of the 20th–21st Centuries. Identity, Context, Landscape is a publication that presents the results of an international project implemented by the Scenography Gallery NGO in partnership with the Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine, the Foundation for the Development of Territorial Marketing “PLACE ID” (Poland), with the support of the Ukrainian Cultural Foundation.

This multilayered project covered various areas of work.

An important component of the project was the organisation of professional photographic documentation of artworks. A significant part of the accumulated photographic materials is published on the pages of this book, the rest was transferred for further use to the Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine, and is also freely available on the website of the Scenography Gallery. Preservation of our cultural heritage is relevant and important for further research and popularisation, especially when we talk about it during the full-scale war of aggression waged by the Russian Federation against Ukraine, destroying or stealing a huge number of objects of our culture and art.

In addition, together with partners, three public exhibitions of works by Ukrainian artists were organised in Kyiv (Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine), Lviv (gallery of the Dzyga Art Centre) and Lublin (gallery of the Centre for Intercultural Creative Initiatives CROSSROADS). Each exhibition had its exposition format and presented a slightly different selection of authors and exhibits. But each time it demonstrated the power of Ukrainian artists and introduced a wide audience to the fascinating art of theatrical costume.

The project proposes to look at Ukrainian theatrical costume, and with it at Ukrainian theater and Ukrainian art as such, abandoning the optics of the Soviet or Russian context and the connotations that were aggressively imposed by imperial propaganda in previous years. It is important to realise the actual inseparability of Ukrainian artists in a common European cultural context for at least the last hundred years of history.

Another important message of our project is to refute artificial narratives about art and the artist's figure outside of politics, state-building processes, and national identity.

The Scenography Gallery is a non-governmental organisation that has been operating since its foundation in 2016. Its main areas of activity are supporting and promoting Ukrainian artists, developing and popularising the art of scenography and theatrical costume in Ukraine, presenting Ukrainian art abroad, and establishing international communication and cooperation between artists, researchers, government institutions, and NGOs.

The project was authored and curated by the co-founder of the Scenography Gallery, the international festival Lviv Scenography Quadrennial, scenographer, theater costume designer and director Bohdan Polishchuk. The other Ukrainian curator from the Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine is the chief curator of the museum's collections, a researcher of Ukrainian avant-garde theater and the work of Vadym Meller and Anatol Petrytskyi, Tetiana Rudenko. The curator from the Polish side and partner is an art historian, and researcher of contemporary Polish scenography, Dr. Barbara Żarinow. The project manager is Oleh Oneshchak, head of the Scenography Gallery NGO, co-founder of the international festival Lviv Scenography Quadrennial, actor, director, and teacher.

The project was implemented in July–October 2024.

We would like to express our special gratitude to Olena Zaretska and the Alla Horska and Victor Zaretsky Foundation; Olena and Oleksii Kharkos, the Dukat Art Foundation; Tetiana Batytska and the Maria Zankovetska Theater; Yevhen Khimeichuk and Ivano-Frankivsk National Academic Drama Theater named after Ivan Franko; Anna Lysyk; Lviv National Opera and Ballet Theater named after Solomiya Krushelnytska; Lviv Regional Puppet Theater, and Ukrainian Small Drama Theater; Iryna Kryvoruchko and Solomiya Krushelnytska Musical Memorial Museum in Lviv for their support and provision of individual works for presentation in the project and publication in this edition. And also to the scientists of the Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine, director Iryna Drobot, Iryna and Andriy Stepenkos, Olha Semkanych, Andriy Afanasyev.

Частина I.

Авангардний театральний костюм:
знак, функція, послання

Ескіз театрального костюма
як самодостатній твір мистецтва

Avant-Garde Theater Costume:
Sign, Function and Message

A Sketch of a Theater Costume
as a Self-Sufficient Work of Art

Chapter I.

Авангардний театральний костюм: знак, функція, послання

Зазвичай дослідницький фокус, спрямований на театральний костюм, є надмір ізольованим. Сценічне вбрання розглядають як окремих різновид графіки. Натомість театральний костюм є складовою синтетичного мистецтва театру, а його авангардний вимір досить складно зрозуміти поза більш загальними процесами не лише у художній культурі, а й у суспільстві загалом. Тож в основі дослідження театального костюма варто покласти контекстуалізацію. Чи не найкраще відповідну методологію можна реалізувати в рамках музейно-кураторського підходу. Саме з цієї позиції театральний костюм розглядатиметься у цій статті.

На перший погляд, саме явище театального костюма є надзвичайно простим, оскільки на театральне вбрання покладають дві фундаментальні функції: засіб перевтілення актора та ідентифікацію персонажа. Цим можна вдовольнитися лише за умови примітивного погляду на сам театр як на джерело розваги, проте в українських реаліях його суспільно-політична функція переважала.

Мистецтво українського театру на завжди змінилося завдяки новаторським ідеям Леся Курбаса (1887–1937). До завдань першої формації, яку він очолював — Молодого театру — входила інтенсифікація впровадження передових європейських перформативних практик. Місія ж Мистецького об'єднання «Березиль» була масштабнішою. Курбас за допомогою «Березолі» прагнув тотального оновлення театальної культури та формування здатної до реформ фахової спільноти. Крім того, театр мав сприяти модернізації українського суспільства.

В Молодому театрі головним художником, що втілював ідеї нової режисури на зразках світової драматургії, був Анатоль Петрицький (1895–1964), а в Мистецькому об'єднанні «Березиль» ідеологом осучаснення візуальної мови та стилю театру був Вадим Меллер (1884–1962). Ці двоє митців стали справжніми лідерами інноваційної трансформації українського театру 1910–1920-х.

Avant-Garde Theater Costume: Sign, Function and Message

Typically, the research focus on theatrical costume is overly isolated. Stage costume is considered as a separate type of graphics. Instead, theatrical costume is a component of the synthetic art of theater. Its avant-garde dimension is quite difficult to understand outside of more general processes not only in artistic culture, but also in society as a whole. Thus, the study of theatrical costume should be based on contextualization. Perhaps, the best methodology is implemented within the framework of the museum-curatorial approach. It is from this perspective that the theatrical costume will be considered in this article.

At first glance, the very phenomenon of theatrical costume is extremely simple, since theatrical costume has two fundamental functions: a means of transforming the actor and identifying the character. This can only be satisfied with a primitive view of theater itself as a source of entertainment. However, in Ukrainian realities, its socio-political function prevailed.

The art of Ukrainian theater was forever changed by the innovative ideas of Les Kurbas (1887–1937). The first formation he led, the Young Theater, was tasked with intensifying the introduction of advanced European performative practices. The mission of the Beresil Artistic Association was more ambitious. With its help, Kurbas sought a total renewal of theater culture and the formation of a professional community capable of reform. In addition, the theater was to contribute to the modernization of Ukrainian society. In the Young Theater, Anatol Petrytskyi (1895–1964) was the main artist who embodied the ideas of new directing based on the models of world drama. At the Beresil Artistic Association, Vadym Meller (1884–1962) was an ideologist of the modernization of the visual language and style of theater. These two artists became true leaders of the innovative transformation of Ukrainian theater in the 1910s and 1920s.

Березильському періоду творчості Вадима Меллера передувала співпраця із Броніславою Ніжинською у Школі рухів у Києві 1919 року. На шляху до втілення концептуальних реформ хореографка прагнула створити авторський театр танцю, що зміг би подолати обмеження, які накладав класичний балет. Рух мав стати домінантою щодо інших компонентів хореографічного твору: музики, сценічного оформлення, драматичної дії.

Поєднуючи в Школі рухів творчість і викладання, Вадим Меллер створив серію ескізів — візуалізацій методу Ніжинської. В цих фактично перших своїх театральних роботах за рахунок кубо-футуристичної стилістики митцю вдалося передати складну взаємодію лаконічних геометричних форм вбрання із авангардною динамікою тіла танцівника.

Важко знайти іншого художника-сценографа, який би так послідовно розвивав та досліджував практики виразності костюма для руху. З 1920 по 1923 рік Меллер працює у футуристичному театрі «Мистецтво дійства», де оформлює, зокрема, постановки «Небо горить» і «Карнавал». Цей театр діяв під керівництвом режисера Марка Терещенка (1894–1982) за методом колективної творчості. У композиції «Небо горить» на слова поетів-футуристів Меллер виступив автором костюмів, а також рухів, творячи образ маси як нового суб'єкта суспільно-політичної дійсності. Саме тому костюми до постановки було уніфіковано. Чоловіки й жінки мали однакове вбрання, що робило їх рівними в боротьбі. Ідея з ескізу була цікаво втілена в костюмі: туніка з асиметричним кроєм, де форма ускладнена нашаруванням геометричних деталей. Туніка та головний убір були вручну розфарбовані відповідно до градієнтів червоного на малюнку художника. Усі ці виразні засоби перетворення у поєднанні зі сценічними рухами створювали ілюзію вогню (іл. 18, іл. 19).

Треба також зауважити, що додаткового оформлення простору не було. Сценографію утворювала нуртуюча пластична форма з тіл, огорнута сценічним вбранням. В композиції «Небо горить» вже відчутна нова роль костюма на сцені. Костюма-знака, костюма,

The Berezil period of Vadym Meller's work was preceded by his collaboration with Bronislava Nijinska at the School of Movement in Kyiv in 1919. On the way to implementing conceptual reforms, the choreographer sought to create an original dance theater that could overcome the limitations imposed by classical ballet. Movement was to become the dominant component of the choreographic work: music, stage design, and dramatic action.

Combining creativity and teaching at the School of Movement, Vadym Meller created a series of sketches — visualizations of the Nijinska method. In these, in fact, his first theatrical works, the artist managed to convey a complex interaction of laconic geometric forms of costumes with the avant-garde dynamics of the dancer's body through a cubic-futuristic style.

It is difficult to find another set designer who has so consistently developed and explored the practices of expressive costume for movement. From 1920 to 1923, Meller worked at the futurist Art of Performance Theater, where he designed, among other things, the productions of *The Sky Is Burning* and *Carnival*. The theater worked under the direction of director Mark Tereshchenko (1894–1982) using the method of collective creativity. In *The Sky Is Burning* (based on the lyrics of futurist poets), Meller designed the costumes and movements, depicting the masses as a new subject of social and political reality. That is why the costumes were unified. Men and women wore the same outfit, which made them equal in the struggle. The idea from the sketch was interestingly embodied in the costume: a tunic with an asymmetrical cut, where the shape is complicated by layering of geometric details. The tunic and helmet are hand-painted to match the red gradients in the artist's drawing. All these expressive means of transformation, combined with stage movements, created the illusion of fire (ill. 18, ill. 19).

It should also be mentioned that there was no additional decoration of the space. The scenography was formed by a plastic form of bodies wrapped in stage clothes. In the composition *The Sky Is Burning*, the new role of costume on stage is already noticeable. A costume-sign, a costume that is a full-fledged and, sometimes, the

що є повноцінним, а подекуди провідним виражальним засобом у знеособленому акторському ансамблі.

Варто також додати, що збережені фотографії з композиції «Небо горить» свідчать, що референсом для костюмів та рухів Вадим Меллер обрав твір XVIII ст. «Присяга Гораційів» Жака-Луї Давида. Тож розуміємо, що складна конструкція костюма — це алюзія на античний одяг, а конусоподібні головні убори уособлюють шоломи. Однак відтепер героєм стає натовп (іл. 1).

leading expressive tool in an impersonal acting ensemble.

It is also worth adding that the surviving photographs from *The Sky Is Burning* show that Vadym Meller chose the seventeenth-century work *The Oath of Horace* by Jacques-Louis David as a reference for costumes and movements. Thus, it becomes clear that the complex construction of the costume is an allusion to ancient clothing, and the conical headdress represents a helmet. But from now on, the crowd becomes the character (ill. 1).

12



1.

Мистецьке об'єднання «Березіль» (Київ, 1922–1926) відіграло важливу роль на початку 1920-х як осередок, де авангард знайшов надійні інституційні підвалини. Лесь Курбас, мистецький керівник об'єднання та головний режисер, розвивав ідею театру як універсального синергетичного художнього медіуму. В особі Курбаса Меллер віднайшов співавтора, якого наполегливо шукав доти.

Прем'єра вистави «Газ» експрессионіста Георга Кайзера відбулась на сцені Першої театральної майстерні «Березолі» в квітні 1923 року. Глядач був захоплений інноваційністю поста-

The Berezil Art Association (Kyiv, 1922–1926) played an important role in the early 1920s as a center where the avant-garde found reliable institutional foundations. Les Kurbas, the artistic director of the association and its chief director, developed the idea of theater as a universal synergistic artistic medium. In Kurbas, Meller found the collaborator he had been looking for.

The premiere of the play *Gas* by the expressionist Georg Kaiser took place on the stage of the First Theater Workshop of Berezil in April 1923. The audience was thrilled by the innovation of the production. Les Kurbas gave a mechanistic

новки. Лесь Курбас надав механістичного характеру акторській тілесності: тридцятьоро виконавців імітували зладжені рухи машин та людей — гвинтиків мізантропічної системи. Задум Вадима Меллера був втілений у металевій об'ємній інсталяції, що кардинально відрізнялася від традиційного плаского задника. Кожний костюм в межах сценічної конструкції був окремою маніфестацією.

Театральні костюми Меллера до «Газу» акумулюють в собі концептуально заряджені візуальні вирішення (іл. 2, іл. 26, іл. 27). Костюм Чорного пана — фрак, обов'язковий атрибут тогочасного багатія — повелителя маси, поверх якого оприявнювався скелет, несе додаткові сенси, а саме — смертельну небезпеку не лише для підвладного класу, а й для суспільства в цілому. Білі вертикальні вставки вздовж всієї фігури під час руху змушували персонажів до своєрідного танцю смерті. Макабричність художнього рішення також підкреслювали контури черепа можновладця, який візуалізувався завдяки чергуванню кольорів крізь циліндр. Таким чином, Меллер розвинув виражальні засоби, початок яким було покладено у Школі рухів Ніжинської.

Перед новим викликом Меллер опинився під час Курбасової постановки «Макбета» 1924 року. Режисер поставив за мету фактично розкласти виставу на складові, щоб оголити технологію театального процесу, навчити актора фіксувати момент перетворення, швидко вмикатися в роль. Глядач, як важливий дієвець процесу, так само мав переключатися: поринати та виходити з моменту дії. Актори в костюмах та гримі ніби буденно з'являлися на сцені. І тільки коли вмикалося світло, вони миттєво входили в образ, змушуючи глядача інтенсивно працю-

character to the actor's physicality: thirty performers imitated the coordinated movements of machines and people — the cogs of a misanthropic system. Vadym Meller's idea was embodied in a three-dimensional metal installation, which was radically different from the traditional flat backdrop. Each costume within the stage structure was a separate manifestation.

Miller's theatrical costumes for *Gas* accumulate conceptually charged visual solutions (ill. 2, ill. 26, ill. 27).

The costume of the Black Gentleman, a tailcoat, an obligatory attribute of the rich man of the time — the lord of the masses — over which a skeleton was revealed, carries additional meanings, namely, a mortal danger not only for the ruling class, but also for society as a whole. The white vertical inserts along the entire figure forced the characters to perform a kind of dance of death while moving. The macabre nature of the artistic solution was also emphasized by the contours of the ruler's skull, which was visualized by alternating colors through the cylinder. Thus, Meller developed the expressive means that had their origins in Nijinska's School of Movement.

- Meller faced a new challenge
2. during Les Kurbas's 1924 production of *Macbeth*. The director set out to actually break the play down into its components to reveal the technology of the theatrical process. To teach the actor to capture the moment of transformation, in order to quickly get into the role. The viewer, as an important actor in the process, also had to switch: to dive in and out of the moment of action. The actors in costumes and make-up appeared on stage as if they were just appearing on a daily basis. Only when the lights came on did they instantly enter the character, forcing the viewer to work intensively with their imagination. According to V. Vasylo's



вати з уявою. Зі спогадів В. Василька, особливо це видовище вплинуло на досвідчених театралів. Зокрема Л. Старицька-Черняхівська час від часу тихенько хрестилася прямо посеред зали від напруження. Творчий експеримент під час постановки «Макбета» оприямив тезу, що театральний костюм поза дією є лише декоративною річчю.

Через відсутність достатнього фінансування було прийнято неочікуване й позірно просте рішення відмовитися від оригінального сценічного костюма, позичивши реквізит з далеко не авангардного театру Соловцова. Проте з'ясувалося, що перевтілення є неможливим без релевантного сценічного вбрання: тіло актора ніби зависало між буденністю і грою. Тож довелося споряджати акторів спроєктованими Меллером костюмами одразу перед виходом на сцену. Це засвідчило, що в авангардній сценографії редукція костюма є неможливою.

Попри те, що Меллер викладав сценографію в Київському художньому інституті, створив на базі «Березолу» сценографічну майстерню, а його учні, серед яких М. Симашкевич, В. Шкляїв, Д. Власюк, Є. Товбін, стали успішними художниками, йому не вдалося передати авангардний імпульс наступникам на десятиліття вперед. Запанувала смертельна необхідність дотримуватися радянського соцреалістичного канону, що унеможливило будь-які експерименти. Тоталітарна система змусила авангардних митців до самоанігіляції, провокуючи забуття їхнього творчого доробку. Саме тому важливо реконструювати своєрідність їхнього внеску, щоб досягнути різноманіття потенційних напрямів художнього поступу для сучасних сценографів.

Одним із ключових митців, що зробили внесок у розвиток авангардного театрального костюма, був Анатоль Петрицький. Вперше як сценограф-новатор він заявив про себе в Молодому театрі (Київ, 1917–1919). Петрицький вважав своїм завданням модернізувати більш архаїчні мистецькі форми. Обізнаність художника зі спадщиною, зокрема, завдяки навчанню у Василя Кричевського, постійно підживлювала його авангардну винахідливість.

Цікавими є роботи Петрицького до вистави «Камінний господар»

memoirs, this spectacle had a special impact on experienced theatergoers. In particular, L. Starytska-Cherniakhivska would from time to time quietly crossed herself in the middle of the action out of tension. A creative experiment during the staging of *Macbeth* revealed the thesis that a theatrical costume outside of the action is only a decorative thing.

Due to the lack of sufficient funding, an unexpected and seemingly simple decision was made to abandon the original stage costume and borrow props from the far from avant-garde Solovtsov Theater. However, it turned out that the transformation was impossible without a relevant stage outfit: the actor's body seemed to be hovering between everyday life and the game. So, the actors had to be provided with costumes designed by Meller right before they went on stage. This meant that in avant-garde scenography, costume reduction was impossible.

Despite the fact that Meller taught scenography at the Kyiv Art Institute, created a scenography workshop on the basis of Berezhil art association, and his students, including M. Symashkevych, V. Shklyaiiv, D. Vlasivuk, and Y. Tovbin, became successful artists, he failed to pass on the avant-garde impulse to his successors for decades to come. There was a deadly need to adhere to the Soviet socialist realist canon, which made any experiments impossible. The totalitarian system forced avant-garde artists to self-annihilate, provoking the oblivion of their work. That is why it is important to reconstruct the originality of their contribution in order to comprehend the diversity of potential directions of artistic development of contemporary stage designers.

Anatol Petrytskyi was one of the key artists who contributed to the development of avant-garde theater costume. He first made his name as an innovative set designer at the Young Theater (Kyiv, 1917–1919). Petrytskyi considered it to be his task to modernize more archaic art forms. The artist's awareness of his heritage, in particular through his studies with Vasyl Krychevskyi, constantly fueled his avant-garde inventiveness.

Petrytskyi's works for Lesia Ukrainka's play *The Stone Host* at the Taras

Лесі Українки у Державному драматичному театрі імені Шевченка (режисер Олександр Загаров, 1921 р). В Театральному музеї представлена ціла серія ескізів декорацій та костюмів, а також збережено дві оригінальні сукні з цієї вистави для образів Донни Соль та Донни Анни. Костюм Донни Соль (іл. 36, іл. 37) зроблений з лантухової тканини — рядна (характерного для представників нижчих верств), на яке нанесено зображення соняха, що відсилає до тексту Лесі Українки. Сукня Донни Анни (іл. 34, іл. 35) складається з мішковини та коленкору і також має малюнок клейовою фарбою, який, цілком ймовірно, Петрицький наніс власноруч. На вбранні заможної іспанської жінки представлено варіанти орнаменту сварги замість фамільних гербів. Також митець стилізовано зобразив дракона, лева й грифона. При цьому грифон ніби запозичений зі скіфського звіриного стилю. Від звичного куртуазного образу іспанських панянок не лишилося нічого, крім модерних інтерпретацій українських митців.

1925 року режисер Гнат Юра залучив Петрицького до створення осучасненої театральної інтерпретації «Вія» за М. Гоголем, текст до якої написав Остап Вишня. Таким чином у полотні вистави були вплетені тогочасні події, зокрема, українізація, боротьба з самогонниками та ін. Галерея експресивних костюмів-образів Петрицького до «Вія» демонструє багату палітру авангардних ідей, натхненних українською і світовою спадщиною. Серед них Адам і Єва, Янгол та Бог-Отець, які переживають народницьку еманацию. Характерним у цьому контексті є образ Няні (іл. 38, іл. 39), що перегукується з портретом Феодосії Палій невідомого автора. Постать Сотника в авангардному виконанні Петрицького (іл. 3) відсилає до модерного втілення цього візуального образу з «Вія», який створив Іван Бурячок (іл. 4) до постановки 1914 року в Театрі М. Садовського. Майстерність Івана Бурячка як театрального художника полягала в еклектичному поєднанні двох начал: містично-казкового та історичного. Петрицький же вбачав свою місію у авангардному осучасненні українського мистецтва, яке не передбачало відкидання досягнень попередників. Митець вважав, що лише

Shevchenko State Drama Theater (directed by Oleksandr Zaharov, 1921) are also interesting. The Theater Museum presents a series of sketches of scenery and costumes, as well as two original dresses from this performance for the characters of Donna Sol and Donna Anna. Donna Sol's costume (ill. 36, ill. 37) is made of sackcloth, a plain fabric (typical of the lower classes), there is a sunflower image on it (referring to Lesya Ukrainka's text). Donna Anna's dress (ill. 34, ill. 35) is made of burlap and buckram. It also has a glue paint pattern, which was most likely made by Petrytskyi himself. The dress of a wealthy Spanish woman features variants of the swarga ornament instead of family coats of arms. The artist also depicted a dragon, a lion and a griffin in a stylized manner. The latter seems to be borrowed from the Scythian animal style. Thus, there is nothing left of the usual courtly image of Spanish ladies but modern interpretations of Ukrainian artists.

In 1925, Petrytskyi was engaged by the director Hnat Yura to create a modernized theatrical interpretation of *The Vii* by M. Gogol, with a text by Ostap Vyshnia. In this way, contemporary events, such as Ukrainization, the fight against moonshiners, etc., were woven into the fabric of the performance. The gallery of expressive costumes for *The Vii* by Petrytskyi demonstrates a rich palette of avant-garde ideas inspired by Ukrainian and world heritage. Among them are Adam and Eve, the Angel and God the Father, who experience a folk emanation. Characteristic in this regard is the image of Nanny (ill. 38, ill. 39), which corresponds to the portrait of Feodosia Paliy by an unknown author. The figure of the Sotnyk in Petrytskyi's (ill. 3) avant-garde performance refers to the modern embodiment of this visual image in *Vii*, created by Ivan Buriachok (ill. 4) for the 1914 production at the Sadovsky Theater. Ivan Buriachok's skill as a theater artist was an eclectic combination of two elements: the mystical and fairy-tale and the historical. Petrytskyi saw his mission in the avant-garde modernization of Ukrainian art, which did not imply rejecting the achievements of his predecessors. The artist believed that only by living the experience of earlier artists, which was



16

3.

за рахунок проживання досвіду більш ранніх художників, яке знаходило свій прояв у безпосередньому мімезисі, можна стати на наступний еволюційний щабель художньої культури.

Найрадикальнішу революцію Петрицькому вдалося зробити в одному з найбільш консервативних жанрів — оперному. В цьому сенсі йому було набагато важче, ніж Меллеру, оскільки тому вдалося знайти своїх однодумців. Петрицький же прагнув подолати реакційний художній спротив самотужки. Майстерність художника полягала не лише у створенні ескізів, що в його виконанні набували статусу самостійних авангардних творів. Петрицький мав хист досягати точного сценічного втілення своїх робіт, не задовольняючись досягненнями на папері. Про це свідчать фотографії з вистав (на жаль, чорно-білі), спогади, згідно з якими митець вмовляв авторів виходити на сцену, одягнувши всі передбачені елементи. Під час вистав Петрицький зазвичай перебував за кулісами або в залі, перевіряючи імплементацію найменших деталей. Під час радіотрансляції опери «Купало» весь Харків міг почути при-



4.

manifested in direct mimesis, could one reach the next evolutionary stage of artistic culture.

Petrytskyi managed to make the most radical revolution in one of the most conservative genres, opera. In this sense, it was much more difficult for him than for Meller. The latter managed to find like-minded people. Petrytskyi, on the other hand, sought to overcome the reactionary artistic resistance on his own. The artist's skill was not only in creating sketches, which in his performance acquired the status of independent avant-garde works. Petrytskyi had a talent for achieving an accurate stage embodiment of his works, not being satisfied with his achievements on paper. This is evidenced by photographs from the performances (unfortunately, in black and white), and memoirs according to which the artist persuaded the authors to go on stage wearing all the elements provided for. During the performances, Petrytskyi was usually backstage or in the audience, checking the implementation of the smallest details. During the radio broadcast of the

правлені гострим слівцем настанови художника. Анатоль Петрицький намагався глибоко проникнути у кожен елемент, що творить перформативну синергію на сцені. Зокрема, годинами прослуховував музику до оперної постановки, яку мав оформлювати. Це давало можливість митцеві перетворити костюми і сценографію у виразальний засіб, що не лише пасивно відтіняє музику, акторську гру, сюжетні перипетії. Петрицький був одним із тих, хто наблизив сценічний дизайн до рівня окремого синтетичного жанру мистецтва.

Після періоду репресій, Другої світової війни історичний авангардизм остаточно припинив своє існування. Проте для розвитку сценографії та особливо театрального вбрання це мало далекосяжні наслідки. З 1950-х років спостерігається стрімка інволюція перформативного костюма. Він вже не несе якогось складного, насиченого сенсами послання, набуваючи або атрактивних атрибутів, або й скочуючись до статусу «личини», яка навіть не так допомагає актору перевтілитися, як сигналізує глядачеві про те, що він перебуває на спектаклі. Зрештою, цілком закономірно, сучасний театральний костюм подекуди став вираженням агресивного, вульгарного натуралізму. Це провокує тих митців, які позиціонують себе як експериментаторів, одягати на сцені костюми лише для того, щоб під час вистави їх зняти, оголивши свої художні наміри й розваживши глядачів.

Важливим наслідком викладеної тут репрезентації явища театрального костюма є те, що авангардного митця, котрий прагне створити щось дійсно нове у мистецтві, не можна підготувати шляхом ремісничого навчання. Кожен митець, що прагне інноваційності, має встановити свій персональний зв'язок із художньою спадщиною. Тож удосконалення освітніх практик у сфері сценічного дизайну вимагає інтеграції у дидактичний процес поглибленої роботи зі спадщиною, яку, зокрема, забезпечує Театральний музей.

Тетяна Руденко,
головна зберігачка
Музею театрального, музичного та
кіномистецтва України

opera *Kupalo*, everyone in Kharkiv could hear the artist's sharp-edged instructions. Anatol Petrytskyi tried to penetrate deeply into every element that makes up the performative synergy. In particular, he spent hours listening to the music for the opera production he was to design. This allowed the artist to turn costumes and scenography into an expressive tool that not only passively shaded the music, acting, and plot twists. Petrytskyi was one of those who brought stage design closer to the level of a separate synthetic genre of art.

After the period of repression and the World War II, the historical avant-garde finally ceased to exist. However, this had far-reaching consequences for the development of scenography and, especially, theatrical costume. Since the 1950s, there has been a rapid involution of performative costume. It no longer carries any complex, meaningful messages, acquiring either attractive attributes or slipping into the status of a "face" that does not even help the actor to transform, but rather signals to the viewer that he or she is at a performance. In the end, quite naturally, contemporary theater costume has sometimes become an expression of aggressive, vulgar naturalism. This provokes those artists who position themselves as experimenters to wear costumes on stage only to take them off during the performance, revealing their artistic intentions and entertaining the audience.

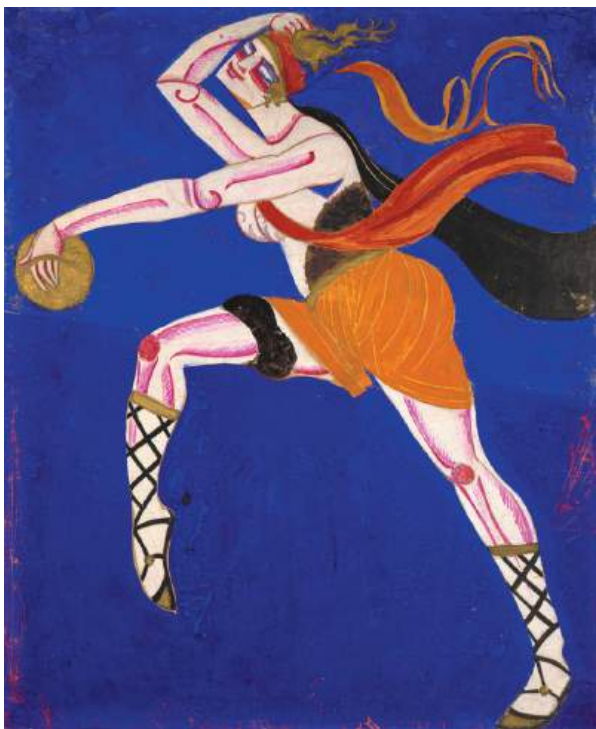
An important implication of the representation of the phenomenon of theatrical costume presented here is that an avant-garde artist who wants to create something truly new in art cannot be trained through craftsmanship. Every artist who wants to be innovative has to establish his or her own personal connection with the artistic heritage. Therefore, the improvement of educational practices in the field of stage design requires the integration of in-depth work with heritage into the didactic process, which, in particular, is provided by the Theater Museum.

Tetiana Rudenko,
Curator of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine

Ескіз театрального костюма як самодостатній твір мистецтва

В українській культурі історія емансипації ескізу театрального костюма в бік самодостатності художнього образу починається з перших експериментів Олександри Екстер, які вона почала у Києві під час Першої світової війни.

Для сценічного втілення п'єси І. Анненського «Фаміра Кіфаред» у 1916 році вона використала поєднання новацій сучасного їй танцю з античними конотаціями, коли оголеність спортивного тіла працює на увиразнення руху. Тіла вакханок у інтерпретації Екстер були м'язистими, з видовженими кінцівками і невеликими грудьми. На відміну від сексуалізованих образів Леона Бакста, художниця зображала атлетичні тіла у нестримному ритмі бігу, який підсилюють численні, ніби звивисті змії, кольорові шалі (іл. 5).



5.

Екстер надала шалям іншого, ніж у ескізах Бакста і костюмах Айседори Дункан, візуального сенсу — вони стали летючими стрічками, що оперізують майже оголене тіло. Не прикривають окремі частини тіл, а створюють яскравий вихор навколо них, як у традиційних вінках, і при швидких обертаннях майорять навколо дівчачих голів і станів.

Екстер добре знала український сільський костюм, принаймні цен-

A Sketch of a Theater Costume as a Self-Sufficient Work of Art

In Ukrainian culture, the history of the emancipation of the theatrical costume sketch towards the self-sufficiency of the artistic image begins with the first experiments of Oleksandra Ekster, which she started in Kyiv during the First World War.

For the stage performance of Innokenty Annenskyi's play *Famira Kifared* in 1916, she used a combination of innovations of contemporary dance with ancient connotations, when the nakedness of the athletic body emphasizes movement. The bodies of the Bacchae in Ekster's interpretation were muscular, with elongated limbs and small breasts. In contrast to the sexualized images of Leon Bakst, the artist depicted athletic bodies in an unrestrained rhythm of running, which is enhanced by numerous colorful shawls, like slithering snakes (ill. 5).

Ekster gave the shawls a different visual meaning from that of Bakst's sketches and Isadora Duncan's costumes — they became flying ribbons encircling an almost naked body. They do not cover individual parts of the bodies, but create a bright swirl around them, like in traditional wreaths, they flutter around girls' heads and waists when they rotate quickly.

Ekster was well aware of Ukrainian rural costume, at least in the central region, and used field observations to depict the body as a kinetic system. Her bacchantes are sharp in their movements, wearing some kind of shorts and bustiers, and the make-up of their faces and limbs is similar to the decorative elements of female figures of Trypillia-Cucuteni culture¹. For the background of the sketches, Ekster chose a rich indigo color, which combines the peasant paintings of Right-bank Ukraine with the archaic ancient cities of the Northern Black Sea. The introduction of a saturated background into a stage sketch was an avant-garde technique, as it made the sheet an autonomous image that could be shown as a separate work, regardless of the performance. She probably used this technique in solidarity with the exhibition works of Hanna Sobachko, who in the same years created fantasy flo-

¹ The culture of painted ceramics discovered on the territory of Ukraine by Vikentiy Khvoyka in 1893. Ekster was familiar with its artifacts through the collection of the Kyiv Art, Industry and Science Museum.

трального регіону, і, зображаючи тіло як кінетичну систему, використала натурні спостереження. Її вакханки різкі у рухах, одягнені у якусь подобу шортів і бюстє, а грим обличчя й кінцівок схожий на елементи декору жіночих фігур культури Трипілля-Кукутені¹. Для тла ескізів Екстер обрала колір насиченого індиго, що єднає селянські розписи Правобережної України з архаїкою античних міст Північного Причорномор'я. Введення насиченого тла у сценічний ескіз було авангардним прийомом, адже робило аркуш автономним зображенням, що може демонструватись як окремий твір, незалежно від спектаклю. Ймовірно, художниця використала цей прийом, солідаризуючись із виставковими творами Ганни Собачко, яка у ці ж роки створювала фентезійні квіткові композиції на рожевому й густо-синьому тлі.

Новаторська образність Екстер базувалася на локальному візуальному матеріалі і виявилась важливою передовсім для київських сценографів, її учнів і колег Вадима Меллера й Анатолія Петрицького.

1918 року Екстер відкрила у Києві школу «Майстерня», пізніше перейменовану на «Студію», де практикувала модерністське навчання композиції й колористики, в основі яких — динаміка, рух, декоративний колір, мінімізація деталей, абстракція.

Вадим Меллер був серед тих, хто відвідував її «Студію», хоча до цього вже мав досвід спілкування у Мюнхені з Паулем Клее і навчання у Парижі в Антуана Бурделя. З 1915 року в Києві він багато працював із Броніславою Ніжинською, яка відкрила тут свою балетну школу (і посприяла розвитку таланту Сержа Лифаря). Сценографічні новації Меллера базувалися на принципах геометризації фрагментів, костюмних пропорцій і конструкції, в яких зображення тіла й обличчя були мінімальними, порівняно з динамікою костюма.

Приблизно з 1920 року форма і колір у його ескізах підкоряються поєднанню площин із максимальним використанням геометричного ефекту. Інколи він дозволяв собі специфічний гумор щодо класичної спадщини, ймо-

ral compositions on a pink and deep blue background.

Ekster's innovative imagery was based on local visual material. She proved to be important primarily for Kyiv stage designers, her students and colleagues Vadym Meller and Anatol Petrytskyi.

In 1918, Ekster opened the Workshop School in Kyiv, later renamed the Studio, where she practiced modernist composition and color studies based on dynamics, movement, decorative color, minimization of details, and abstraction.

Vadym Meller was among those who attended her Studio, although before that, he had already had the experience of communicating in Munich with Paul Klee and studying in Paris with Antoine Bourdelle. From 1915, he worked extensively in Kyiv with Bronislava Nijinska, who opened her ballet school (and the talent of Serge Lifar) there. Miller's stage design innovations were based on the principles of geometric fragments, proportions and costume design, where the depiction of the body and face was minimal in comparison to the dynamics of the costume.

From about 1920 onwards, form and color in his sketches are dominated by a combination of surfaces with maximum use of geometric effect. Sometimes he allowed himself a specific humor in relation to the classical heritage, which is probably why the costumes are mostly related to the *teatro dell'arte*: Harlequin and Columbine were dressed in robes made of multi-colored and multi-textured diamonds or triangles. The images of Pierrot and Harlequin became especially relevant in the *fin de siècle*, and in this context, it is worth mentioning the "black Pierrot" by Alexander Vertinskyi, whose stage career unfolded in Ukrainian cities from 1917. Meller's sharp eye, trained in Cubist deconstruction, used fashion images for his sketches, transforming geometric patches of both contrasting and converging (but always bright) colors. Movement on the verge of the physically possible, the expression of a gutta-percha body, the face as a remnant of a cloak and make-up — Meller enhances the visual expression of the costume itself even in unfinished sketches. The costume becomes a character.

Anatol Petrytskyi studied with Fedir and Vasyl Krychevskyi, Oleksandr Murashko, Mykhailo Boichuk, and at the Ekster

¹ Культура мальованої кераміки, яку на території України відкрив Вікентій Хвойка 1893 року. З її артефактами Екстер була знайома через колекцію Київського художньо-промислового і наукового музею.

вірно тому строї здебільшого мають стосунок до театру дель арте: Арлекін і Коломбіна вдягались у шати, зшиті з різноколірних і різнофактурних ромбів або трикутників. Образи П'єро й Арлекіна набули особливої актуальності у *fin de siècle*, у цьому контексті варто згадати й «чорного П'єро» Олександра Вертинського, чия естрадна кар'єра від 1917 року розгорталася в українських містах. Гострий погляд Меллера, натренований на кубістичних деконструкціях, використав для ескізів модні образи, трансформувавши геометризовані клапти як контрастних, так і зближених (але завжди яскравих) кольорів. Рух на межі фізично можливого, експресія гутаперчевого тіла, обличчя як рештки машкари і макіяжу — Меллер навіть у незакінчених ескізах підсилює візуальну експресію власне костюма. Стрій у нього стає персонажем.

Анатоль Петрицький встиг повчитись у Федора і Василя Кричевських, Олександра Мурашка, Михайла Бойчука, також і у студії Екстер, тож у його ескізах сценічних костюмів 1920-х років присутні «сліди» їхніх впливів. Консультувався він і з Данилом Щербаківським щодо костюмів козацької старшини, та головне у його сценічних пошуках не так історична достовірність, як іронія і гротеск, шаржування і карикатуризація костюма як характеристики персонажа. У численних театральних проєктах Петрицького до 1930-х років сценографічний образ актора буде визначальним за рахунок силуету, колориту і тілесних особливостей персонажів. У графічних аркушах Петрицького артистизм персонажів міг бути ексцентричним, комічним, екзотичним і навіть вульгарним. Чорта і Смерть (іл. 6) для «Вія» Остапа Вишні він перетворив на диваків, яких глядач не боїться, бо і художник не боїться гратись із відтінками чорного.

Петрицький працював над карикатурами для «Червоного перця» Еллана-Блакитного, отримував замовлення на ілюстрування текстів і книжок своїх приятелів, першим в історії європейського модернізму 1929 року створив із власних інтерпретацій народного костюма те, що ми нині називаємо авторським артбуком. Його альбом «Театральні строї» показав, як елементи селянського й історичного (здебільшого епохи козаччини) українського костюма стають підґрунтям новаторських образів.



6.

studio, so his sketches of stage costumes of the 1920s show traces of their influences. He also consulted Danylo Shcherbakivskyi about the costumes of Cossack officers, but the main thing in his stage search is not so much historical accuracy as irony, grotesque and caricature of the costume as a distinguishing the character. In numerous theatrical projects by Petrytskyi until the 1930s, the actor's stage image would be determined by the silhouette, color, and bodily features of the characters. In Petrytskyi's graphic sheets, the artistry of the characters could be eccentric, comic, exotic, and even vulgar. He turned the Devil and Death (ill. 6) for Ostap Vyshnia's *Viy* into eccentrics that the viewer wouldn't be afraid of, as the artist was not afraid to play with shades of black. Petrytskyi worked on caricatures for Ellan-Blakytnyi's *Red Pepper*, received commissions to illustrate texts and books by his friends, and in 1931 was the first in the history of European modernism to create what we now call an author's artbook of his own interpretations of the folk costume. His album *Theater Costumes* showed how elements of peasant and historical (mostly Cossack era) Ukrainian costumes became the basis for innovative images. Petrytskyi's characters

Персонажі Петрицького — підступні, беззахисні, пихаті, кумедні, здивовані або стримані — органічні у тілесності й портретних рисах. Художник грався з огрядністю чи тендітністю, спортивністю чи опасистістю як із обов'язковою складовою художнього образу, у деяких розробках працюючи як кутюр'є. Задля посилення контрасту і фактурності, він колажує, міксуючи вирізки різних газет у шрифтові композиції, поєднуючи різнокольорову фольгу, крафтовий папір, шматки принтованих тканин із тонкими контурами, виконаними тушшю і великими гуашевими площинами.

Характеристику персонажа через карикатуризацію тілесності «підглянула» у модерністських ескізах Петрицького Алла Горська. Малюючи за освітою, вона вирішила вчитись гротесковій образності самотужки, копіюючи напівзаборонені ескізи Петрицького періоду авангарду (який тоді ще не виділяли термінологічно). Горська могла вільно вивчати сучасні їй афіші й костюми ансамблю Вірського, створені художником, та вона віддала перевагу новаторським розробкам Петрицького періоду, не скутого догматизмом ідеології, коли ще не почалась зачистка під доктрину «соцреалізму».

— insidious, defenseless, arrogant, funny, surprised or restrained — are organic in their physicality and portraits. The artist played with obesity or fragility, sportiness or buxomness as an essential component of the artistic image, working as a couturier in some designs. To enhance the contrast and texture, he collages, mixing clippings of different newspapers into font compositions, combining multi-colored foil, craft paper, pieces of printed fabrics with thin contours made in ink and large gouache shapes.

Alla Horska “looked up” the character's characterization through caricature of physicality in Petrytskyi's modernist sketches. A professional artist, she decided to study grotesque imagery on her own, copying Petrytskyi's semi-banned sketches of the avant-garde period (which was not yet distinguished terminologically). Horskа could freely study the contemporary posters and costumes of Virskyi's ensemble created by the artist, but she preferred the innovative designs of the Petrytskyi's period, which was not shackled by the dogmatism of ideology, when the purge for the doctrine of “social realism” had not yet begun.

She was interested in artistic exaggeration, playing with shapes and the

21



7.

Її цікавили художнє перебільшення, гра з формами і мажорне звучання колористичних контрастів, що помітно у її роботі 1962–63 років над сценографією комедії М. Куліша «Отак загинув Гуска» (іл. 7). Горська використовує виклейки літер, вдягає набожних жінок одночасно у чорну хустку і звабливі чорні ж панчохи з гостроносими туфлями, підв'язує вервицею їхні фігури, чіпляє велетенські боа й пір'я павичів у капелюшки, що натякають на часи непу і джазу. В ескізах строїв вона силуетно і пропорційно поєднує і хрести, і обриси «малої чорної сукні» сучасних модниць, змішує буфонадні абрисы з квітковим орнаментом рушників — здається, на-

major sound of color contrasts, which is evident in her 1962–63 work on the set design for M. Kulish's comedy *How Huska Died* (ill. 7). Horskа uses lettering, dresses pious women in black headscarves and seductive black stockings with pointed shoes, ties their figures with a rosary, and pins giant boas and peacock feathers to their hats, alluding to the times of the NEP and jazz. In her sketches of costumes, she combines crosses and silhouettes of the “little black dress” of contemporary fashionistas in silhouette and proportion, mixes buffonade outlines with floral ornaments of towels — it seems that she even “pixelates” some motifs from traditional embroideries (ill. 40–45).

віть «пікселізує» деякі мотиви з вишиванок (іл. 40–45).

Ескізи до цієї комедії були відкриттям великих можливостей умовності, зокрема й у нестримному розбуханні тілесності, яку так блискуче використовував Петрицький. Горську вабило жартівливе ставлення до еротизму. Петрицький знав, як геометричними фігурами показати звабність грудей чи оголеного живота, пишність сідниць і витонченість жіночої щиколотки. Горська ж відверто кпинить над «апетитними» округлостями, підсміюється над занадто пишною красою як чоловіків, так і жінок, перебільшує об'єми і вертикально, і горизонтально. Вона створює не лише костюм, а яскравий художній образ.

The sketches for this comedy were a discovery of the great possibilities of convention, including the unrestrained swelling of corporeality that Petrytskyi used so brilliantly. Horska was attracted to the playful attitude to eroticism. Petrytskyi knew how to use geometric shapes to show the seductiveness of the breast or the naked abdomen, the lushness of the buttocks and the grace of the female ankle. Horska, on the other hand, openly mocks the “appetizing” roundness, pokes fun at the overly lush beauty of both men and women, exaggerating volumes both vertically and horizontally. She creates not only a costume, but a vivid artistic image.

The idea of the paradoxical transformation of bodies was also used by Yevhen Lysyk in 1965. For some of the characters

22



8.

Ідеї про парадоксальну трансформацію тіл використав 1965 року і Євген Лисик. Для деяких героїв балету А. Хачатуряна «Спартак» він обрав парадоксальну брилоподібну статичку в ескізах: не біло-рожевий мармур пам'ятників і портретів, а гранітні блоки. Жодної балетної рухливості й динаміки — витесані профілі, затиснені у драпірування тіла: костюми цих римлян, патрициїв і легіонерів виготовлені з того ж матеріалу, що й мавзолей на красній площі москви. Лисик для сценографії



9.

in Khachaturian's ballet *Spartacus*, he chose paradoxical block-like statics in his sketches: not the white and pink marble of monuments and portraits, but granite blocks. There is no balletic mobility or dynamics — just chiseled profiles clutched in body draperies: the costumes of these Romans, patricians and legionnaires are made of the same material as the mausoleum on moscow's red square. Lysyk chooses a red and black color scheme for the manifesto performance, with splash-

спектаклю-маніфесту обирає червоно-чорну гаму з вкрапленнями білого, сірого, зеленавого, темно-охристого, а в костюми додає кольори бронзи. Проте, що саме в ескізах є антирадянський підтекст (і натяки про срср як четвертий Рим), свідчить використання двох відтінків червоного: художник замість *toga purpurea* — царської й імператорської тоги пурпурового кольору, тобто багрянці, — одягає героя у кумачову. Йому потрібна асоціація не з Ісусом, а з кольором державного прапора срср. Лисик як органічний монументаліст навіть структуру плахти використовує як елемент вбрання, що не має аналогій у історії римського строю, але сприймається метафорично у контексті «великої шахівниці» війни (іл. 8, 9).

Звернення до історії українських сценічних авангардів (класичного і часів «відлиги») для переосмислення окремих прийомів, що сприймаються як власна традиція, постулює Ганна Іпат'єва, яка безпосередньо спостерігала за Лисиком-педагогом, коли у нього вчився її багаторічний партнер Андрій Злобін. В ескізах Ганни до численних постановок зауважуємо не стільки вплив його монументальних ідей, а радше добре знання пластичних особливостей рухливих образів Екстер, технологічних нюансів прикріплення деталей у роботах Хвостенка-Хвостова, колажних суміщень площин і декору Петрицького. Роботу художниці для опери Дж. Верді «Ріголетто» (іл. 66) зі зшиванням і накладанням геометричних фрагментів можна трактувати як продовження традицій Меллера, хоч і без експресивного зображення руху. Багаторічна співпраця з «Київ Модерн-балетом» привела художницю до створення великої кількості ескізів, де тілесні особливості балерин і танцівників передані як щось, подібне до комах і плазунів. Інколи — з інфернальними конотаціями механістичного горору з жаскими масками, чого раніше в українській сценографії не було.

Людмила Нагорна у деяких ескізах жіночих костюмів до «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського фантазує, поєднуючи деталі, характерні для різних регіонів нашої країни. Синтетичний образ із чітким силуетом і несподіваним використанням вертикальних стрічок (що нагадує деякі рішення Петрицького для «Турандот» і «Вія») тягнє до фешн-інтерпретацій. Однак осучас-

es of white, grey, green, and dark ochre, and adds bronze to the costumes. The fact that the sketches have an anti-soviet subtext (the ussr as the Fourth Rome) is evidenced by the use of two shades of red: instead of the *toga purpurea*, the royal and imperial purple toga, the artist dresses the hero in kumach (Turkish red). He wanted to associate the color of the ussr national flag with the color of the soviet union, not Jesus. A natural monumentalist, he also uses the structure of the embroidery as an element of the outfit, which has no analogues in the history of the Roman system, but is perceived metaphorically in the context of the “great chessboard” of war (ill. 8, 9).

Hanna Ipatieva, who directly observed Lysyk as a teacher, when her long-term partner Andriy Zlobin studied from him, postulates the need to turn to the history of Ukrainian stage avant-gardes (classical and from The Khrushchev Thaw) to rethink certain techniques perceived by her own tradition. In Hanna's sketches for numerous productions, we notice not the influence of his monumental ideas, but rather a good knowledge of the plastic features of Ekster's moving images, the technological nuances of attaching details in Khvostenko-Khvostov's works, and the collage combinations of planes and decor by Petrytskyi. The artist's work for Verdi's opera *Rigoletto* (ill. 66), with its stitching and superimposition of geometric fragments, can be interpreted as a continuation of Meller's traditions, although without expressive depiction of movement. Her long-term collaboration with the Kyiv Modern Ballet led the artist to create a large volume of sketches, where the bodily features of ballet dancers are rendered as something similar to insects and reptiles. Sometimes with infernal connotations of mechanistic horror with terrifying masks, which had never been seen before in Ukrainian scenography.

In some of her sketches for women's costumes for S. Hulak-Artemovskiy's *Cossack Beyond the Danube*, Liudmyla Nahorna fantasizes by combining details typical of different regions of our country. A synthetic image with a clear silhouette and unexpected use of vertical ribbons (reminiscent of some of Petrytskyi's solutions for *Turandot* and *Viy*) tends to be



10.



11.

24

нення строю не стає подобою начерку для «неофолькової» вуличної моди, зокрема й тому, що колорит багатшарових розробок художниці тяжіє до земних, природних тонів без контрастних акцентів (іл. 10, 11).

Конструктивні особливості крою й графічний мінімалізм об'єднані в об'ємних колажах Наталі Ридванецької для вистави Е. Йонеско «Носороги» (іл. 61–63). Обираючи для горизонтального ескізу чорне тло й імітацію викройки, художниця простоту силуетів доповнює імітацією крупних стібків, виразними шрифтовими підписами й деталями, що можуть рухатись у третьому вимірі. Кожна горизонтальна смуга-ескіз перетворюється на своєрідну вітрину, де стоять не так манекени у вбранні, а радше вішаки з розіп'ятими сорочками й екзотичними головними уборами. Використання чорного паперу для тла в ескізах є безпрецедентним. До аналогій такого мінімалістичного зображення можна віднести розробки Майї (Милиці) Симашкевич 1924 року для п'єси Е. Толлера «Машиноборці» і Меллера до «Газу» Г. Кайзера 1923 року.

Інесса Кульчицька для вистави «Засвітне танго»² використала ефект кола-

fashionable. However, the modernization of the costume does not become a sketch for “neofolk” street fashion, partly because the color of the artist’s multi-layered designs tends to be earthy, natural tones without contrasting accents (ill. 10, 11).

Constructive style features and graphic minimalism are combined in Natalia Rydvanetska’s three-dimensional collages for E. Ionesco’s play *Rhinoceros* (ill. 61–63). Choosing a black background and imitation of a pattern for the horizontal sketch, the artist complements the simplicity of the silhouettes with imitation of large stitching, expressive font signatures and details that can move in the third dimension. Each of the horizontal sketch strips turns into a kind of showcase, where there are not so many mannequins in clothes, but rather hangers with crucified shirts and exotic headdresses. The use of black paper for the background in the sketches is unprecedented, and analogues to the minimalist image include Maya (Mylytsia) Simashkevych’s 1924 sketches of the actors for E. Toller’s *The Machine Men* and Meller’s 1923 designs for *Gas* by G. Kaiser.

Inessa Kulchytska used the collage effect for her performance *Sunset Tango*², where the silhouettes of the *fin de siècle*

² За мотивами роману Юрія Винничука «Танго смерті».

² Based on the novel *Tango of Death* by Yuriy Vynnychuk.

жу, де упізнавані за численними фото силуети епохи *fin de siècle* у чорному варіанті доповнені мереживними аплікаціями на умовних обличчях. Художниця перетворює груповий ескіз на сцену з міського життя, ніби герої рухаються бульваром, прямуючи до/з цвинтаря, через це аркуш має вигляд майже книжкової ілюстрації (іл. 73).

Олена Поліщук у ескізах костюмів для перформансу «Гра в хованки з паном Лятошинським» (іл. 95, 96) використовує великі пластичні форми з крупними плямами контрастного кольору і тону. Тріада чорного, червоного і білого (гуашевого, що відрізняється від кольору паперу) перетворює персонажа на знакумовного, причому грим з обличчя може вільно перетікати на стрій, що нагадує прийоми, які використовували у футуристичних перформансах Давида Бурлюка і конструктивістських постановках Броніслави Ніжинської.

Богдан Поліщук у ескізах до танцювальної вистави хореографки С. Олексюк «Броніслава Ніжинська: танцреконструкція» (іл. 102) використовує чистий контур, заповнений геометризованими контрастними плямами. Цілком сучасні зачіски героїнь прикрашені довгими стрічками, що звиваються навколо верхньої частини тіла: осучаснення строїв нагадує гру з формами і декором Екстер, Меллера і Петрицького, але без сильної іронії і еротизації, лише з акцентування на деякій фривольності поведінки. У костюмах до вистави «Едіп» за Софоклом (іл. 99) художник створює міфологічних персонажів, взоруючись на естетику дерев'яних ідолів: сукні-скрині, декоровані рельєфними зображеннями символів з елементами флористичної вишивки, орнаменти з ліжників, фрагменти гуцульських свічників. У цих архаїчних істот замість облич — геометризовані маски, і ця антипластичність персонажів є радше осмисленням ідей Оскара Шлеммера у Баугаузі середини 1920-х років.

Самодостатність сценічного ескізу утверджується і в численних роботах студентів, які працюють у діджитал-форматах, але якими тут будуть знахідки і новації — покаже час.

Діана Ключко,
мистецтвознавиця, есеїстка,
публічна лекторка

era, recognizable from time-lapse photographs, are complemented by lace applications on conventional faces in black. The artist transforms the group sketch into a scene from urban life, as if the characters are moving along a boulevard, heading to/from the cemetery, which makes the sheet look almost like a book illustration (ill. 73).

Olena Polishchuk uses large plastic forms with large spots of contrasting color and tone in her costume sketches for the performance *Playing Hide and Seek with Mr. Lyatoshynskyi* (ill. 95, 96). The triad of black, red and white (gouache one, which differs from the color of the paper) turns the character into a sign of convention, and the make-up of the face can freely flow onto the line, reminiscent of the techniques used in David Burliuk's futurist performances and Bronislava Nijinska's constructivist productions.

In his sketch for the dance performance by choreographer S. Oleksiuk *Bronislava Nijinska: Dance Reconstruction* (ill. 102), Bohdan Polishchuk uses a clean outline filled with geometric contrasting spots. The heroines' completely modern hairstyles are decorated with long ribbons that twist around the upper body: the modernization of the costumes resembles a play with forms and decor by Ekster, Meller and Petrytskyi, but without strong irony and eroticization, only with an emphasis on a certain frivolity of behavior. In the costumes for the play *Oedipus* by Sophocles (ill. 99), the artist creates mythological characters, inspired by the aesthetics of wooden idols: chest dresses decorated with relief images of symbols with elements of floral embroidery, ornaments from lizhnyks, fragments of Hut-sul candlesticks. Instead of faces, these archaic creatures have geometric masks, and this anti-plasticity of the characters is rather a reflection of the ideas of Oskar Schlemmer in the Bauhaus in the mid-1920s.

The self-sufficiency of the stage sketch is also asserted in numerous works by students working in digital formats, but time will tell what discoveries and innovations will be made here.

Diana Klochko,
Art Critic, Essayist, Public Lecturer

Іван Бурячок
1877–1936



26

12, 13.

Ескізи костюмів Мавки та Лісового Діда
до вистави «Лісова пісня» Лесі Українки
Театр М. Садовського, м. Київ
Постановка не здійснена, 1912
Папір, олівець. 20,5 × 15 см; 20,5 × 15,5 см
Фотограф Б. Пошивайло
З колекції Музею театрального,
музичного та кіномистецтва
України; Інв. № Е 10187, Інв. № Е 10188

Sketches of Mavka's and the Forest
Grandfather's costumes
for the play *The Forest Song* by Lesia Ukrainka
Theater of Mykola Sadovskyi, Kyiv
The production was not performed, 1912
Paper and pencil. 20.5 × 15 cm; 20.5 × 15.5 cm
Photographed by Bohdan Poshyvailo
From the collection of the Museum of
Theater, Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. E 10187, Inv. no. E 10188

14.

Лісовик
Вистава «Зачароване коло»
Л. Риделя
Театр М. Садовського,
м. Київ, 1912
Режисер М. Садовський
На фото Є. Рибчинський
З колекції Музею театрального,
музичного та кіномистецтва
України; Інв. № Ф 27692

Lisovyk
The Magic Circle play
by Lucjan Rydel
Theater of Mykola Sadovskyi,
Kyiv, 1912
Directed by Mykola Sadovskyi
In the photo: Yevhen Rybchynskyi
From the collection of the Museum
of Theater, Music and Cinema of
Ukraine; Inv. no. Ф 27692



27



Іван Бурячок
1877–1936



28

15.

Шмигельський
вистава «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого
Театр М. Садовського, м. Київ, 1906
Режисер М. Садовський
На фото Є. Захарчук
З колекції Музею театрального,
музичного та кіномистецтва
України; Інв. № 3м 5023

Shmyhelskyi
Sava Chalyi play by Ivan Karpenko-Karyi
Theater of Mykola Sadovskyi, Kyiv, 1912
Directed by Mykola Sadovskyi
In the photo: Yevhen Zakharchuk
From the collection of the Museum of
Theater, Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. 3m 5023



29

16.

Бурсаки, вистава «Вій»
М. Кропивницького за М. Гоголем
Театр М. Садовського, м. Київ, 1914
Режисер О. Кошиць
З колекції Музею театрального, музичного
та кіномистецтва України; Інв. № 3м 5720

Bursaks (Seminarists), The play Vii by Marko Kropyvnytskyi
based on a story by Mykola Hohol
Theater of Mykola Sadovskyi, Kyiv, 1914
Directed by Oleksandr Koshyts
From the collection of the Museum of
Theater, Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. 3м 5720

17.

Чорт Борута
вистава «Зачароване коло» Л. Риделя
Театр М. Садовського, м. Київ, 1912
Режисер М. Садовський
На фото О. Корольчук
З колекції Музею театрального,
музичного та кіномистецтва України
Інв. № 3м 5158

Boruta The Devil
The Magic Circle play by Lucjan Rydel
Theater of Mykola Sadovskyi, Kyiv, 1912
Directed by Mykola Sadovskyi
In the photo: Oleksandr Korolchuk
From the collection of the Museum of
Theater, Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. 3м 5158



Вадим Меллер

1884–1962



30

18.

Шолом та туніка
до композиції колективної творчості
«Небо горить»
на тексти О. Слісаренка, Михайля Семенка,
Гео Шкурупія
Мистецтво дійства. Колектив артистів
ім. Г. Михайличенка,
м. Київ, 1921
Керівники фактур: загальної композиції,
звуку і слова М.Терещенко, руху В. Меллер
З колекції Музею театального, музичного
та кіномистецтва України
Інв. № 3м 268

Helmet and tunic
for the composition of collective creativity
The Sky Is Burning
based on texts by Oleksa Slisarenko, Mykhail
Semenko, and Geo Shkurupiy
The art of action. Collective of artists
named after Hnat Mykhailychenko, Kyiv, 1921
Heads of textures: general composition,
sound and words by Marko Tereshchenko,
movement by Vadym Meller
From the collection of the Museum of
Theater, Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. 3ь 268



19.

Ескіз костюма
до композиції колективної творчості
«Небо горить»
на тексти О. Слісаренка, Михайля Семенка,
Гео Шкурупія
Мистецтво дійства. Колектив артистів
ім. Г. Михайличенка, м. Київ, 1921
Керівники фактур: загальної композиції,
звуку і слова М. Терещенко, руху В. Меллер
Картон, гуаш, акварель. 60 x 39,5 см
З колекції Музею театрального, музичного
та кіномистецтва України
Інв. № Е 7856

Sketch of the costume, for the composition of
collective creativity *The Sky Is Burning*
based on texts by Oleksa Slisarenko, Mykhail
Semenko, and Geo Shkurupiy
The art of action. Collective of artists
named after H. Mykhailychenko, Kyiv, 1921
Heads of textures: general composition,
sound and words by Marko Tereshchenko,
movement by Vadym Meller
Cardboard, gouache, watercolor. 60 x 39.5 cm
From the collection of the Museum of
Theater, Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. E 7856

Вадим Меллер

1884–1962

32



20.

Чортиці-танцюристики

вистава «Алло на хвилі 477!»

Тексти М. Йогансен, Б. Балабан, Л. Дубовик,
В. Складенко, К. Діхтяренко

Театр «Березіль»,

м. Харків, 1929

Дія 3. Режисери Л. Дубовик, К. Діхтяренко

На фото Т. Жевченко, О. Пігулович

Негатив, скло

З колекції Музею театрального, музичного
та кіномистецтва України

Інв. № Н 5494

She-Devil dancers

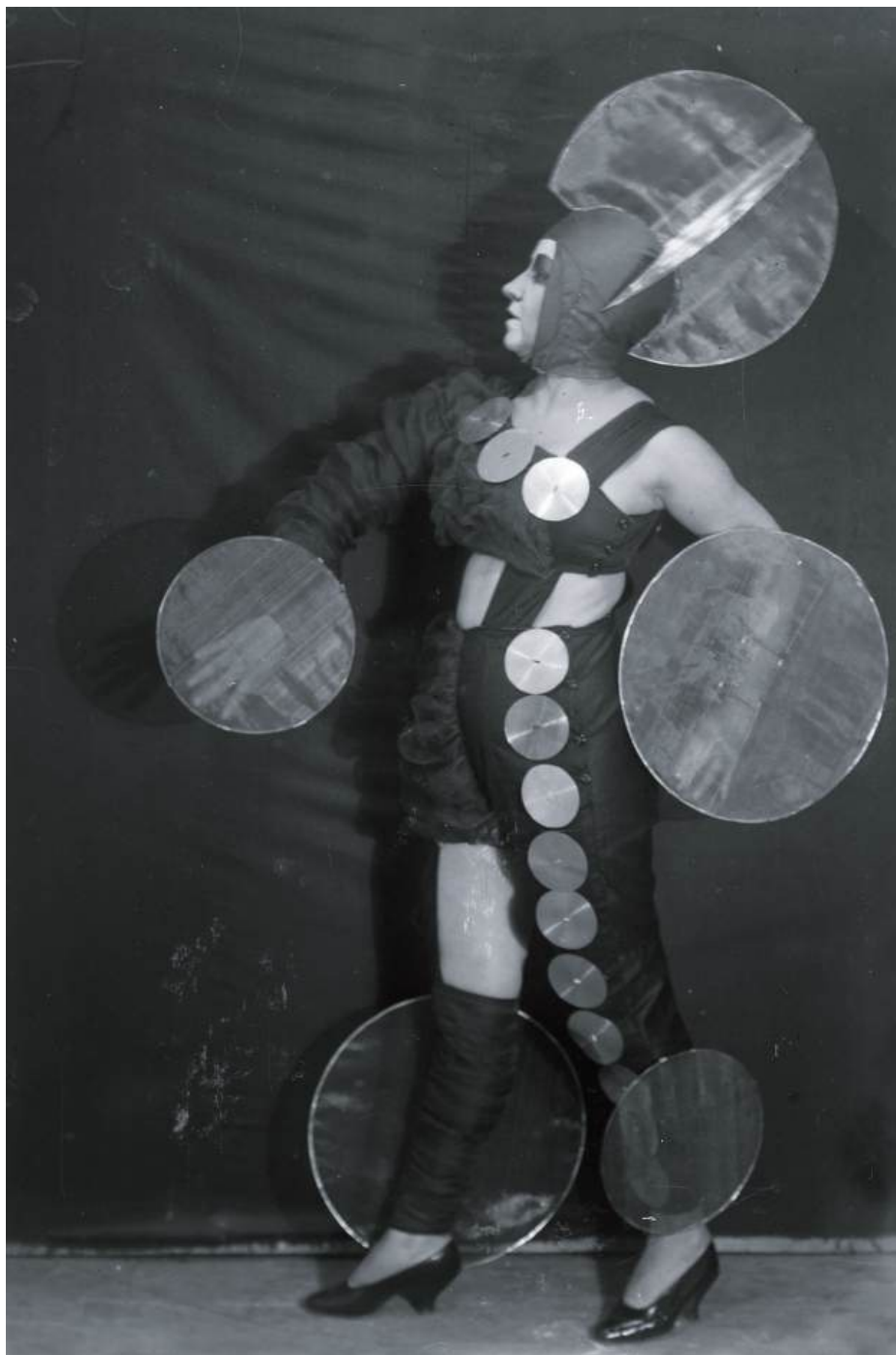
Performance *Hello on Wave 477!* Texts by Maik
Johansen, Borys Balaban, Leontii Dubovyk,
Volodymyr Skliarenko, Kuzma Dikhtyarenko
Berezil Theater, Kharkiv, 1929

Act 3. Directed by Leontii Dubovyk,
Kuzma Dikhtyarenko

In the photo: Tamara Zhevchenko, Olha
Pihulovych

Negative, glass

From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine; Inv. no. H 5494



21.

Газ з пантоміми
вистава «Алло на хвилі 477!»
Тексти М. Йогансен, Б. Балабан, Л. Дубовик,
В. Склярєнко, К. Діхтяренко
Театр «Березіль»,
м. Харків, 1929
Дія 3. Режисери Л. Дубовик, К. Діхтяренко
На фото акторка О. Добровольська
Негатив, скло
З колекції Музею театального, музичного
та кіномистецтва України
Інв. № Н 5294

Gas from the pantomime
Performance Hello on Wave 477!
Texts by Maik Johansen, Borys Balaban,
Leontii Dubovyk, Volodymyr Skliarenko,
Kuzma Dikhtyarenko
Berezil Theater, Kharkiv, 1929
Act 3. Directed by Leontii Dubovyk,
Kuzma Dikhtyarenko
Actress Olimpiia Dobrovolska in the photo
Negative, glass
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine; Inv. no. H 5294

Вадим Меллер

1884–1962

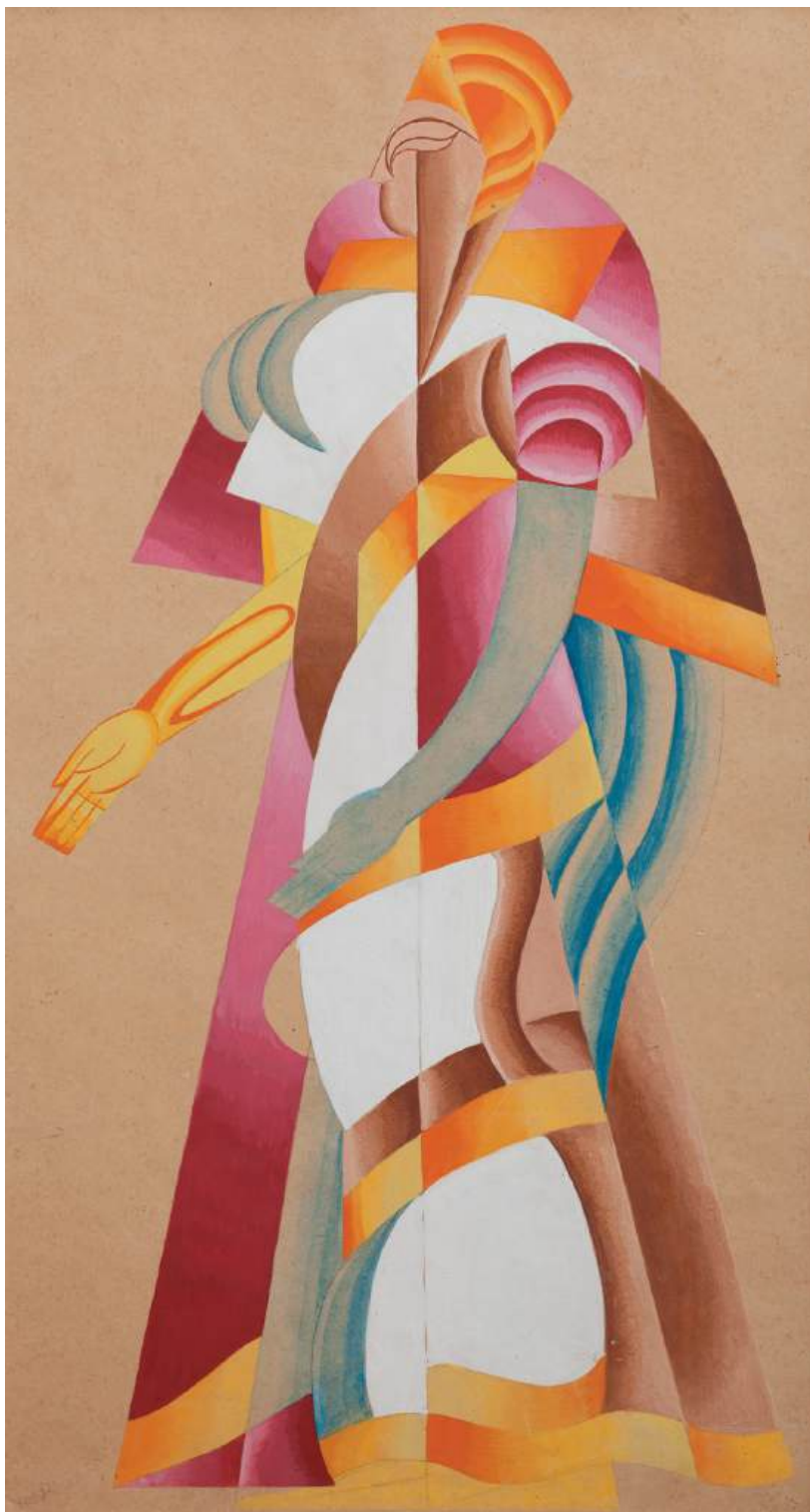
34



22.

Ескіз до хореографічного ескізу
на музику Ф. Ліста «Мефісто»
Школа рухів Б. Ніжинської, м. Київ, 1920
Папір, акварель, олівець. 56 x 40 см
З колекції Музею театрального,
музичного та кіномистецтва
України; Інв. № Е 7364

Sketch for a choreographic sketch
to the music *Mephisto* by Franz Liszt
Bronislava Nijinska's School of Movement,
Kyiv, 1920
Paper, watercolor, pencil. 56 x 40 cm
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine; Inv. no. E 7364



23.

Ескіз Ассирійця до балету «Єгипетські ночі»
на музику А. Аренського
Школа рухів Б. Ніжинської, м. Київ, 1919
Папір, акварель, гуаш. 61 x 32 см
З колекції Музею театрального, музичного
та кіномистецтва України
Інв. № Е 6652

Sketch of the Assyrian for the ballet *Egyptian
Nights* to the music by Anton Arenskyi
Bronislava Nijinska's School of Movement,
Kyiv, 1919
Paper, watercolor, gouache. 61 x 32 cm
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine; Inv. no. E 6652

Вадим Меллер

1884–1962

36



24.

Юм-Юм

оперета «Мікадо» М. Йогансена, Остапа

Вишні за А. Салліваном

Театр «Березіль», м Харків, 1927

Режисер В. Інкіжинов

На фото Н. Титаренко

Негатив, скло

З колекції Музею театального, музичного
та кіномистецтва України

Інв. № Н 3790

Yum-Yum

The Mikado comic opera by Maik Johansen,

Ostap Vyshnia

based on the work of Arthur Sullivan

Berezil Theater, Kharkiv, 1927

Directed by Valéry Inkijinoff

In the photo: Nadiia Tytarenko

Negative, glass

From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine; Inv. no. Н 3790



25.

Буржуазія

вистава «Жовтневий огляд»

Композиція з творів М. Куліша,
М. Йогансена, О. Копиленка, Ю. Смолича,
С. Бондарчука, Михайля Семенка,
П. Тичини, В. Маяковського, Л. Рубінера,
А. Еренштейна, Й. Бехера, Е. Толлера,
А. Штрамма

Театр «Березіль», м. Харків, 1927

Режисер Л. Курбас

Негатив, скло

На фото Л. Даценко

З колекції Музею театрального, музичного
та кіномистецтва України; Інв. № Н 2809

The Bourgeoisie

Performance *October Review*

Composition of works

by Mykola Kulish, Maik Johansen, Oleksandr
Kopylenko, Yurii Smolych, Stepan Bondarchuk,
Mykhail Semenko, Pavlo Tychyna, Vladimir
Mayakovsky, Ludwig Rubiner, Albert Erinstein,
Johannes Becher, Ernst Toller, August Stramm
Berezil Theater, Kharkiv, 1927

Directed by Les Kurbas

Negative, glass

In the photo: Lesia Datsenko

From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine; Inv. no. H 2809

Вадим Меллер

1884–1962

38



26, 27.

Танець Дочки і Чорних Панів

вистава «Газ» Г. Кайзера

Негатив, скло;

Ескіз костюма Чорного Пана

до вистави «Газ» Г. Кайзера

Мистецьке об'єднання «Березіль»,

м. Київ, 1923

Режисер Л. Курбас

Папір, гуаш, олівець, туш. 43 x 21,2 см

З колекції Музею театрального, музичного та

кіномистецтва України

Інв. № Н 5364; Інв. № Е 9833

Dance of the Daughter and the Black Gentlemen

Play Gas by Georg Kaiser

Negative, glass;

Sketch of the Black Gentleman's costume

for the play Gas by Georg Kaiser

Berezil Art Association, Kyiv, 1923

Directed by Les Kurbas

Paper, gouache, pencil, ink. 43 x 21.2 cm

From the collection of the Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine.

Inv. no. H 5364; Inv. no. E 9833





28.

Ескіз костюма
до вистави «Мазепа» Ю. Словацького
Державний драматичний театр
ім. Т. Шевченка, м. Київ, 1920
Режисер К. Бережний
Картон, акварель. 53 x 28,5 см
Фотографка Г. Приходько
З колекції Музею театрального, музичного
та кіномистецтва України; Інв. № Е 4519

Sketch of the costume for
the play *Mazepa* by Juliusz Słowacki
Taras Shevchenko State Drama Theater,
Kyiv, 1920
Directed by Kostiantyn Berezhnyi.
Cardboard, watercolor. 53 x 28.5 cm
Photographer H. Prykhodko
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine; Inv. no. E 4519

Анатоль Петрицький
1895–1964

40



29.

Лю

Опера «Турандот» Дж. Пуччіні
Столична державна опера, м. Харків, 1928
Диригент А. Маргулян
Режисер Л. Лабер
На фото М. Сокіл
З колекції Музею театального, музичного
та кіномистецтва України; Інв. № Ф 77431

Liù

Opera *Turandot* by Giacomo Puccini
Metropolitan State Opera, Kharkiv, 1928
Conductor Arnold Marhulyan
Director Louis Laber
In the photo: Mariia Sokil
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine; Inv. no. Ф 77431



30.

Ескіз костюма Лю
до опери «Турандот» Дж. Пуччіні
Столична державна опера, м. Харків, 1928
Диригент А. Маргулян
Режисер Л. Лабер
Папір, гуаш, туш, бронзова фарба 72 x 54 см
З колекції Музею театрального, музичного
та кіномистецтва України; Інв. № Е 6472

Sketch of Liù's costume
for the opera *Turandot* by Giacomo Puccini
Metropolitan State Opera, Kharkiv, 1928
Conductor Arnold Marhulyan
Director Louis Laber
Paper, gouache, ink, bronze paint. 72 x 54 cm
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine; Inv. no. E 6472

Анатолий Петрицкий
1895–1964

42



31.

Ескіз костюма Принцеси Турандот
до опери «Турандот» Дж. Пуччіні
Столична державна опера, м. Харків, 1928
Диригент А. Маргулян
Режисер Л. Лабер
Папір, гуаш, акварель, аплікація. 72 x 54 см
З колекції Музею театрального, музичного
та кіномистецтва України
Інв. № Е 6463

Sketch of Princess Turandot's costume
for the opera *Turandot* by Giacomo Puccini
Metropolitan State Opera, Kharkiv, 1928
Conductor Arnold Marhulyan
Director Louis Laber
Paper, gouache, watercolor, application.
72 x 54 cm
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine; Inv. no. E 6463



43

32.

Диригент А. Маргулян (в центрі)
з акторами в костюмах
опера «Турандот» Дж. Пуччіні
Столична державна опера, м. Харків, 1928
З колекції Музично-меморіального
музею Соломії Крушельницької у
Львові; Інв. № 248 фоА

Conductor Arnold Marhulyan (center)
with actors in costumes
Puccini's opera *Turandot*
Metropolitan State Opera, Kharkiv, 1928
From the collection of the Solomiya
Krushelnyska Music and Memorial Museum
in Lviv; Inv. no. 248 фоА

33.

Принцеса Турандот
Опера «Турандот» Дж. Пуччіні
Столична державна опера, м. Харків, 1928
Диригент А. Маргулян
Режисер Л. Лабер
На фото М. Литвиненко-Вольгемут
З колекції Музею театрального, музичного
та кіномистецтва України; Інв. № Ф 57369

Princess Turandot
Opera *Turandot* by Giacomo Puccini
Metropolitan State Opera, Kharkiv, 1928
Conductor Arnold Marhulyan
Director Louis Laber
In the photo: Mariia Lytvynenko-Volhemut
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine; Inv. no. Ф 57369



Анатоль Петрицький
1895–1964

44



34.

Костюм Донни Анни
з вистави «Камінний господар»
Лесі Українки
Державний драматичний театр
ім. Т. Шевченка, м. Київ, 1921
Режисер О. Загаров
Фотограф Б. Пошивайло
З колекції Музею театрального, музичного
та кіномистецтва України;
Інв. № 3м 282

Donna Anna's costume
from the play *The Stone Host*
by Lesia Ukrainka
Taras Shevchenko State Drama Theater,
Kyiv, 1921
Directed by Oleksandr Zaharov
Photographer Bohdan Poshyvailo
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. 3м 28



35.

Ескіз костюма Донни Анни до вистави
«Камінний господар» Лесі Українки
Державний драматичний театр
ім. Т. Шевченка, м. Київ, 1921
Режисер О. Загаров
Папір, акварель, гуаш, бронзова
фарба. 51 x 33,5 см
Фотографка В. Пашченко
З колекції Музею театального, музичного
та кіномистецтва України; Інв. № Е 1019

Sketch of Donna Anna's costume for the play
The Stone Host by Lesia Ukrainka
Taras Shevchenko State Drama Theater,
Kyiv, 1921
Directed by Oleksandr Zaharov
Paper, watercolor, gouache, bronze paint
51 x 33.5 cm
Photographer Viktoriia Pashchenko
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. E 1019

Анатоль Петрицький
1895–1964



46

36.

Ескіз костюма Донни Соль
до вистави «Камінний господар»
Лесі Українки
Державний драматичний театр
ім. Т. Шевченка, м. Київ, 1921
Режисер О. Загаров
Папір, гуаш. 51 x 34 см
Фотографка В. Пащенко
З колекції Музею театрального, музичного
та кіномистецтва України; Інв. №Е2846

Sketch of Donna Sol's
costume for the play *The Stone Host*
by Lesia Ukrainka
Taras Shevchenko State Drama Theater,
Kyiv, 1921
Directed by Oleksandr Zaharov
Paper, gouache. 51 x 34 cm
Photographed by V. Pashchenko
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine; Inv. no. E 2846



37.

Костюм Донни Соль
до вистави «Камінний господар»
Лесі Українки
Державний драматичний театр
ім. Т. Шевченка, м. Київ, 1921
Режисер О. Загаров
Фотограф Б. Пошивайло
З колекції Музею театрального, музичного
та кіномистецтва України
Інв. № 3м 280

Donna Sol's costume
for the play *The Stone Host*
by Lesia Ukrainka
Taras Shevchenko State Drama Theater,
Kyiv, 1921
Directed by Oleksandr Zaharov
Photographer Bohdan Poshyvailo
From the collection of the Museum of
Theater, Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. 3m 280

Анатоль Петрицький
1895–1964

48



38.

Ескіз костюма Няні
до вистави «Вій» Остапа Вишні
за М. Гоголем
Театр ім. І. Франка, м. Харків, 1925
Режисер Г. Юра
Папір, гуаш, акварель, аплікація. 50 x 36 см
Фотограф Б. Пошивайло
З колекції Музею театрального, музичного
та кіномистецтва України
Інв. №Е3895

Sketch of **Nanny's** costume
for the play *Vij* by Ostap Vyshnia based
on a story by Mykola Hohol
Franko Theater, Kharkiv, 1925
Directed by Hnat Yura
Paper, gouache, watercolor, application
50 x 36 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine; Inv. no. E 3895



49

39.

Сцена з вистави «Вій»
Остапа Вишні за М. Гоголем
Л. Верхомієва в ролі Няні
Театр ім. І. Франка,
м. Харків, 1925
Режисер Г. Юра
З колекції Музею театрального, музичного
та кіномистецтва України
Інв. № Ф 618

Ascene from the play *Viy*
by Ostap Vyshnia
based on a story by Mykola Hohol
L. Verkhomieva as Nanny
Franko Theater,
Kharkiv, 1925
Directed by Hnat Yura
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. Ф 618

Алла Горська
1929–1970

50



40.

Образи до вистави
«Отак загинув Гуска»
М. Куліша
1962–1963
Папір, мішана техніка
53 × 82 см
З колекції Олени та Олексія Харків

Images for the play
How Huska Died by Mykola Kulish
1962–1963
Paper, mixed media
53 × 82 cm
From the collection of Olena and
Oleksii Kharkos



41.

Ескіз костюма до вистави
«Отак загинув Гуска»
М. Куліша
1962–1963
Папір, мішана техніка
60 × 41,5 см
З колекції Олени та Олексія Харьків

Sketch of the costume for the play
How Huska Died by Mykola Kulish
1962–1963
Paper, mixed media
60 × 41.5 cm
From the collection of Olena and
Oleksii Kharkos

Алла Горська
1929–1970



52

42.

Ескіз костюма до вистави
«Отак загинув гуска»
М. Куліша
1962–1963
Папір, мішана техніка
60 × 37 см
З колекції Олени та Олексія Харків

Sketch of the costume for the play
How Huska Died by Mykola Kulish
1962–1963
Paper, mixed media
60 × 37 cm
From the collection of Olena and
Oleksii Kharkos



43.

Ескіз костюма до вистави
«Правда і кривда»
М. Стельмаха
1963
Папір, олівець, туш, акварель
59 × 38,5 см
З колекції Олени та Олексія Харків

Sketch of the costume for the play
Truth and Wrong by Mykhailo Stelmakh
1963
Paper, pencil, ink, watercolor
59 × 38.5 cm
From the collection of Olena and
Oleksii Kharkos

Алла Горська
1929–1970

54



44.
Ескіз костюма до вистави
«Отак загинув гуска»
М. Куліша
1962–1963
Папір, мішана техніка
60 × 41 см
З колекції Олени та Олексія Харків

Sketch of the costume for the play
How Huska Died by Mykola Kulish
1962–1963
Paper, mixed media
60 × 41 cm
From the collection of Olena and
Oleksii Kharkos



45.
Ескіз костюма до вистави
«Отак загинув гуска»
М. Куліша
1962–1963
Папір, мішана техніка
60 × 23 см
З колекції Олени та Олексія Харків

Sketch of the costume for the play
How Huska Died by Mykola Kulish
1962–1963
Paper, mixed media
60 × 23 cm
From the collection of Olena and
Oleksii Kharkos



46.

Костюм Ярослава до вистави
«Фауст і смерть» О. Левади
Державний український драматичний
театр ім. М. Заньковецької, м. Львів, 1960
Режисер Б. Тягно
Фотограф Б. Пошивайло
З колекції театру

Yaroslav's costume for the play
Faust and Death by Oleksandr Levada
Mariia Zankovetska State Ukrainian Drama
Theater, Lviv, 1960
Directed by Borys Tyahno
Photographer Bohdan Poshyvailo
From the collection of the theater

47, 48.

Костюм Ярослава та сцена з вистави
«Фауст і смерть» О. Левади
Державний український драматичний театр
ім. М. Заньковецької, м. Львів, 1960
Режисер Б. Тягно
На фото В. Данченко; н/доп 14513

На фото Б. Ступка в ролі Механтропа,
Я. Геляс в ролі Вадима; Інв. № Ф 43015

З колекції Музею театрального, музичного та
кіномистецтва України

Yaroslav's costume and a scene from the play
Faust and death by Oleksandr Levada
Maria Zankovetska State Ukrainian Drama
Theater, Lviv, 1960
Directed by Borys Tyahno
In the photo: Volodymyr Danchenko
n/adv. 14513

Bohdan Stupka as Mekhantrop,
Yaroslav Helyas as Vadym
Inv. No. F 43014

Collection of the Museum of Theater, Music and
Cinema of Ukraine



57



Частина II.

Образи постапокаліпсису у польських та
українських сценографічних реалізаціях

Покажи свого марсіянина, і я скажу хто ти,
або Театральний костюм в контексті
футуристичних візій

Images of Post-Apocalypse in Polish
and Ukrainian Scenographic Creations

Show Me Your Martian and I'll Tell You Who You
Are, or A Theatrical Costume in
the Context of Futuristic Visions

Chapter II.

Образи постапокаліпсису у польських та українських сценографічних реалізаціях

В історії людства є менші чи більші події, які можна назвати апокаліпсисами. Суспільні уявлення XXI століття насичені візуалізаціями краху. Реальність також не обмежується одним сценарієм: катастрофи, катаклізми, епідемія і пандемія, військовий досвід з минулого і теперішнього. Останні події, які зрештою не завжди заслуговують називатись апокаліпсисом (з великої А), мають все ж особливий вплив на уяву польських сучасних митців і збігаються із суспільними досвідами та страхами.

Серед багатьох сценографічних постапокаліптичних візій я виокремила три образи-прототипи, у які вписуються усі ті диференційовані та позначені мистецькою індивідуальністю пластичні рішення. Ними є: вкорінений у минулому «поевропейський ландшафт», який з'явився внаслідок збройних конфліктів (його основою є досвіди ХХ століття, як наслідок двох світових воєн, а також холодної війни, коли увага людства була зосереджена на ядерному конфлікті і його ефектах); знак теперішньої «постіндустріальної пустки», яка виникла, як у результаті змін політичного устрою, так і через вичерпання суспільних утопічних конструкцій у період індустріалізації; та образ «утопічного смітника», який пов'язаний із суспільним уявленням про екологічну катастрофу і є найбільш правдоподібним сценарієм майбутнього, на яке людство працює вже тепер.

У цій статті я дуже стисло репрезентую тези з моєї дисертації під назвою «Образи постапокаліпсису у польському театрі XXI століття»¹. Я аналізую дві вистави, у яких присутні два описані вище прототипні образи. Створені до них костюми можуть бути репрезентативні для сучасного польського театру. Найперше — це проекти Малгожати Шченсьняк для вистави «(A)pollonia»² у режисурі Кшиштофа Варліковського, що належать до образів

1 Barbara Żarinow, "Obrazy postapokalipsy w polskim teatrze XXI wieku" (rozprawa doktorska pod kierunkiem dr hab. Iriny Lappo, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin, 2022).

2 «(A)pollonia», режисер Кшиштоф Варліковський, сценографія Малгожати Шченсьняк, Новий Театр Варшава, прем'єра: 16 травня 2009 року. Вистава є копродукцією з Авіньйонським фестивалем, Національним театром Шайо в Парижі, бельгійським театром у Льежі та Женевським театром комедії.

Images of Post-Apocalypse in Polish and Ukrainian Scenographic Creations

The history of mankind is a sequence of smaller or larger events that we could call apocalypses. The public imagination in the 21st century is saturated with visualizations of the end. Nor does reality skimp on the scenarios: disasters, cataclysms, epidemics and pandemics, war experiences of the past and present. Liminal events, which, by the way, do not always deserve the name of apocalypse (with a capital A), nevertheless have a special impact on the imagination of Polish contemporary artists and coincide with the experiences and fears of society.

From the multiplicity of post-apocalyptic scenographic visions, I have identified three prototypical images, to which all these diverse visual solutions, marked by the individuality of the artist, could be reduced. They are: embedded in the past, the "post-war landscape" arising from armed conflicts, is rooted in the experience of the 20th century (it is the aftermath of two world wars and the Cold War, when humanity's attention was focused on nuclear conflict and its consequences); being a sign of the present, the "post-industrial wasteland" which is the result of both systemic changes and the exhaustion of utopian social constructs of the industrial period; the image of the "utopian wasteland" associated in the public imagination primarily with ecological catastrophe is the most likely future scenario, for which humanity is already working hard.

In this article, in a very condensed form, I present the assumptions contained in my doctoral dissertation entitled *Images of the Post-Apocalypse in Polish Theater of the 21st Century*¹. I will analyze two plays that present the aforementioned two prototypical images. The costumes created for them can be represented for contemporary Polish theater. The first is Małgorzata Szczęśniak's designs for the play *(A)pollonia*² directed by Krzysztof

1 Barbara Żarinow, "Obrazy postapokalipsy w polskim teatrze XXI wieku" ["Images of Post-Apocalypse in the Polish Theater of the 21st Century"] (doctoral dissertation under the supervision of Irina Lappo, PhD, Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Lublin, 2022).

2 *(A)Pollonia*, directed by Krzysztof Warlikowski, scenography by Małgorzata Szczęśniak, Theater Nowy Warsaw, premiere: May 16, 2009. The play was co-produced with Festival d'Avignon, Theater National de Chaillot in Paris, Theater de la Place de Liege, Comedie de Geneve-Centre Dramatique.

збройних конфліктів і образу жертви. Друга вистава — це «Соляріс»³ Клавдії Гартунг-Вуйцяк, костюми до якої створила Ганка Подраза і які є тривожною візією майбутнього.

Повоєнний ландшафт

«(A)pollonia» Кшиштофа Варліковського — це вистава, яка у Польщі не сходить зі сцени вже протягом п'ятнадцяти років і яка постійно збирає схвальні відгуки, як від критиків, так і від глядачів⁴. Вистава базується на текстах трагедій «Орестея» Есхіла, «Іфігенія в Авліді», «Несамовитий Геракл» та «Алкеста» Евріпіда, а також сучасних творів, а саме «Аполонії» Ганни Кралль, «Елізабет Костелло» Джона Максвелла Кутзее чи «Благоволительок» Джонатана Літтела. Зіставлення античних творів із текстами двадцятого століття показує мандрівку через долі людства, яку автори вистави називають «великою різаниною».

Костюми до вистави занурюють у реальність і сучасність, сильно доповнюють характер героя і його настрій. Увагу привертають два жіночі атрибути. Це сукні і червона косметика. Вони мають велике семантичне навантаження. Щенсяк використовує цілий символічний потенціал, який закодований у крої і кольорі цієї частини жіночого гардеробу. Додатковою інсценізацією у використанні є сам акт їх одягання чи переодягання (іл. 49).

Іфігенія одягнена у сукню для першого причастя. Сукня — біла і закоротка, а на грудях на ній вишита гостія. Фасон сукні додає акторці Магдалені Поплавській дитячості. Таїнство євхаристії є обрядом входу у доросле життя. Фінальний характер цієї події підкреслюють подарунки, які вона отримує від Агамемнона: батько дарує їй взуття на підборах і сережки. Іфігенія з радістю одягає їх і грається ними, що є доказом символічного характеру її жіночності.

3 «Соляріс. Спогади з майбутнього», режисерка Клавдія Гартунг-Вуйцяк, костюми Ганки Подрази, Театр Охоти у Варшаві, прем'єра: 14 лютого 2020 року.

4 Вистава також є лауреатом багатьох нагород, а саме: 2009 Краківської Театральної Нагороди «Божественний комедіант» для Кшиштофа Варліковського за режисуру на Міжнародному Фестивалі «Божественна Комедія»; нагороди Французької спілки критиків театру, музики і танцю для Малгожати Щенсяк за найкращу сценографію у сезоні 2009/2010; щорічної премії Міністра культури і національної спадщини для Кшиштофа Варліковського за режисуру.

Warlikowski, referring to images of armed conflict and the image of the victim. The second performance is *Solaris*³ by Klaudia Hartung-Wójciak with costumes by Hanka Podraza, which is a disturbing vision of the future.

Landscape after the War

(A)Pollonia by Krzysztof Warlikowski is a play that has been performed in Poland continuously for fifteen years, and has received great acclaim from both critics and audiences.⁴ It is based on the texts of the tragedies *Oresteia* by Aeschylus and *Iphigenia in Aulis*, *Hercules the Mad* and *Alcestis* by Euripides, as well as contemporary works including *Apolonia* by Hanna Krall, *Elizabeth Costello* by John M. Coetzee and *The Kindly Ones* by Jonathan Littell. The juxtaposition of ancient and twentieth-century works is a journey through the fate of humanity, which the show's authors describe as "the great slaughterhouse."

Costumes set in reality and in the present day, they tell a lot about the character of the protagonist and his mood. Attention is drawn to two female attributes — dresses and red lipstick. They carry with them a rich semantic baggage. Szczęśniak uses all the symbolic potential encoded in the cut and color of this part of a woman's closet, additionally the act of putting it on or changing it is staged (ill. 49).

Iphigenia is wearing a communion dress. It is white and too short, and has an embroidered communion bread on the chest. The cut gives actress Magdalena Poplawska childishness. The sacrament of communion is a rite of entry into adulthood. The liminal nature of this event is emphasized by the gifts she receives from Agamemnon: her father offers her heeled shoes and earrings. Iphigenia eagerly puts them on and plays with them, proving that the femininity in her is purely symbolic.

3 *Solaris. A Memoir of the Future*, directed by Klaudia Hartung-Wójciak, costumes by Hanka Podraza, Theater Ochoty in Warsaw, premiere: February 14, 2020.

4 The play also got numerous awards including: 2009 Krakow's Divine Comedian Theater Award to Krzysztof Warlikowski for directing at the Boska Komedia International Festival; Award from the French Union of Theater, Music and Dance Critics to Małgorzata Szczęśniak for best scenography in the 2009/2010 season; Annual award from the Minister of Culture and National Heritage to Krzysztof Warlikowski for directing.



49.

62

Сестринська сцена розігрується перед смертю Алкести (Магдалена Целецька). Молода жінка, яка згідна віддати життя за чоловіка, знервована і налякана, але старається опанувати своїми емоціями. У наступних частинах вистави вона стає Аполонією з репортажу Краль — жінкою, яка присвячує своє життя порятунку схованих нею євреїв і залишає своїх малих дітей. Алкеста востаннє вечеряє з родиною. Свій страх перед смертю вона виражає через нав'язливе переодягання, кілька разів відходить від столу і кожного разу одягає майже ідентичні сукні — широкі внизу, з легким кльошем, до колін, у дрібний горошок, які відрізняються лише відтінками. Вона у цей спосіб наче б хотіла змінити ситуацію, але не може. Наприкінці, одягнена в білу комбінацію, вона приймає смертельну ін'єкцію. Як і у випадку з Іфігенією, колір символізує чистоту намірів. Білизна і відмова від того, що ззовні, підкреслює її щирість (іл. 50).

Косметика як реквізит багато разів з'являється у виставі і є заміником крові. Перебуваючи у траурі, дружина героя, який повертається з війни — Клітемнестра (Малгожата Гаєвська-Кшиштофік) — малює губи червоною помадою, однак помітно виходить за

A sisterly scene takes place before the death of Alkestis (Magdalena Cielecka). The young woman, who agrees to give her life for her husband, is nervous and terrified, but tries to be composed. In the later part of the play, she turns into Apolonia from Krall's reportage, a woman who sacrifices her life to save the Jews hiding with her, leaving behind her young children. Alkestis holds a last supper with her family. She expresses her fear of death by obtrusively dressing up; she leaves the table several times and each time puts on almost identical dresses, airy, slightly flared, knee-length, with small polka dots, only the shade differs. As if she wanted to change the situation this way, but couldn't. In the end, she takes the lethal injection wearing only a white petticoat. As with Iphigenia, the color symbolizes purity of intent. The underwear and the abandonment of the outward appearance emphasize her sincerity (ill. 50).

Lipstick as a prop repeatedly appears in the play, a substitute for blood. The grieving wife of the returning war hero Clitemnestra (Malgorzata Hajewska-Krzysztofik) paints her lips with red lipstick, but it heavily goes beyond the corners of her mouth, making her

контури губ, що нагадує макіяж клоуна. Агамемнон жадібно цілує дружину, розмазуючи помаду ще більше і втираючи її у власну шкіру. Вона опиняється на його обличчі, як плями крові, які нічим неможливо стерти. Косметику також використовує Орест, якого грає той самий актор — Мацей Штур. Він прагне помсти за свою (батькову) смерть, витягує з кишень помаду і, використовуючи її наче складаного ножа, наносить криваво-червоні лінії на тіло матері.

look like a clown. Agamemnon greedily kisses his wife, smearing the lipstick even further and rubbing it into his own skin. It appears on his face like indelible blood stains. The lipstick is also used by Orestes, played by the same actor — Maciej Stuhr. Eager to avenge his and his father's death, he pulls a lipstick from his pocket and, using it like a folding knife, inflicts blood-red strokes on his mother's body.



50.

Після того, як Алкеста прийняла отруту, завдяки косметиці вона наближає смерть, «ріжучи» собі вени. Насамкінець це криваве знаряддя потрапляє до Геракла-блязня (Анджей Хира). На його обличчі з'являється багряна, крива посмішка. Пізніше він використовує косметику для вбивства Аполонії.

Ці жіночі атрибути відіграють важливу роль, символізуючи акт жертвості, який у виставі характерний жінкам. І попри те, що образ жертв розширюється, це саме вони відіграють ключову роль, і саме тому були використані такі засоби. Косметика, що символізує кров — надзвичайно виразна і прямолінійна. Однак, з іншого боку, вона — тривіальна, її легко змити, можливо, вона навіть трохи смішна. Косметика не претендує, щоб хоча б нагадувати реалістичну кров.

Alkestis, after taking poison with the help of lipstick, hastens death by "slitting" her veins. At the very end, this bloody weapon goes to Heracles the clown (Andrzej Chyra). His face is covered with a crimson, crooked smile. Later he will use the lipstick to kill Apolonia.

These feminine attributes play an important role symbolizing the act of sacrifice attributed to women in the play. And despite the multiplication of the image of the victims, they are the ones who play a key role, hence the choice of means. Lipstick, which is a symbol of blood, is very expressive and obvious. However, on the other hand it is frivolous, easily washed out, perhaps even ridiculous. It does not even pretend to be realistic blood.

Вистава репрезентує образ пост-модерного суспільства, але водночас доводить, що люди з міфічних часів не змінилися, адже ними далі керують ті самі механізми. На вбивстві Аполонії ланцюг стосунків кат — жертва — кат не зупинився. Закінчення вистави є відкритим, бо ці стосунки далі тривають і є основою культурного порядку. Світ, який представлений у виставі, є постапокаліптичною візією занепаду ідей і цінностей. Цей світ — секуляризований, незважаючи на те, що персонажами є боги, адже, згідно з грецькою міфологією, вони мають людську подоби. Боги піддаються емоціям, випивають. Однак всупереч цій традиції тут не з'являється мотив священної ролі жертви. Вистава залишається з питанням, чому життя одних вважається вартим збереження та важливішим за життя жертви. Точкою відліку, яка змінила реальність, стала остання світова війна, яка триває упереміш із усіма попередніми війнами. Минуле розчиняється в загадкових спогадах, важко розпізнати початок і кінець, причину і наслідок.

64

Смітник утопій

Вистава Клавдії Гартунг-Вуйцяк у співпраці з драматургом Вітольдом Мрозеком і художницею з костюмів Ганкою Подразою трактує повість Станіслава Лема як претекст. «Соляріс» є виключно інспірацією до створення наративу про космічні фантазії, дослідження і підкорення космосу, футурологічні візії розвитку суспільств і машин, створених у 1960-х–80-х роках. З повісті Лема залишились лише поодинокі фрагменти, які тримають драматургічну рамку вистави. Теми «Солярісу» не представлені хронологічно чи реалістично. Вистава є їхнім відображенням, що нагадує криве дзеркало (іл. 51, 52).

Це пастиш повісті Лема, який виявляє свою присутність передусім через костюми. Кельвін виходить на сцену у костюмі космонавта. Подраза створила суцільний комбінезон з м'якого, білого матеріалу, який має структуру губки і містить принт автентичного скафандра. З цього самого матеріалу зроблений шолом. Його форма умовна, пласка і м'яка, посередині — овальний виріз для обличчя. Акторка, яка грала Кельвіна, має у ньому гротескний і комічний вигляд, що підкреслює серйозність способу сприйняття цього костюма.

The play presents a picture of post-modern society, but at the same time proves that people have not changed since mythical times and are governed by the same mechanisms. On the murder of Apolonia, the chain of executioner — victim — executioner relations did not stop. The ending of the play is undecided, because these relations continue, they are the basis of the cultural order. The world depicted in the show is a post-apocalyptic vision of fallen ideas and values. It is secularized, even though the protagonists are gods, they are similar to humans according to Greek mythology. They succumb to emotions and get drunk. However, contrary to this tradition, the theme of the sanctifying role of sacrifice does not appear. The play leaves with the question of why the lives of others are deemed worth protecting and more important than those of the victim. The flashpoint that changes reality became the last world war, which mixes with all the previous ones. The past dissolves into enigmatic memories, it is difficult to recognize the beginning and the end, cause and result.

Utopian Garbage Dump

Klaudia Hartung-Wójciak's play, which was created in collaboration with playwright Witold Mrozek and costume designer Hanka Podraza, treats Lem's novel pretextually. *Solaris* is solely an inspiration for the narrative of cosmic fantasies, the exploration and conquest of space, futurological visions of the development of societies and machines, spun in the 1960s — 1980s. Only residual fragments have been preserved from Lem's novel, which form the dramatic framework of the play. Threads from the novel are not presented chronologically or realistically. The play is a reflection of them, as in a distorting mirror (ill. 51, 52).

It is a pastiche of Lem's novel, which is made present primarily through costumes. Kelvin enters the stage in a costume representing that of a cosmonaut. Podraza made a one-piece suit of soft, white material with a sponge-like texture, on which an image of an authentic space-suit is printed. A helmet is made of the same material. Its shape is conventional, flat and soft. In the middle it has an oval cutout for the face. The actress, playing Kelvin, looks grotesque and comical in it, which is further emphasized by the seri-

Наче солдат, вона знімає свій м'який шолом, міцно притримує його рукою і притискає до грудей, як військовий берет. Костюм доповнюють хатні капці, ортопедичне взуття з кольоровими масажними подушечками та білі шкарпетки. Увагу привертає також зачіска Кельвіна: волосся при коренях начесане і підняте вгору, і в такий спосіб цілий овал обличчя стає видовженим, що надає неземного вигляду, додатково підкресленого смугою блискіток вздовж піднятого волосся.

Снаут у виставі є у якомусь сенсі капітаном. Про це нагадують зірочки, що є елементом оздобу його костюма. Верхня частина одягу викроєна як кімоно і пошита зі щільного бавовняного матеріалу з камуфляжним принтом. Манжети зроблені з пухнастого матеріалу у зірки, наче вирізаного з халата. Плечі ззаду оздоблені нашитими кольоровими зірками, які утворюють візерунок дуги. Сіро-фіолетові штани пошиті з блискучої тафти і мають форму популярних кльошів із 1980-х. Фігуру видовжує і оптично збільшує взуття на великих підборах, які нагадують так звані *moon boots*.

ousness in the way this outfit is treated. In the likeness of a soldier, when she pulls off her soft helmet, she stiffly holds it up with her hand, pressing it to her chest, like a military beret. The outfit is completed with "fakirki" flip-flops, orthopedic shoes with colorful massaging tabs and white socks. Kelvin's hairstyle is also eye-catching: the hair at the roots is raised and combed upwards, so that the entire oval of the face is elongated, giving an otherworldly charm, which is further emphasized by a streak of glitter along the floating tapir.

Snaut in the show is a kind of captain. This is reminded by the stars, which are a decorative element of his costume. The kimono cut blouse is made of stiff cotton fabric with a moro pattern. The cuffs are finished with a plush fabric with stars, which looks like it was cut from a bathrobe. The shoulders at the back are decorated with sewn-on colorful stars arranged in an arc. The gray-purple pants are made of shiny taffeta and take the shape of bells, popular in the 1980s. The silhouette is elongated and optically enlarged by boots on a big anchor, which resemble the so-called moon boot.



51.

Гері є типовою принцесою з реальності *sci-fi*. Її костюм можна охарактеризувати як красивезний кітч. Це оксамитова, приталена вечірня сукня кольору

A typical princess from sci-fi reality is Harey. Her outfit can be described as beautiful kitsch. It is a fitted velour evening gown in the color of ripe plum.

стиглої сливи. Спереду вона оздоблена кольоровими кришталіками, укладеними в абстрактний малюнок, що нагадує зорепад. Костюм надає героїні вечірньої і трохи вульгарної елегантності. Її вишуканість та шляхетність підкреслюють білі колготи і прозорі туфлі, які нагадують кришталеві черевички Попелюшки. Комічним додатком є тілесні рукави, вкриті імітаціями чорних татувань, які укладаються в абстрактні закарлючки. Шарму принцесі додає зібране волосся кольору блонд, яке довгою косою сягає майже до кісточок. Воно уподібнює її до космічної Плавалагуни з фільму «П'ятий елемент», яка так само, як і Гері у виставі, захоплює виконанням оперної арії.

Постаттю одночасно чоловічою і жіночою є акторка Наташа Александрович, яка лежить у холодильній вітрині, як мертвий Гбарян, але разом з тим вона з'являється як його «твір Ф», фантом — велика темношкіра Джорджія, щоби пізніше перетворитись на пілота Бертон. Постать має сонячні окуляри, які вона називає оптичними імплантами. Джорджія-Бертон одягнена у розкішно оздоблений піджак, який трохи нагадує своїм фасоном військовий сюртук. Він виготовлений з блискучого матеріалу з великими буфами, які звужуються на передпліччі. У поясі вона має відрізню баску в яскраві оранжево-сині принти, які нагадують візерунок «анкара», тобто африканський спосіб фарбування вощеної бавовняної тканини. Сам матеріал переходить на передню частину піджака, де у два ряди пришиті оздоблені гудзики тих самих кольорів. Ці пістряві матеріали додатково прикрашені зібганим коміром, манжетами і поясом із червоного мережива. Костюм доповнюють штани, схожі на лижні, зроблені з чорного, слизького матеріалу з зелено-неоновими елементами. Нижня частина штанів прикрашена шпичаками з тканини. Кумедним додатком є спортивні кросівки з пальцями, схожими на іншу, нелюдську шкіру.

Снаут — це єдиний чоловік у виставі, у нього вигляд, наче він давно не виходить з дому. На ньому довга сорочка у клітинку зі заковченими рукавами і білою в'язаною безрукавкою поверх, легінси з принтом, який нагадує анатомічні людські м'язи. На ногах у нього теплі гірські шкарпетки і сабо. Волосся, яке сягає до плечей, і корекційні оку-

Its front is decorated with colorful crystals arranged in an abstract pattern reminiscent of shooting stars. The outfit gives the heroine's evening dress a slightly tacky elegance. Her distinction and nobility are emphasized by white tights and transparent slippers reminiscent of Cinderella's crystal shoes. A comical interjection is the flesh-colored sleeves covered with imitation black tattoos arranged in abstract doodles. Princess-like charm is added by her pinned-up blonde hair, trailing in a long braid reaching almost to her ankles. It makes her resemble the space diva Plavalaguna from the film *The Fifth Element*, who, like Harey in the show, impresses with her performance of an operatic aria.

The character who is simultaneously male and female is Natasza Aleksandrowitch, she lies in the refrigeration counter as the dead Gibarian, but at the same time appears as his phantom creation F, the great black woman Gorgia, to later change into the pilot Berton. Wearing black glasses, called optical implants by the heroine, Gorgia-Berton is wearing a richly decorated jacket, somewhat resembling a military frock coat in its cut. It is made of shiny material, with large shoulder buffets that transition to tapers on the forearms. It is cut off at the waist with a basque made of fabric with intense orange and blue prints, reminiscent of the Ankara pattern, an African way of dyeing waxed cotton fabric. The same material goes to the front of the jacket, where decorated buttons in the same colors are stitched in two rows. These mottled fabrics are further embellished with trims in the form of a ruffled collar, cuffs and a belt of red lace. To top it off, the ski-like pants are made of black slippery material with green-neon elements. The lower part of the pants, was decorated with fabric spikes. A fun addition are sports shoes with toes that look like a second inhuman skin.

Snaut, the only man in the show, looks like a geek who hasn't left the house in a long time. He has a long plaid shirt with the sleeves rolled up, a white sweater sleeveless top over that, leggings with a print that mimics the arrangement of muscles in his legs, and on his feet warm highland socks and clogs. His shoulder-length hair and corrective aviator glasses visually transport him to the 1980s.



52.

ляри-авіатори візуально переносять у 1980-ті роки.

Для створення костюмів Подраза бере речі з секонд-хендів чи театральних складів, вишукуючи ті, які вже не використовують у виставах. Вона обожнює другосортні і неочевидні речі, поєднує елементи, які не пасують одні до одних, створюючи враження хаотичності і відсутності впорядкування. Це наче смітник, збір випадкових речей, який з відстані створює естетичний образ, а ближча перспектива дає змогу віднайти індивідуальний сенс у кожній деталі. «Соляріс. Спогад з майбутнього» — це неоптимістична візія символічного завтра. Ностальгічні уявлення про майбутнє, яке снується у виставі, віддзеркалює сьогодишню реальність зі своїми проблемами і минуле, яке її сформувало.

Театр як бастіон

Візуалізація такого багатозначного образу, як постапокаліпсис, у театрі є претекстом для підняття глибших рефлексій на тему минулого і сучасного. На естетичному рівні це дає широкі можливості репрезентації важливих змін нашої епохи: змін, які з'являються у системі цінностей, розвитку або кризі етики, поступу науки і технології. Ця візуалізація також є вираженням стра-

When creating costumes, Podraza uses cheap clothing stores or theater warehouses, searching for costumes that are no longer used in performances. She loves tacky and unobvious things. She puts together mismatched items, giving the impression of chaos and disorder. It's like a trash can, a collection of random things, which from a distance creates an aesthetic image, while a closer perspective allows you to find an individual meaning in each detail. *Solaris. A Memoir from the Future* is a non-optimistic vision of a symbolic tomorrow. The nostalgic ideas about the future, spun in the play, reflect, as in a mirror, today's reality, with its problems and the past that shapes it.

Theater as a Bastion

The visualization of such a broadly understood post-apocalypse in the theater is a pretext for taking up deeper reflections on the past and the present. On the aesthetic level, it provides extensive opportunities to show the significant transformations of our era: changes taking place in the system of values, the development or crisis of ethics, the progress of science and technology. It is an

67

хів, які подразнюють сучасне польське суспільство. Один із цих страхів зреалізувався за нашим східним кордоном через повномасштабне вторгнення Росії в Україну. Тема війни дуже сильно репрезентована у польському театрі, належить до минулого, успадкованих травм предків, однак за кількості кілометрів цей наратив відбувається у теперішньому часі. Для мене, як дослідниці, яка вивчає візуалізацію на сцені уявлень про світ після катастрофи, надзвичайно важливим був візит до України у грудні 2023 року в рамках резиденції, яку організувала львівська Галерея сценографії. Найсильнішим образом, який зберігся у моїй голові після цих відвідин, був образ театру як бастіону. З одного боку, дуже реалістичний, бо дає реальний прихисток для глядачів і людей, які мешкають поблизу, а з іншого — метафоричний, бо береже українську культуру, мову та ідентичність.

Функція сховища українського театру, на мій погляд, реалізується в основному через відмову від російських творів і заміну їх на творчість своїх визначних митців. Помітним є також звернення до європейської драматургії, яка зараз фільтрується через теперішній досвід українців. Під час відвідин України я подивилась реалізацію «Пер Гюнта» Ібсена у режисурі Івана Уривського⁵, і здивуванням для мене було те, що в цій типово чоловічій історії, сповненій несамоовитих пригод і несподіваних сюжетних поворотів, домінують жінки. У виставі з'являється тільки двоє чоловіків — сам Пер Гюнт (Остап Ступка, Олександр Форманчук) і його син (Олександр Рудницький, Павло Шпегун), інших же персонажів, від Короля Тролів до Капітана та екіпажу корабля, грають жінки. Добір акторського складу не був вимушеним, це було свідоме рішення режисера, яке показує реалії (хоча сама вистава з'явилася ще перед повномасштабним вторгненням). В українському мистецтві, як і в щоденному житті, домінують жінки. Вони у більшості не пішли на фронт, а залишились у країні або виїхали, і їхня найважливіша роль полягає у тому, щоб розповідати і переказувати те, що відбувається.

5 «Пер Гюнт», режисер Іван Уривський, сценографія і костюми Петра Богомазова, Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка у Києві, прем'єра: 10 квітня 2021 року.

expression of the fears that plague contemporary Polish society. One of these has materialized beyond our eastern border, through Russia's full-scale aggression against Ukraine. The theme of war is very strongly represented in Polish theater, referring to the past, inherited traumas from ancestors, but several hundred kilometers away this narrative is already taking place in the present tense. For me, as a researcher who deals with the visualization on stage of images of the post-disaster world, it was extremely important to visit Ukraine in December 2023, during a residency organized by the Lviv Scenography Gallery. The strongest image that stayed in my mind after that visit was that of the theater as a bastion. On the one hand, it was very realistic, because it gave real shelter to the audience and to nearby residents; on the other hand, it was metaphorical, because it defended Ukrainian culture, language and identity.

The shelter function of Ukrainian theater, in my opinion, is realized mainly by abandoning Russian works and replacing them with domestic works by prominent artists. It is also noticeable in the turn to European drama, which is filtered through the current experience of Ukrainians. During a visit to Ukraine, I saw a production of Ibsen's *Peer Gynt*, directed by Ivan Uryvskiy⁵, and it was surprising to me that this typically male story, full of amazing adventures and unexpected twists, was dominated by women. Only two men appear in the play: Peer Gynt himself (Ostap Stupka and Oleksandr Formanchuk as understudy) and his son (Oleksandr Rudynskiy, Pavlo Shpehun), the other characters from the Troll King to the Captain and the ship's crew are played by women. The selection of the cast was not dictated by necessity, but was a conscious decision by the director that shows the reality (although the play was written before the full-scale outbreak of war). Ukrainian art, as well as everyday life, is dominated by women. They, for the most part, did not go to the front. They stayed in the country or left and their most important role is to narrate, to report on what is happening.

5 *Peer Gynt*, director Ivan Uryvskiy, scenography and costumes by Petro Bohomazov, Ivan Franko National Academic Drama Theater in Kyiv, premiere: April 10, 2021.

Прикладом можуть бути вистави «Косачка» Юлії Лопати⁶ і «Dance Macabre. Безсмертний танок» Богдана Поліщука⁷. В обидвох виставах, у яких використана техніка сучасного танцю, участь беруть тільки жінки. Їхні героїні не є пасивними щодо небезпеки, яка їм загрожує, а активно кидають їй виклик. Це показано передусім через хореографію, а завдяки костюмам створений образ невтомних борчинь.

У виставі «Косачка» головним символом сили є зачіска у вигляді коси, цей символ пов'язаний з легендою про прадавню групу жінок, українських амазонок, борчинь, які мали б бути предками козаків. Їхньою характерною рисою було заплетене в коси волосся. Це через косу можна витлумачити назву «козак». У виставі ця характерна риса є символом сили, а акт взаємного заплітання має вимір обряду переходу. Костюми, які створила Ася Сутягіна — це білі сукні з приталеним верхом і широким довгим низом, який не обмежує рухи танцюристок. Корсети, оздоблені червоними квітами, на кшталт традиційних народних візерунків, зібрані разом, творять сліди крові. Білий колір як універсальний символ непорочності і чистоти у цих костюмах є знаком боротьби і жертви (іл. 54).

У виставі Поліщука, до якої режисер сам створював костюми, символом сили є знаряддя коса. Вона є реквізитом, який використовує танцівниця Олександра Магера. Жінка є напівголою, одягнена виключно у тілесні трикотажні штанці, а решту її тіла оздоблюють чорні пояси, які укладаються в органічні візерунки. Перша асоціація, яка виникає — це образ смерті. Це танець, дуже первинний, який взорується на рух тварин і ритуальних обрядів, який надає багаторівневого значення предмету і тілу перформерки. У виставі є також багато звернень до фольклору. Інша перформерка Варвара Турта грає на традиційній колісній лірі, одягнена в костюм на кшталт народного. Тут також з'являються символи землі і її родючості, як, наприклад, зерна червоної квасолі. Однак земля у цьому контексті

⁶ «Косачка», режисерка Юлія Лопата, костюми Асі Сутягіної, Платформа сучасного танцю, прем'єра: 3 грудня 2023 року.

⁷ «Dance Macabre. Безсмертний танок», режисер, костюми — Богдан Поліщук, Платформа сучасного танцю, прем'єра: 10 жовтня 2023 року.

As an example, consider the performances *Cossachka* (Косачка) by Yuliya Lopata⁶ and *Danse Macabre. Immortal Dance* (Danse Macabre. Безсмертний танок) by Bohdan Polishchuk⁷. Both performances using the technique of contemporary dance involve only women. Their heroines are not passive in the face of the threatening danger, but are active facing it. Of course, this is expressed in the choreography, but it is through the costumes that the image of unyielding female warriors is created.

In *Cossachka* performance, the main symbol of strength is a hairstyle in the form of a braid, it refers to the legend of an ancient group of women, Ukrainian amazons, warriors, who would be the ancestors of the Cossacks. Their distinctive feature was a hairstyle in the form of a braid. It is through the braid (“kosa” in Ukrainian) that the name “Cossack” can be interpreted. In the play, this distinctive hairstyle is a symbol of power, and the act of braiding them together has the dimension of a rite of passage. The costumes created by Asia Sutyahina are white dresses with a fitted top and an airy long bottom that does not restrict the dancers’ movements. The bodice is decorated with red flowers, which refer to traditional folk designs, but clustered together form traces of blood. White, as a universal symbol of innocence and purity in these creations is marked by struggle and sacrifice (ill. 54).

In Polishchuk’s performance, for which he created the costumes himself, the symbol of power is a real scythe. It is a prop used by dancer Oleksandra Mahera. The woman is half-naked, dressed only in flesh-colored leotard shorts, and the rest of her body is decorated with black stripes arranged in organic patterns. The first association that comes to mind is the image of death. Her dance, which is very primal, modeled on the way animals move and ritual rites, multiplies the meanings of the object as well as the performer’s body. There are also numerous references to folklore in the performance. The second performer Varvara Turta plays a traditional hurdy-gurdy and is dressed in a costume referring to folk costume, while symbols of the earth and its fertility, such as red bean

⁶ *Cossachka*, directed by Yulia Lopata, costumes by Asya Sutyahina, UA Contemporary Dance Platform Kyiv, premiere: December 3, 2023.

⁷ *Danse Macabre. Immortal Dance*, directing and costumes by Bohdan Polishchuk, UA Contemporary Dance Platform Kyiv, premiere: October 10, 2023.

не виступає приватним «батьківським домом», а є спільною територією, державою, за чий кордони і поля у вигляді культури треба боротися. У створеному Поліщуком образі жінки вона стає володаркою життя і смерті, але теж тією, хто охороняє територію (іл. 53).

За зразком прототипних образів, які я виокремила у польських сценографічних реалізаціях, можна спробувати віднайти їх і в сучасному українському театрі — такі образи, котрі би уніфікували візуальні тенденції у часі апокаліпсису, який уже відбувається і яким є війна.

Для мене таким образом є бастион, у якому мешкають жінки, котрі обороняють українську традицію і культуру, а також охороняють укриття. Образ сильної жінки є також тим, що може поєднувати польський і український театр. У кожній виставі, яку я описала, жінки відігравали важливі ролі. У Варліковського, який вдавався до античних традицій, вони відігравали роль жертви, що змінює долі людства. У Гартунг-Вуйцяк, як і в Уривського, чоловіків замінюють жінками, віддаючи їм агентність. Зрештою, у Лопати і Поліщука вони стають борчинями, які можуть заподіяти смерть.

seeds, also appear. However, the land in this context is understood not as a private “fatherland” but as a common territory, a state, whose borders and harvest in the form of culture must be fought for. In the image of woman created by Polishchuk, she is the ruler of life and death, but also the guardian of this territory (ill. 53).

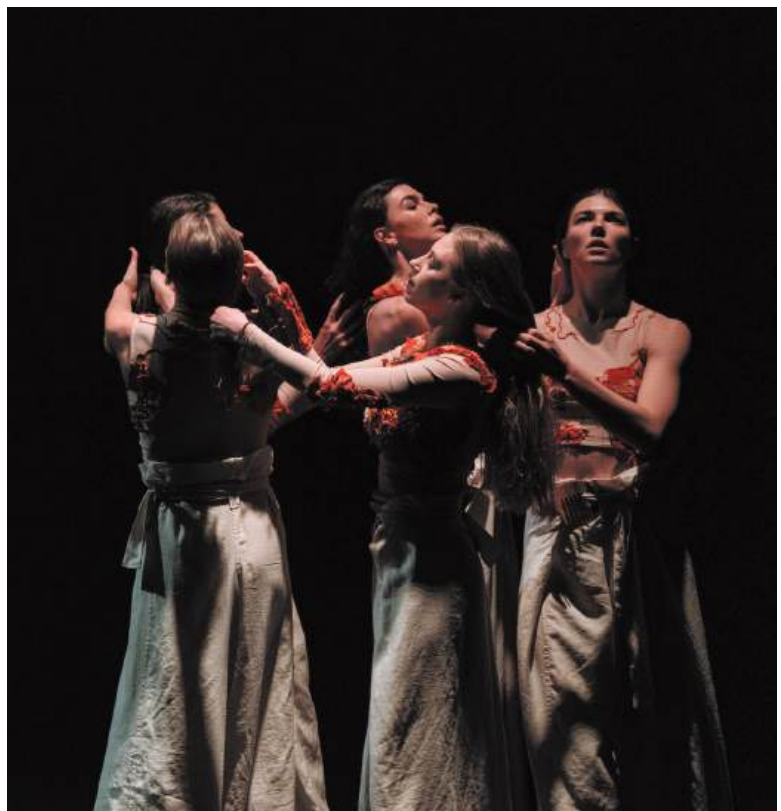
Following the example of the prototypical images I have identified from Polish stage productions, one might be tempted to abstract from contemporary Ukrainian theater such an image that would unify visual tendencies during the war apocalypse. For me, that image is a bastion inhabited by women, who are the defenders of Ukrainian tradition and culture and the guardians of the shelter itself. The image of a strong woman is also what can unite Polish and Ukrainian theater. In every play I’ve described here, women have played significant roles. In Warlikowski’s, referring to ancient traditions, they played the role of a victim changing the fate of humanity. In Hartung-Wójciak’s, as in Uryvskyi’s, men are replaced by women, giving them back their causality. Finally, in Lopata’s and Polishchuk’s, they become female warriors inflicting death.

Барбара Жарінов,
докторка наук, дослідниця
сценографії і сучасного театру

Barbara Żarinow,
Doctor of Science, researcher of
scenography and modern theater



53.



54.

Покажи свого марсіянину, і я скажу хто ти, або Театральний костюм в контексті футуристичних візій

Футуризм і візія майбутнього є дуже виразною і показовою темою для будь-якого прояву мистецтва, театрального костюма зокрема. Адже це територія не лише фантазії окремого митця, це також дзеркало суспільства, його очікувань, мрій, надій і страхів.

Якщо ми згадаємо, як у далекому 1897 році Герберт Веллс змальовує ситуацію контакту з іншопланетянами в своєму романі «Війна світів», то одразу в голові лунає: небезпека, невідомість, напад, безсилля людства. Самих марсіян він змальовує, як щось зовсім незбагненне для нашої реальності. Веллс блискуче проєктує в своїй уяві недоступні для людства складні технології, вигадує неподібну до земної природу й фізіологію прибульців. Він пророкує катастрофу планетарного масштабу, яка розпочнеться через зустріч людства й іншопланетян. Він показує всю потужність і загрозу незвіданого космосу й майбутнього.

Однак якщо ми перенесемось у 1925 рік і навіть побіжно глянемо на ескіз костюма Марсіянину Анатолія Петрицького до вистави «Вій», то побачимо геть протилежну картину (іл. 55).

Марсіянин Петрицького має відверто карикатурний характер. Він фактично є ходячим самогонним апаратом. І навряд чи може загрожувати людству повним винищенням, незважаючи на свої похмурі кольори. Якби він був трохи барвистішим, то цілком міг би сприйматися як персонаж якогось дитячого ретромультфільму. Звичайно, цей ескіз виразно демонструє мистецький стиль і винахідливість художника, але також відображає і той контекст, епоху, в якій його створювали. «Вій» режисера Гната Юри був віддзеркаленням свого часу. Осучаснений класичний літературний твір аж бринів актуальністю і... пропагандою. Звичайно, 1925 року в інформаційному просторі Харкова не могла існувати сила, хай навіть інопланетна, потужніша за силу комуністичної пропаганди та могутнього пролетаріату. Навіть на Марсі. Перша третина XX ст. — це мрія і, певною мірою, пропаганда образу радянської людини, яка не тільки відмінила Бога,

Show Me Your Martian and I'll Tell You Who You Are, Or A Theatrical Costume in The Context of Futuristic Visions

Futurism and the vision of the future are very expressive and exemplary themes for any manifestation of art, particularly theater costumes. After all, this is not only the territory of an individual artist's imagination, it is also a mirror of society, its expectations, dreams, hopes, and fears.

If we recall how, back in 1897, H. G. Wells depicted the situation of contact with aliens in his novel *The War of the Worlds*, we immediately think of danger, uncertainty, attack, and the powerlessness of humanity. He portrays the Martians themselves as something completely incomprehensible to our reality. In his imagination, he brilliantly projects complex technologies inaccessible to humanity and invents the nature and physiology of aliens, unlike Earth. He predicts a planetary catastrophe that will begin when humans and aliens meet. He shows the power and threat of uncharted space and the future (ill. 55).

But if we travel back to 1925 and even take a cursory look at Anatol Petrytskyi's sketch of the Martian's costume for the play *Viy*, we can see quite the opposite picture.

Petrytskyi's Martian is frankly caricatured. In fact, he is nothing more than a walking moonshine still. And he can hardly threaten humanity with complete extermination, despite his gloomy colors. If it were a little more colorful, it could easily be perceived as a character from some retro children's cartoon. Of course, this sketch clearly demonstrates the artistic style and ingenuity of the artist, as well as the context and the era in which it was created. *Viy* directed by Hnat Yura was a reflection of its time. The modernization of a classic literary work was bursting with relevance and... propaganda. Of course, in 1925, there could not have been a force in the information space of Kharkiv, even an alien force, more powerful than the force of communist propaganda and the mighty proletariat. Even on Mars. The first third of the twentieth century was a dream and, to a certain extent, propaganda of the image of the Soviet man who

але й перемогла природу, стала господарем планети і ось-ось стане господарем всього космосу.

Звідси ми простежуємо й з'яву комедного й трохи недолугого Марсіянина у театральній постановці «Вія». Він



55.

не вражає нас технологіями, він смішить нас своєю природою примітивного робота. Одним із його завдань було нагадати глядачеві-робітнику трубу або котел, які він щодня бачить на своєму заводському робочому місці. Заримуватися із знайомим радянській людині нехитрим хімічним приладдям — бакон і змієвиком, за допомогою яких женуть самогон. Звичайно, все це обіграно у п'єсі, яку написав Остап Вишня, і має своє пояснення в сюжеті. Проте нас цікавить саме костюм.

Тож ми бачимо, як сильно відрізняються загрозливі апокаліптичні образи іншопланетян, народжені уявою й пером британського письменника наприкінці XIX ст., від того комічного образу, який виникає з-під пензля українського художника в першій третині XX ст.

Тридцять років по тому світ накріє нова хвиля космічної лихоманки.

not only abolished God but also defeated nature, became the master of the planet, and is about to become the master of the entire cosmos.

This is where we see the appearance of the funny and slightly clumsy Martian in the theater production *Viy*. He doesn't impress us with his technology, he makes us laugh with his nature as a primitive robot. One of his tasks was to remind the spectator-worker of the pipe or boiler he sees every day at his factory workplace. To rhyme with a simple chemical device familiar to a Soviet person — a tank and a coil used to make moonshine. Of course, all this is played out in the play by Ostap Vyshnia and has its explanation in the plot. But it is the costume that interests us.

Thus, we can see how different the threatening apocalyptic images of aliens born of the imagination and pen of a British writer in the late nineteenth century are from the comic image that emerges from the brush of a Ukrainian artist in the first third of the twentieth century.

Thirty years later, a new wave of space fever would sweep the world. The 1960s and later the '70s saw the emergence of numerous works that immersed people in romantic fantasies about distant worlds, incredible technological progress, and the possibilities for humanity to escape from earthly problems.

In the 1960s, the music of *The Beatles* and Elvis Presley is heard in the USA and Europe. Marilyn Monroe and Audrey Hepburn shine on cinema screens. Meanwhile, in the Soviet Union, a wave of Ukrainian cultural and intellectual resistance, called the Sixtiers, emerged in opposition to the totalitarian regime. Writers, painters, artists, and intellectuals began to reassert their Ukrainian identity. This, of course, leads to a new intensification of repression, imprisonment, and murder. In these contrasting and tumultuous years, in Lviv, at the Maria Zankovetska Theater, a significant artist Myron Kyprian worked.

In 1960, he created costumes for the play *Faust and Death* (ill. 56). This is a play by a Soviet writer Oleksandr Levada that wraps philosophy and propaganda in a wrapper of space exoticism and futurism, all based on the same communist Soviet

1960-ті, а далі й 1970-ті, — це період появи величезної кількості творів, які занурювали людей у романтичні фантазії про далекі світи, неймовірний технологічний прогрес і можливості людства вирватися за рамки земних проблем.

В 1960-ті роки ХХ ст. в США та Європі лунає музика «The Beatles» й Елвіса Преслі. На екранах кінотеатрів сяють Мерилін Монро й Одрі Хепберн. Тим часом у Радянському Союзі як протидія тоталітарному режиму виникає хвиля українського культурного й інтелектуального спротиву, яка отримала назву Шістдесятництво. Письменники, художники, митці й інтелектуали починають вкотре відстоювати власну українську ідентичність. Це, звичайно, призводить до нового посилення репресій, ув'язнень і вбивств. І ось у ці контрастні й бурхливі роки, у Львові, в Театрі ім. Марії Заньковецької працює потужний художник Мирон Кипріян.

ideology. But if we look at the costumes from this performance, they are completely different from Petrytskyi's Martian. This is a great example of visualization of high-quality science fiction.

The first USSR and USA astronauts were just preparing for their flights into space and to the Moon. This topic is ringing out in the air, but there is still a lot of unknown, and the images of astronauts, which today seem like a kind of routine and cliché, were only just being formed. Real spacesuits were only just being developed by scientists. If we take into account that Gene Roddenberry's cult sci-fi television series *Star Trek* would not be released in the US until 1966, and George Lucas' *Star Wars* appeared on the screens only in 1977, we can say that the costumes created by Kyprian were indeed a strong artistic move, they show that the artist was at the leading edge of his time.



73

56.

1960 року він створив костюми до вистави «Фауст і смерть» (іл. 56). Це п'єса радянського письменника Олександра Левади, яка в обгортку космічної екзотики й футуризму загортає філософію та пропаганду, замішані все на тій же ко-

This is the futurism of the 1960s! We can see that at a time when the world is engulfed in a real space race and scientific progress is deciding which state will lead in geopolitical confrontations, there is a tendency towards futuristic realism in

муністичній радянській ідеології. Однак костюми у цій виставі вже зовсім іншої природи, ніж Марсіанин Петрицького. Тут це чудовий зразок візуалізації якісної наукової фантастики.

Перші астронавти СРСР і США тільки готуються до своїх польотів у космос і на Місяць. Ця тема бринить в повітрі, але ще багато незвіданого, і образи космонавтів, які сьогодні здаються вже своєрідною буденністю й кліше, тоді лише формувалися. Науковці лише розробляли справжні скафандри. Якщо взяти до уваги, що культовий науково-фантастичний телесеріал Джина Родденберрі «Зоряний шлях» вийде у США тільки 1966 року, а «Зоряні війни» Джорджа Лукаса аж 1977, то ми можемо говорити про те, що костюми Кипріяна дійсно були сильним мистецьким ходом, які свідчать, що художник перебував на вістрі свого часу.

Ось він, футуризм 1960-х! Ми бачимо, що в період, коли світ огортає реальна космічна гонитва, і науковий прогрес вирішує, яка держава стане головувати в геополітичних протистояннях, у театральному костюмі виникає тяжіння до футуристичного реалізму. Метою стає передбачити, відкрити таємницю, візуалізувати для широкої публіки нову космічну реальність, змалювати героя свого часу — астронавта, візуалізувати на сцені всю неймовірність і потужність наукового прогресу. А оскільки в 1960 році неможливо було загуглити картинку реального космічного скафандра, художнику доводилося максимально задіювати свою логіку, уяву та інтуїцію.

Маючи можливість побачити зблизька і навіть потримати в руках костюм астронавта Ярослава з вистави «Фауст і смерть» (іл. 46, 47), я можу сказати, що він неодмінно впливав і на пластику самого актора. Це образ астронавта-лицаря. Можливо, тут є чимало від водолазного скафандра, але домінування білого й сріблястого, комбінування фактури тканини із блиском металу все ж не лишають сумнівів. Це дуже переконливий космічний образ. Ще більш космічним у своєму суцільному сріблястому блиску є Механтроп, якого можна побачити на фото з вистави. Ці образи настільки ж театральні, наскільки й реалістичні.

Але зараз буде найцікавіше. Чим є футуризм і фантастика для нас і для

theatrical costume. The goal is to predict, reveal the secret, and visualize a new cosmic reality for the general public. To portray the hero of our time — the astronaut. To visualize on stage the incredibility and power of scientific progress. But since in 1960, it was not possible to Google a picture of a real spacesuit, the artist had to use his logic, imagination, and intuition to the maximum.

Having had the opportunity to see up close and even hold in my hands the costume of the astronaut Yaroslav from the play *Faust and Death* (ill. 46, 47), I can say that it certainly influenced the actor's movement. This is the image of an astronaut-knight. Perhaps there is a lot of the working diver's suit here, but the dominance of white and silver, and the combination of fabric texture and metal shine still leave no doubt. This space image is very compelling. Depicted in the performance photo Mechantrope looks even more cosmic in its solid silver shine. These images are as much theatrical as they are realistic.

But now comes the most interesting part. What do futurism and science fiction mean to us and art today, in our time? For Anatol Petrytsky, as well as for Marilyn Monroe, and even more so for H. G. Wells, the year 2024 was an unattainably distant territory of fantasies, dreams, and predictions. But now we are already living in this fantastic twenty-first century. How has the theater costume changed over this time, and has it?

What are we fantasizing about today? Where are we trying to look when the whole of humanity has long ceased to follow the launches of space satellites, and children are no longer named after astronauts?

In my opinion, over this time society has slightly changed the focus of its fantasies, hopes and fears. We are not so much worried about contact with aliens as we are concerned about the development of our technologies, the risks of artificial intelligence, environmental disasters, and the possibility of humanity's self-destruction. Technology is developing very dynamically today. Information is spreading as fast as ever before. Our reality is increasingly immersed in the virtual dimension. All this cannot but affect art. The theater. The theater costume.

мистецтва сьогодні, в наші дні? Для Анатолія Петрицького, як і для Мерилін Монро, а тим більше для Герберта Веллса 2024 рік був недосяжно далекою територією фантазій, мрій і передбачень. Але ось, ми з вами вже живемо в цьому фантастичному ХХІ ст. Як змінився за цей час театральний костюм і чи змінився?

Про що ми фантазуємо сьогодні? Куди ми намагаємося зазирнути, коли за запусками космічних супутників давно вже перестали стежити всім людством, а іменами космонавтів давно вже не називають дітей?

На мою думку, за цей час суспільство трохи змінило фокус своїх фантазій, сподівань і страхів. Ми не так турбуємося через контакти з іншопланетянами, нас більше непокоїть розвиток власних технологій, ризики розвитку штучного інтелекту, екологічні катастрофи і можливість самознищення людства. Технології сьогодні розвиваються дуже динамічно. Інформація розповсюджується так швидко, як ніколи раніше. Наша реальність все більше занурюється у віртуальний вимір. Це все не може не впливати на мистецтво. На театр. На театральний костюм.

В цьому контексті цікавим прикладом можуть стати костюми до балету «System AI» (іл. 57), які Ганна Іпат'єва створила для українсько-британського проєкту 2021 року. Тут компонентом футуристичної проблематики виступає штучний інтелект. Ганна знаходить свій спосіб візуалізації цього мотиву. Основним виразним засобом у її рішенні є декор, виконаний у техніці аплікації. Він водночас є і фактурою, і абстрактним орнаментом, що безперечно створює асоціації з характерним малюнком і структурою мікросхем та плоских шлейфів-кабелів. Художниця пропонує грати в цілком зрозумілу гру, вибудовуючи логічний ланцюг: штучний інтелект — комп'ютерна технологія — електроніка, мікросхеми, чіпи — візуальний мотив і матеріал для створення упізнаваного й зрозумілого образу. В такому рішенні демонстрація, виворіт зсередини назовні всіх цих «електронних нутрошків» трансформує технологію в естетику і визначає її (а в цьому випадку це штучний інтелект) як основний фактор філософських, світоглядних роздумів і питань постановки.

In this context, an interesting example is the costumes for the ballet *System AI* (ill. 57), that Hanna Ipatieva created for the Ukrainian-British project in 2021. Here, artificial intelligence is a component of the futuristic theme. Anna finds her way of visualizing this motif. The main expressive tool in her solution is the decor made using the application technique. It is both a texture and an abstract ornament, which together undoubtedly create associations with the characteristic pattern and structure of microcircuits and flat cable loops. The artist proposes to play a completely understandable game, building a logical chain: artificial intelligence — computer technology — electronics, microcircuits, and chips as a visual motif and material to create a recognizable and understandable image. In such a solution, the demonstration, the inside-out of all these 'electronic insides', transforms technology into aesthetics and defines it, and in this case, artificial intelligence, as the main factor in philosophical, ideological reflections, and staging issues.

75



57.

Такий метод лежить, наприклад, в основі створення концепції, естетики й законів цілого всесвіту стимпанку, який базується на технологіях парової машинерії.

Костюми Ганни Іпат'євої актуальні й сучасні на вигляд, при тому в мене особисто виникає потужна асоціація з костюмом того ж таки астронавта Ярослава з вистави «Фауст і смерть». При всій своїй несхожості, між цими двома художніми рішеннями прослідковується принцип використання технічних вузлів як декоративного елемента, гра з фактурами матеріалів і використання сріблястого металевого блиску як маркера футуристичності, космічної або ж нелюдської природи. Місцями римуються навіть кольорові поєднання червоного з металом. Проте костюми Іпат'євої, на відміну від костюмів Кипріяна, навпаки, фактично позбавленні впливу на пластику тіла, у цьому випадку танцівників. Її костюми також більш витончені і не мають тієї важкості й матеріальності, яка присутня в костюмах до вистави «Фауст і смерть». Це, як на мене, цілком зрозуміло, адже Кипріян свого часу посилався на доволі грубі, за сьогоdnішніми мірками, космічні технології 1950—60-х.

Тим часом Іпат'єва працює із референсами на сучасні елегантні технологічні рішення, які все більше розвиваються у напрямку нановимірів. Звичайно, ця паралель між митцями і костюмами до двох постановок є суб'єктивним судженням і не може сприйматися як фіксація наслідування чи іншого свідомого зв'язку. Проте вона демонструє, що навіть відстань у 60 років, фокусування на різних проблемах, керування різними ідеологічними завданнями, робота в абсолютно різних умовах не обов'язково змінює деякі базові принципи й методи в роботі художника, процесі пошуку й створення художнього образу.

В своїй практиці я мав досвід роботи над футуристичною виставою «Андроїд. Номер на твоїй спині» (іл. 58), створеною 2019 року. Спеціально для цього проекту Галина Листвак написала п'єсу. Я не буду зупинятися на доволі неоднозначному сюжеті, зосереджусь лише на костюмі одного з двох головних персонажів. Андроїд Мур — це дівчина-андроїд, створена, щоб

This method, for example, is the basis for creating the concept, aesthetics, and laws of the entire universe of steampunk, which is based on steam technology.

Hanna Ipatieva's costumes look relevant and modern, and I personally have a strong association with the costume of the astronaut Yaroslav from the play *Faust and Death*. For all their differences, these two artistic solutions share the principle of using technical components as a decorative element, playing with the textures of materials, and using silver metallic shine as a marker of futuristic, cosmic, or non-human nature. In some places, even the color combinations of red and metal rhyme. However, Ipatieva's costumes, unlike those of Kyprian, are virtually devoid of any impact on the body movement, in this case, of the dancers. Her costumes are also more refined and lack the heaviness and materiality present in the costumes for *Faust and Death*, which I think is quite understandable, since Kyprian once referred to the rather crude, by today's standards, space technology of the 1950s and 60s.

In turn, Ipatieva works with references to modern elegant technological solutions that are increasingly developing towards nano dimensions. Of course, this parallel between the artists and the costumes for the two productions is a subjective judgment and cannot be taken as a record of imitation or any other conscious connection. However, it demonstrates that even a distance of 60 years, focusing on different problems, managing different ideological tasks, and working in completely different conditions does not necessarily change some basic principles and methods in the artist's work, the process of searching for and creating an artistic image.

In my practice, I had the experience of working on the futuristic play *Android. The Number on Your Back* (ill. 58). This performance was created in 2019, and a play was written by Halyna Lystvak specifically for this project. I will not dwell on the rather ambiguous plot but rather focus on the costume of one



58.

77

бути особистою помічницею. В фіналі вистави глядач дізнається, що вона є справжньою людиною, а хлопець, який замовив її собі поштою, навпаки, є роботом-андроїдом, хоча сам про це не підозрював.

Тож моїм завданням як художника було знайти цей образ сучасного андроїда-жінки. Якою вона має бути, якщо технології досягнуть такої досконалості, що її неможливо буде відрізнити від живої людини? Разом із тим глядач до самого фіналу має бути впевненим, що перед ним справжній андроїд.

Я подумав, що якби я працював на фірму, яка виробляє андроїдів і мене б попросили зробити дизайн нової моделі дівчини-помічниці, я точно не хотів би робити її візуально агресивною чи підкреслено технологічною. Я би спробував максимально приховати ці якості і створити ілюзію людяності. Я хотів би, щоб така дівчина-андроїд випромінювала лагідність, затишок, чуттєвість. Адже її могли б використовувати як подружку, яка б супроводжувала дітей до школи, як виховательку, особисту водійку, вчительку іноземної мови, компаньйонку для прогулянок

of the two main characters. Android Mur is an android girl designed to be a personal assistant. At the end of the play, the spectator learns that she is a real human, and the guy who ordered her by mail is a real android robot, although he does not know it.

So, my task as an artist was to find this image of a modern android woman. What should she look like if technology reaches such perfection that it is impossible to distinguish her from a living person? But at the same time, the audience must be sure that they are seeing a real android throughout the performance until the finale.

I thought that if I worked for an android company and was asked to design a new model of a girl assistant, I would definitely not want to make her visually aggressive or overly technological. I would try my best to hide these qualities and create the illusion of humanity. I would like such an android girl to shine with gentleness, comfort, and sensuality. After all, she could be used

чи навіть коханку. Ця багатофункціональність і максимальна привабливість, яка має прикрашати й наповнювати теплом життя дім самотньої людини, повинна була втілитись у якийсь дуже зрозумілий образ. Саме так виникла ідея поєднати привабливу дівчину з домашнім улюбленцем. Хто не любить котиків? Хто, як не кішка, робить квартиру справжнім домом? Звідси з'явилося багато рішень. Наприклад, стосовно підбору тканини. Костюм Андроїда переважно оксамитовий. М'яка й важка тканина глибоко-чорного кольору чудово відповідає бажаному емоційному й асоціативному наповненню. Я взагалі не хотів використовувати жодного пластику, металу чи інших технологічних, «холодних» матеріалів. Навпаки, для декорування костюма я використав ручну вишивку. Її доповнювало рельєфне стебнування, яке окрім декоративного ефекту надає тканині й одягу міцності та спорідненості з обладунками. М'якими, оксамитовими, вишитими квітами обладунками. Важливо було, щоб цей образ був максимально жіночним. Саме тому Андроїд Мур вдягнена у спідницю, а верхня частина її костюма на шнурівці. Все тіло закрите, ноги в декорованих рельєфними стібками лосинах, руки в рукавичках, головний убір, наче шолом, закриває волосся й шию. Непокритим лишається лише обличчя, але й воно повністю зафарбоване гримом. Це своєрідний ефект ляльки.

Я свідомо поєднував українські, європейські мотиви з японськими. Сьогодні японський вплив у масовій культурі, мистецтві й технологіях дуже великий. Зрештою, я подумав, що якби хтось і замовляв розробити дизайн для нової моделі досконалого андроїда, це, швидше за все, була б японська компанія. Так в одному театральному костюмі переплітається дуже багато різних завдань, думок, напрацювань і фантазій.

Костюм Андроїда Мур — одна з моїх улюблених власних робіт. Ще на етапі задуму я розглядав його і в контексті вистави, і як самодостатній твір. Від самого початку його було розроблено для акторки Лариси Шелоумової, яка протягом п'яти років виконувала цю роль, і зрештою, роль теж було придумано саме для неї. Разом із тим я бачу цей ко-

as a friend who would accompany children to school, as a tutor, personal driver, foreign language teacher, walking companion, or even a lover. This multifunctionality and maximum attractiveness, which should decorate and fill the life and home of a single person with warmth, had to be embodied in a very clear image. That's how the idea to combine an attractive girl with a pet came about. Who doesn't love cats? What better way to make an apartment a real home than with a cat? This gave rise to many solutions. For example, in terms of fabric selection. Her costume is mostly velvet. It is a soft and heavy fabric of deep black color, perfectly matched to the desired emotional and associative content. I did not want to use any plastics, metal, or other technological, 'cold' materials at all. On the contrary, I used hand embroidery to decorate the costume. It was complemented by embossed stitching, which, in addition to the decorative effect, gave the fabric and clothes strength and a resemblance to armor. That is why Android Mur is wearing a skirt and the top of her costume is laced up. Her entire body is covered, her legs are in leggings decorated with embossed stitching, her hands are gloved, and her headdress covers her hair and neck like a helmet. Only the face remains exposed, but it is completely covered with make-up. This is a kind of doll effect.

I consciously combined Ukrainian and European motifs with Japanese ones. Today, Japanese influence in popular culture, art, and technology is very strong. Finally, I thought that if someone were to commission a design for a new model of the perfect android, it would most likely be a Japanese company. This is how a lot of different tasks, thoughts, developments, and fantasies are interwoven in one theater costume.

The costume of Android Mur is one of my favorite creations of my own. From the very beginning, I considered it both in the context of the performance and as a self-sufficient work. It was originally designed for the actress Larysa Shelou-

стюм і як виставковий об'єкт у просторі галереї чи іншого сучасного інтер'єру.

В цій роботі не було бажання продемонструвати неймовірні технології чи потрапити у вже перевірений канон образу робота-андроїда, який ми часто бачимо у фільмах. Навпаки, я намагався знайти образ, який буде зачіпати почуття і зачаровувати своєю незвичністю й точністю водночас.

Андроїд Мур — це зовсім не кумедний Марсіанин Анатолія Петрицького, він так само далекий від Механтропа чи Астронавта Ярослава Кипріяна і навіть від андроїдів Ганни Іпатьєвої.

Мені здається, що однією з рис сучасного футуризму є розуміння того, що майбутнє не приходить виключно з технологіями чи екзотичними зовнішніми трансформаціями тіла, воно приходить з переоцінкою і зміною сприйняття звичних, навіть банальних для людини і її життя речей.

На завершення варто сказати, що театральний костюм однаковою мірою віддзеркалює як загальні риси й тенденції своєї епохи, так і унікальну особистість свого автора. Поява живого художнього образу є результатом справжнього симбіозу між костюмом і актором, перформером чи танцівником. Саме цей образ бачить перед собою глядач. Театральний костюм є частиною перформансу чи вистави, але його також можна розглядати як самодостатній твір образотворчого мистецтва, втілений у графічному ескізі або презентований як артоб'єкт у галереї на манекені чи на живій моделі на показі.

Все це захоплює й зачаровує мене як художника, дослідника і глядача.

Богдан Поліщук,
художник, режисер, співзасновник
ГО Галерея сценографії, міжнародного
фестивалю Львівське квадрієнале
Сценографії

movia, who played the role for five years, and eventually, the role was invented for her. At the same time, I see this costume as an exhibition object in a gallery or other contemporary interior.

In this work, I did not rely on the effect of demonstrating incredible technologies, I did not want to fall into the already proven, one hundred percent working canon of the android robot image that we often see in films. On the contrary, I tried to find an image that would touch the senses and captivate with its strangeness and accuracy at the same time.

Android Mur is not Anatol Petrytskyi's funny Martian at all; he is as far from Mechantrope or Yaroslav Kyprian's Astronaut as he is from Hanna Ipatieva's androids.

In conclusion, I would say that theatrical costume equally reflects both the general features and trends of its era and the unique personality of its creator. The emergence of a living, artistic image is a result of a true symbiosis between the costume and the actor, performer, or dancer. It is this image that the spectator sees in front of them. Being a part of a performance or a play, a theatrical costume can also be considered a piece of fine art in its own right, embodied in a graphic sketch or presented as an art object in a gallery on a mannequin or a live model at a show.

All this fascinates and captivates me as an artist, researcher, and spectator.

Bohdan Polishchuk
Artist, director, co-founder of
the Scenography Gallery NGO,
the international festival *Lviv
Scenography Quadrennial*

Людмила Нагорна
1958 р. н.



80

59.

Костюм Оксани (творча версія)
до опери «Запорожець за Дунаєм»
С. Гулака-Артемовського
Львівська національна опера, 2023
Диригентка-постановниця І. Стасишин
Режисерка-постановниця О. Тараненко
Фотограф Б. Пошивайло

Oksana's costume (creative version)
for the opera *A Zaporozhian Beyond
the Danube* by Semen Hulak-Artemovskyi
Lviv National Opera, 2023
Conductor-director Iryna Stasyshyn
Stage director Oksana Taranenko
Photographer Bohdan Poshyvailo

Liudmyla Nahorna
Born in 1958



81

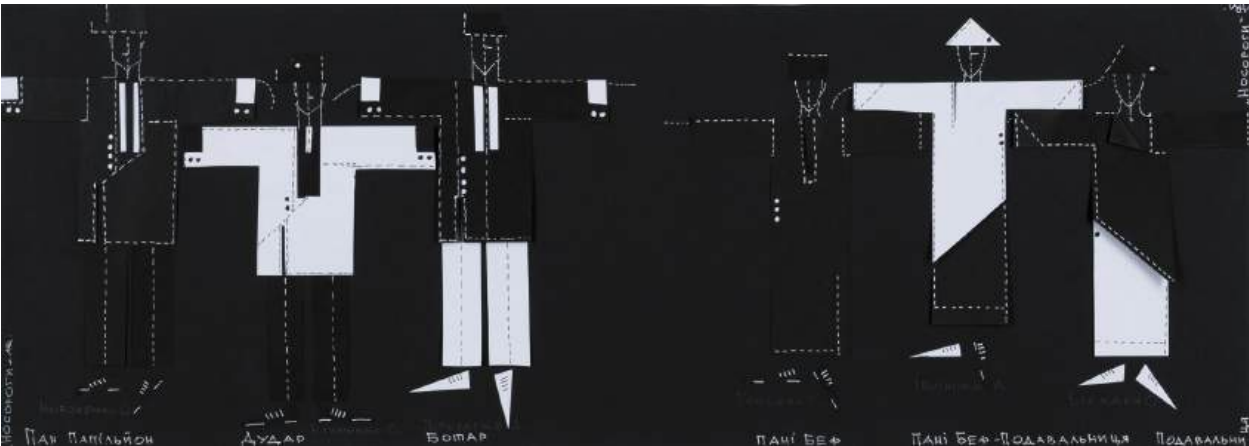
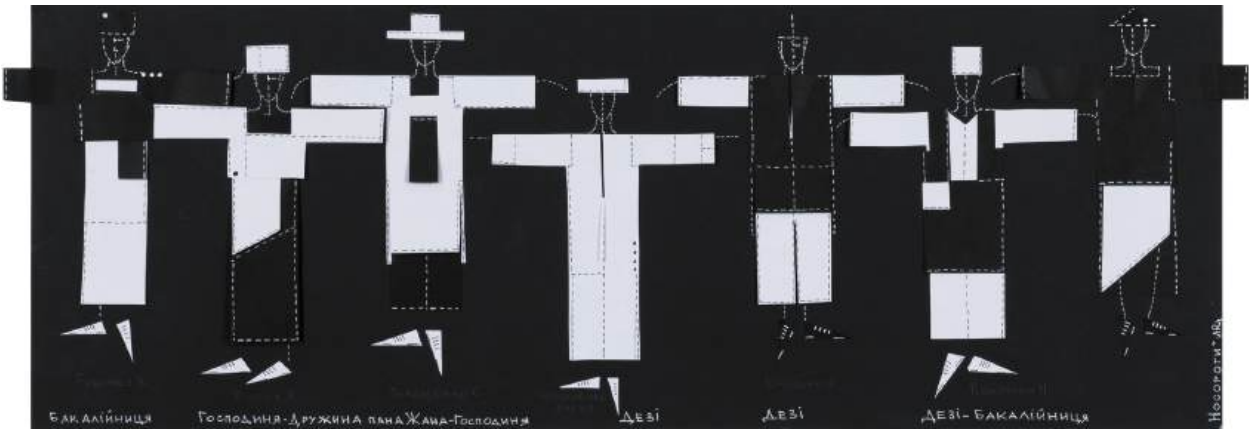
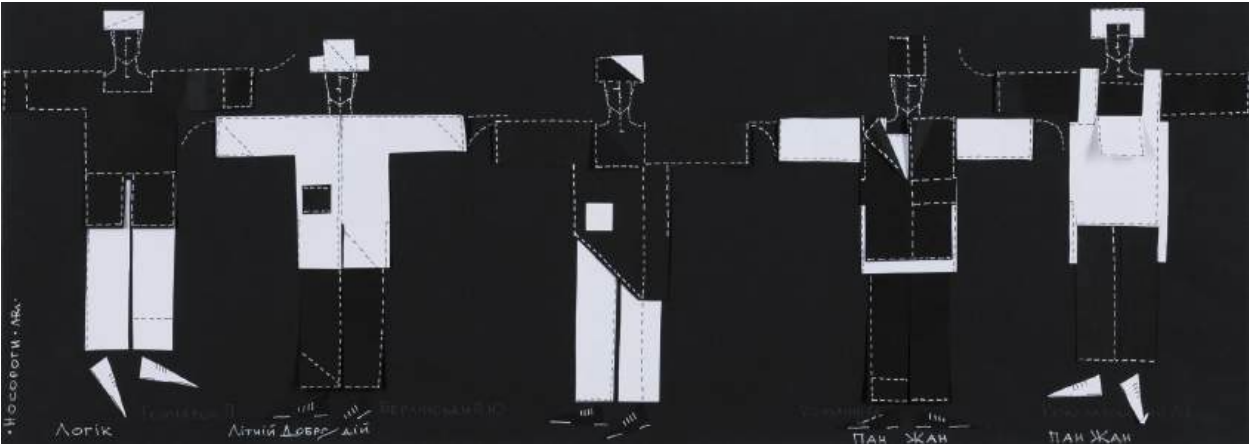
60.

Костюм Оксани до опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського
Львівська національна опера,
2023

Диригентка-постановниця І. Стасишин
Режисерка-постановниця О. Тараненко
На фото О. Савіна
Фотограф А. Сітарський

Oksana's costume for the opera
A Zaporozhian Beyond the Danube
by Semen Hulak-Artemovsky
Lviv National Opera, 2023
Conductor-director Iryna Stasyshyn
Stage director Oksana Taranenko
In the photo: Olha Savina
Photographer Andrii Sitarskyi

Наталія Ридванецька
1958 р. н.



61, 62, 63.
Ескізи костюмів
до вистави «Носороги» Е. Йонеско
Черкаський академічний обласний
український музично-драматичний театр
ім. Т. Г. Шевченка, 2022
Режисер С. Садаклієв
Сценографія С. Ридванецький
Папір тонований, фломастер, аплікація
24,5 x 69,5 см
Фотограф Б. Пошивайло

Sketches of costumes for the play *Rhinoceros*
by Eugène Ionesco
Cherkasy Academic Regional Ukrainian Music
and Drama Theater
named after Taras Shevchenko, 2022
Directed by Stanislav Sadakliiev
Scenography by Serhii Rydvanetskyi
Tinted paper, felt-tip pen, application
24.5 x 69.5 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo

Nataliia Rydvanetska
Born in 1958



83

64, 65.

Сцени з вистави
«Носороги» Е. Йонеско
Черкаський академічний обласний
український музично-драматичний театр
ім. Т. Г. Шевченка,
2022
Режисер С. Садаклієв
Сценографія С. Ридванецький
Фотограф А. Шепель

Scenes from the play *Rhinoceros*
by Eugène Ionesco
Cherkasy Academic Regional Ukrainian Music
and Drama Theater
named after Taras Shevchenko,
2022
Directed by Stanislav Sadakliiev
Scenography by Serhii Rydvanetskyi
Photographer Andrii Shepel

Ганна Іпат'єва

1971 р. н.



84

66.

Ескіз костюмів Придворних танцівників
до опери «Ріголетто» Дж. Верді
Національна опера України, м. Київ, 1998
Диригент-постановник М. Дядюра
Режисерка-постановниця І. Молостова
Сценографія А. Злобін
Папір, акварель, олівець, бронзова фарба
73 × 51,5 см
Фотограф Б. Пошивайло

Sketch of the Court Dancers' costumes
for the opera *Rigoletto* by Giuseppe Verdi
National Opera of Ukraine, Kyiv, 1998
Conductor-director Mykola Dyadyura
Stage director Iryna Molostova
Scenography by Andrii Zlobin
Paper, watercolor, pencil, bronze paint
73 × 51.5 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo



67.
Ескіз костюма Євпраксії
до балету «Євпраксія» О. Канерштейна
Харківський національний академічний
театр опери та балету ім. М. Лисенка, 1993
Балетмейстер А. Асатурян
Сценографія А. Злобін
Папір, олівець, акварель
57 × 42 см
Фотограф Б. Пошивайло

Sketch of Eupraxia's costume for the ballet
Eupraxia by Oleksandr Kanerstein
Kharkiv State Academic Opera and Ballet
Theater named after Mykola Lysenko, 1993
Choreography by Ashot Asaturyan
Scenography by Andrii Zlobin
Paper, pencil, watercolor
57 × 42 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo

Ганна Іпат'єва
1971 р. н.



86

68.
Ескіз костюма Лиса
до драм-балету «Маленький принц»
Національний академічний драматичний
театр ім. І. Франка, м. Київ, 1994
Хореограф Г. Ковтун
Сценографія А. Злобін
Папір, акварель. 72,5 × 41 см
Фотограф Б. Пошивайло

Sketch of the costume of the Fox
for the drama ballet *The Little Prince*
National Academic Drama
Theater named after Ivan Franko, Kyiv, 1994
Choreographer Heorhii Kovtun
Scenography by Andrii Zlobin
Paper, watercolor. 72.5 × 41 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo



69.
Ескіз костюма до балету «Пер Гюнт» Е. Гріга
Татарський академічний театр опери та
балету ім. М. Джаліля, 2003
Хореограф Г. Ковтун
Сценографія А. Злобін
Папір, роздрук, акварель, олівець
21 × 29,7 см
Фотограф Б. Пошивайло

Sketch of the costume
for the ballet *Peer Gynt* by Edvard Grieg
Musa Cälil Tatar Academic Opera and Ballet
Theater, 2003
Choreography by Heorhii Kovtun
Scenography by Andrii Zlobin
Paper, print, watercolor, pencil. 21 × 29.7 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo

Ганна Іпат'єва
1971 р. н.



88

70.
Костюм Жучили
до балету «Дюймовонька» Ю. Шевченка
Диригент-постановник В. Врублевський
Хореограф-постановник,
режисер Г. Севоян
Одеський національний академічний театр
опери та балету, 2023

Cockchafer's costume
for the ballet *Thumbelina* by Yurii Shevchenko
Conductor and director Volodymyr Vrublevsky
Choreographer,
director Harri Sevoyan
Odesa National Academic Opera and
Ballet Theater, 2023



72.

Ескіз костюма **Мами Мухи**
до постановки «Комарине весілля»
(«Все, що нам треба, це любов») Л. Галутсан
Танцювальний ансамбль «Шумка»
м. Едмонтон, Канада, 2018
Режисер Л. Середя
Хореографія Л. Середя, Дж. Гофман,
Т. Орісюк, П. Олійник
Папір, фломастер, ручка, бронзова фарба
27 × 21 см
Фотограф Б. Пошивайло

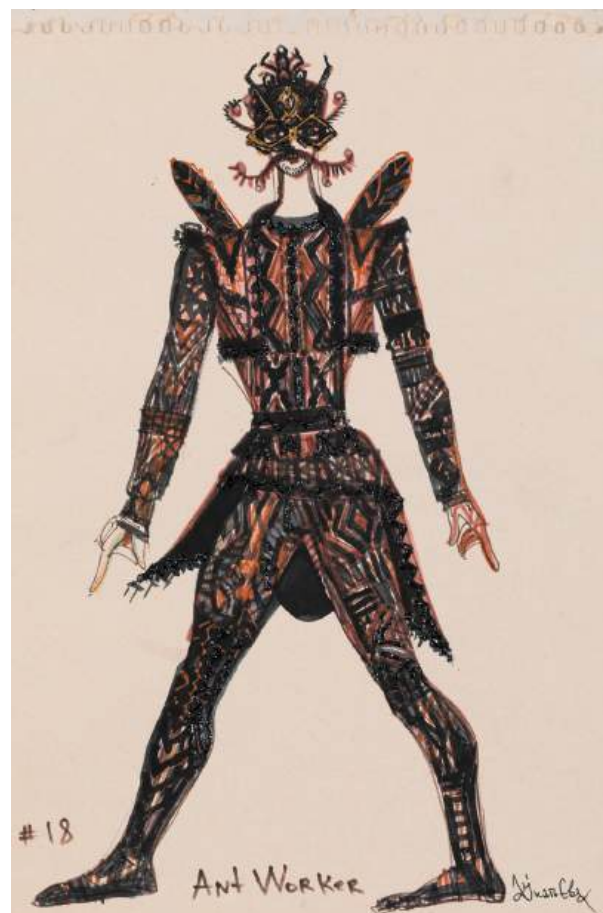
Sketch of **Fly's Mother's** costume
for the production *Mosquito Wedding*
(*All You Need Is Love*) by Lona Galutsan
Dance ensemble *Shumka*
Edmonton, Canada, 2018
Directed by Les Sereda
Choreography by Les Sereda, Joseph
Hoffman, Tasha Orysiuk, Paul Olijnyk
Paper, felt-tip pen, pen, bronze paint
27 × 21 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo

89

71.

Ескіз костюма **Мурахи-робітника**
до постановки «Комарине весілля»
(«Все, що нам треба, це любов») Л. Галутсан
Танцювальний ансамбль «Шумка»
м. Едмонтон, Канада, 2018
Режисер Л. Середя
Хореографія Л. Середя, Д. Гофман,
Т. Орісюк, П. Олійник
Папір, фломастер, акварель. 28,5 × 21,5 см
Фотограф Б. Пошивайло

Sketch of the **Ant Worker's** costume for the
production *Mosquito Wedding*
(*All You Need Is Love*) by Lona Galutsan
Dance ensemble *Shumka*
Edmonton, Canada, 2018
Directed by Les Sereda
Choreography by Les Sereda, Joseph
Hoffman, Tasha Orysiuk, Paul Olijnyk
Paper, felt-tip pen, pen, bronze paint
27 × 21 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo



Інесса Кульчицька
1972 р. н.



90

73.

Ескіз костюмів до вистави «Засвітне танго»
за романом Ю. Винничука «Танго смерті»
Львівський академічний обласний театр
ляльок, 2021
Режисерки У. Мороз, Я. Титаренко
Папір, олівець, аплікація. 70 × 50 см
Фотограф Б. Пошивайло

Sketch of costumes for the play *Sunset Tango*
based on the novel *Tango of Death*
by Yuriy Vynnychuk
Lviv Academic Regional Puppet Theater, 2021
Directed by Uliana Moroz, Yana Tytarenko
Paper, pencil, application. 70 × 50 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo

Inessa Kulchytska
Born in 1972



91

74.

Костюм з вистави «Засвітне танго»
за романом Ю. Винничука «Танго смерті»
Львівський академічний обласний театр
ляльок,
2021
Режисерки У. Мороз, Я. Титаренко

Costumes for the play *Sunset Tango*
based on the novel *Tango of Death*
by Yuriy Vynnychuk
Lviv Academic Regional Puppet Theater,
2021
Directed by Uliana Moroz, Yana Tytarenko

Інесса Кульчицька
1972 р. н.



92

75, 76, 77.

Костюми до вистави «Золоторогий олень»
за Д. Павличком
Львівський академічний обласний театр
ляльок, 2017
Режисер С. Брижань

Costumes for the play
The Golden-Horned Deer
by Dmytro Pavlychko
Lviv Academic Regional Puppet Theater, 2017
Directed by Serhii Bryzhan



78.
Ескіз костюмів до вистави
«Золоторогий олень»
за Д. Павличком
Львівський академічний обласний театр
ляльок, 2017
Режисер С. Брижань
Папір, гуаш, олівець
50 × 71,5 см
Фотограф Б. Пошивайло

Sketch of costumes for the play
The Golden-Horned Deer
by Dmytro Pavlychko
Lviv Academic Regional Puppet Theater,
2017
Directed by Serhii Bryzhan
Paper, gouache, pencil
50 × 71.5 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo

Олег Татаринов
1978 р. н.



94



79.
Сцена з вистави «П'ять пісень Полісся»
Л. Тимошенко
Чернігівський обласний академічний
український музично-драматичний
театр ім. Т. Г. Шевченка, 2023
Режисер І. Матіїв

A scene from the play *Five Songs of Polissya* by Liudmyla Tymoshenko
Chernihiv Regional Academic Ukrainian
Music and Drama Theater
named after Taras Shevchenko, 2023
Directed by Ihor Matiyiv

80.
Ескіз костюма Іринки (Дух святий)
до вистави «П'ять пісень Полісся»
Л. Тимошенко
Чернігівський обласний академічний
український музично-драматичний
театр ім. Т. Г. Шевченка, 2023
Режисер І. Матіїв
Папір, олівець, акварель. 42 x 29,5 см
Фотограф Б. Пошивайло

Sketch of Irynka's (Holy Spirit) costume
for the play *Five Songs of Polissya*
by Liudmyla Tymoshenko
Chernihiv Regional Academic Ukrainian
Music and Drama Theater
named after Taras Shevchenko, 2023
Directed by Ihor Matiyiv
Paper, pencil, watercolor. 42 x 29.5 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo

81.
Ескіз костюма Оксани до вистави
«П'ять пісень Полісся» Л. Тимошенко
Чернігівський обласний академічний
український музично-драматичний
театр ім. Т. Г. Шевченка, 2023
Режисер І. Матіїв
Папір, олівець, акварель. 42 x 29,5 см
Фотограф Б. Пошивайло

Sketch of Oksana's costume
for the play *Five Songs of Polissya*
by Liudmyla Tymoshenko
Chernihiv Regional Academic Ukrainian
Music and Drama Theater
named after Taras Shevchenko, 2023
Directed by Ihor Matiyiv
Paper, pencil, watercolor. 42 x 29.5 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo

82.
Сцена з вистави «П'ять пісень Полісся»
Л. Тимошенко
Чернігівський обласний академічний
український музично-драматичний
театр ім. Т. Г. Шевченка, 2023
Режисер І. Матіїв

Scene from the play *Five Songs of
Polissya* by Liudmyla Tymoshenko
Chernihiv Regional Academic Ukrainian
Music and Drama Theater
named after Taras Shevchenko, 2023
Directed by Ihor Matiyiv



Олег Татаринов

1978 р. н.



96



83, 84.

Ескізи костюмів
до вистави «Віднесені вітром»
Л. Тимошенко
Донецький академічний обласний
драматичний театр (м. Маріуполь), 2024
Папір крафтовий, ручка кулькова, акварель
26 x 31 см
Режисер І. Матіїв
Фотограф Б. Пошивайло

Sketches of costumes
for the play *Gone with the Wind*
by Liudmyla Tymoshenko
Donetsk Academic Regional Drama Theater
(Mariupol), 2024
Kraft paper, ballpoint pen, watercolor
26 x 31 cm
Directed by Ihor Matiyiv
Photographer Bohdan Poshyvailo



85, 86.

Сцени з вистави
«Віднесені вітром» Л. Тимошенко
Донецький академічний обласний
драматичний театр (м. Маріуполь), 2024
Режисер І. Матіїв
На фото О. Власов, К. Полетаєва
Фотограф Т. Шютів

Scenes from the play
Gone with the Wind by Liudmyla Tymoshenko
Donetsk Academic Regional Drama Theater
(Mariupol), 2024
Directed by Ihor Matiyiv
In the photo: Oleh Vlasov, Kateryna Poletayeva
Photographer Tiberiy Shyutiv

Любов Душина
1983 р. н.



98



87, 88.
Сцени з вистави «Річард III»
за мотивами п'єси В. Шекспіра
Академія культури та мистецтв,
м. Ужгород, 2024
Керівник курсу, режисер К. Душин

Scenes from the play *Richard III*
based on the play by William Shakespeare
Academy of Culture and Arts,
Uzhhorod, 2024
Course leader, director Kyrylo Dushyn



89.

Ескіз костюма до вистави
«Меланхолійний вальс» О. Кобилянської
Чернівецька обласна філармонія
ім. Д. Гнатюка, 2023
Режисерка Т. Воронова
Папір тонований, гуаш. 41,5 x 29,5 см
Фотограф Б. Пошивайло

Sketch of the costume for the play
Valse Melancolique by Olha Kobylianska
Chernivtsi Regional Philharmonic
named after Dmytro Hnatiuk, 2023
Directed by Tetiana Voronova
Tinted paper, gouache. 41.5 x 29.5 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo

Юлія Заулична
1985 р. н.



100

90.
Ескіз костюма
до вистави «Зерносковище» Н. Ворожбит
Рівненський академічний український
музично-драматичний театр,
2022
Режисер М. Голенко
Комп'ютерна графіка

Sketch of the costume
for the play *Granary* by Nataliia Vorozhbyt
Rivne Academic Ukrainian Music and Drama
Theater,
2022
Directed by Maksym Holenko
Computer graphics

Yuliia Zaulychna
Born in 1985



101

91, 92.

Ескізи костюмів до вистави
«Зерносховище» Н. Ворожбит
Рівненський академічний український
музично-драматичний театр,
2022
Режисер М. Голенко
Комп'ютерна графіка

Costumes sketches
for the play *Granary* by Nataliia Vorozhbyt
Rivne Academic Ukrainian Music and Drama
Theater,
2022
Directed by Maksym Holenko
Computer graphics

Олена Поліщук
1985 р. н.

102



93.

Вертепники
Вистава «Вертеп. Необарокова містерія»
за партитурою Галаганівського
вертепу XVIII ст.
Проект ГО «Ignea Corda»
Прем'єра у Великій дзвіниці
Києво-Печерської Лаври, Київ, 2021
Режисер Б. Поліщук
На фото Р. Кірш, О. Фіщук
Фотограф М. Бусел

Male Vertepnyks (Carol Singers)
Performance *Vertep. A Neo-Baroque Mystery*
based on the score of the eighteenth-century
Halahaniv nativity scene.
Project of the NGO Ignea Corda
The premiere in the Great Bell Tower of
the Kyiv Pechersk Lavra, Kyiv, 2021
Directed by Bohdan Polishchuk
In the photo: Ruslan Kirsh, Oleksii Fishchuk
Photographer M. Busel

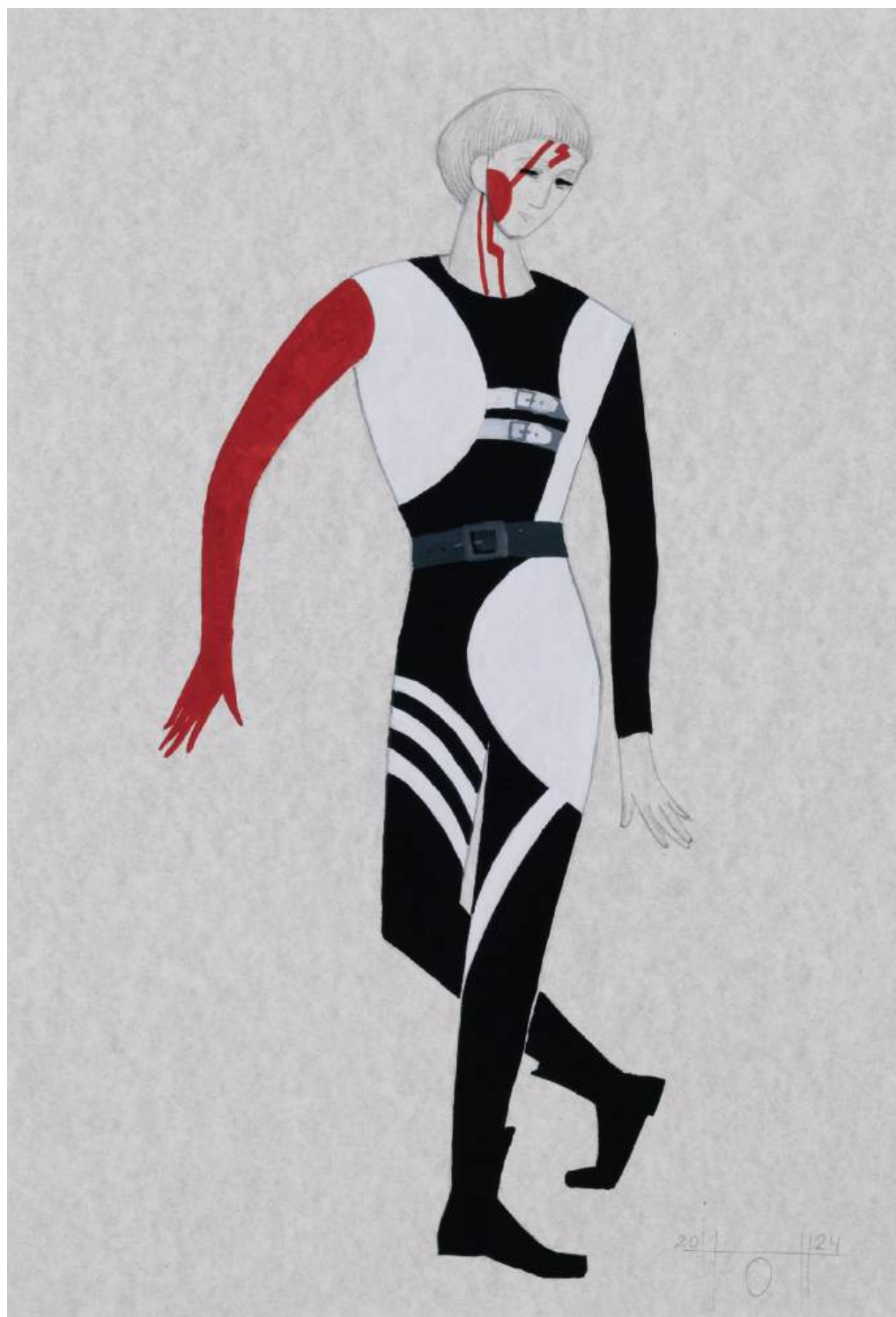


94.

Вертепниці
вистава «Вертеп. Необарокова містерія»
за партитурою Галаганівського
вертепу XVIII ст.
Проект ГО «Ignea Corda»
Прем'єра у Великій дзвіниці
Києво-Печерської Лаври, м. Київ, 2021
Режисер Б. Поліщук
На фото Н. Купчинська, Л. Титаренко
Фотограф М. Бусел

Female Vertepnyks (Carol Singers)
Performance *Vertep. A Neo-Baroque Mystery*
based on the score of the eighteenth-century
Halahaniv nativity scene.
Project of the NGO Ignea Corda
The premiere in the Great Bell Tower of the
Kyiv Pechersk Lavra, Kyiv, 2021
Directed by Bohdan Polishchuk
In the photo: N. Kupchynska, L. Tytarenko
Photographer M. Busel

Олена Поліщук
1985 р. н.



104

95.
Ескіз костюма до перформансу
«Гра в хованки з паном Лятошинським»
Проект ГО «Ignea Corda»
Показ в Будинку РОЛІТ, м. Київ, 2023
Режисер Б. Поліщук
Картон, гуаш
30,5 x 22 см
Фотограф Б. Пошивайло

Costume sketch for the performance *A Game of Hide and Seek with Mr. Lyatoshynsky*
Project of the NGO Ignea Corda
Showing at the House of ROLIT
(Literature Worker), Kyiv, 2023
Directed by Bohdan Polishchuk
Cardboard, gouache. 30.5 x 22 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo



96.

Ескіз костюма до перформанса
«Гра в хованки з паном Лятошинським»
ГО «Ignea Corda»
Показ в Будинку РОЛІТ, м. Київ, 2023
Режисер Б. Поліщук
Картон, гуаш
30,5 x 22 см
Фотограф Б. Пошивайло

Costume sketch for the performance *A Game of Hide and Seek with Mr. Lyatoshynsky*
Project of the NGO Ignea Corda
Showing at the House of ROLIT
(Literature Worker), Kyiv, 2023
Directed by Bohdan Polishchuk
Cardboard, gouache. 30.5 x 22 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo

Олена Поліщук
1985 р. н.

106



97.

Образи

Перформанс «Гра в хованки з
паном Лятошинським»
Проект ГО «Ignea Corda»
Показ в Будинку РОЛІТ,
м. Київ, 2023
Режисер Б. Поліщук
На фото М. Потапенко, В. Турта
Фотограф М. Бусел

Images

Performance *A Game of Hide and Seek with
Mr. Lyatoshynsky*
Project of the NGO Ignea Corda
Showing at the House of ROLIT
(Literature Worker), Kyiv, 2023
Directed by Bohdan Polishchuk
In the photo: Mariia Potapenko, Varvara Turta
Photographer Max Busel



98.

Пташка

Перформанс «Гра в хованки з паном Лятошинським»
Проект ГО «Ignea Corda»
Показ в Будинку РОЛІТ,
м. Київ, 2023
Режисер Б. Поліщук
На фото О. Магера
Фотограф М. Бусел

Birdie

Performance *A Game of Hide and Seek with Mr. Lyatoshynsky*
Project of the NGO Ignea Corda
Showing at the House of ROLIT
(Literature Worker), Kyiv, 2023
Directed by Bohdan Polishchuk
In the photo: Oleksandra Mahera, Varvara Turta
Photographer M. Busel

Богдан Поліщук
1986 р. н.



108

99.

Ескіз костюма Йокасти
до вистави «Едіп» за Софоклом
Івано-Франківський національний
академічний драматичний театр
ім. І. Франка, 2020
Режисер А. Приходько
Папір, олівець, акварель. 29,7 x 21 см
Фотограф Б. Пошивайло

Sketch of **Jocasta's** costume
for the play *Oedipus* by Sophocles
Ivano-Frankivsk National Academic Drama
Theater named after Ivan Franko, 2020
Directed by Andrii Prykhodko
Paper, pencil, watercolor
29.7 x 21 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo



100.

Йокаста

Вистава «Едіп» за Софоклом
Івано-Франківський національний
академічний драматичний театр
ім. І. Франка,
2020
Режисер А. Приходько
Фотограф Б. Пошивайло

Jocasta

Play *Oedipus* by Sophocles
Ivano-Frankivsk National Academic Drama
Theater named after Ivan Franko,
2020
Directed by Andrii Prykhodko
Photographer Bohdan Poshyvailo

Богдан Поліщук
1986 р. н.



110

101.

Андроїд-Мур
Вистава «Android. Номер на твоїй спині»
Г. Листвак
Український малий драматичний театр,
м. Київ, 2019
Режисер Б. Поліщук
На фото Л. Шелоумова
Фотограф Б. Пошивайло

Android-Mur
Play *Android. The Number on Your Back*
by Halyna Lystvak
Ukrainian Small Drama Theater,
Kyiv, 2019
Director Bohdan Polishchuk
In the photo: Larysa Sheloumova
Photographer Bohdan Poshyvailo



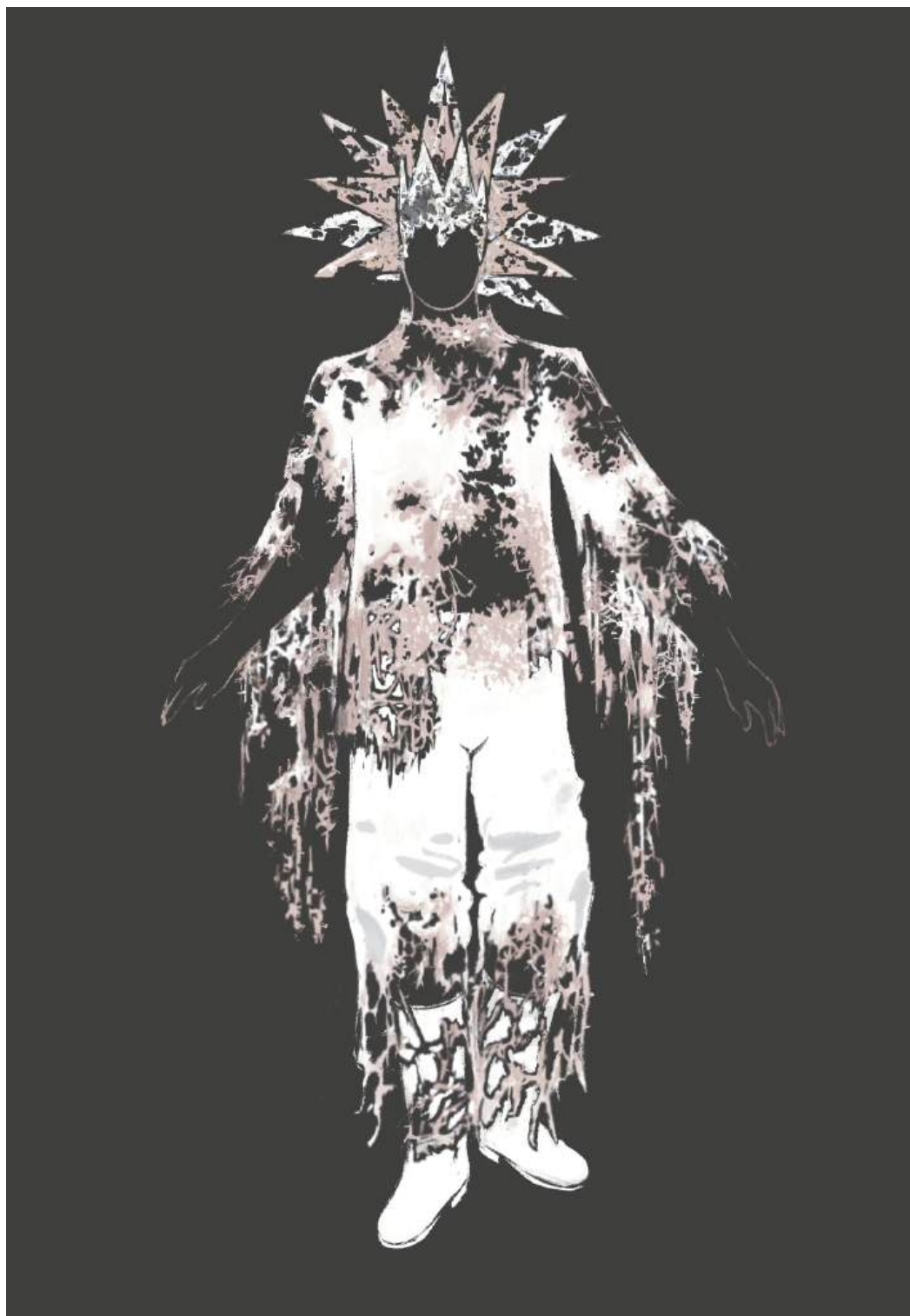
102.

Ескіз костюма Ляльки
до танцювальної вистави «Броніслава
Ніжинська: Танц-реконструкція»
Хореографка С. Олексюк
Ruban Production ITP
Прем'єра в Національному центрі
театрального мистецтва ім. Л. Курбаса,
м. Київ 2021
Папір, ручка, маркер. 29,7 x 21 см
Фотограф Б. Пошивайло

Sketch of the costume of the Doll
for the dance performance *Bronislava
Nijinska: Dance Reconstruction*
Choreographer Svitlana Oleksiuk
Ruban Production ITP
The premiere at the Les Kurbas National
Center for Theater Arts,
Kyiv, 2021
Paper, pen, marker. 29.7 x 21 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo

Даниїла Колот
1992 р. н.

112



103.

Ескіз костюма
до вистави «Отелло» В. Шекспіра
Національний академічний драматичний
театр ім. Лесі Українки,
м. Київ, 2024
Режисер Д. Петросян
Комп'ютерна графіка

Costume sketch
for the play *Othello*
by William Shakespeare
Lesya Ukrainka National Academic
Drama Theater, Kyiv, 2024
Directed by Davyd Petrosyan
Computer graphics

Danyila Kolot
Born in 1992



113

104.

Сцена з вистави «Отелло»
В. Шекспіра
Національний академічний драматичний
театр ім. Лесі Українки, м. Київ, 2024
Режисер Д. Петросян
О. Форманчук в ролі Яго,
Ю. Дяк в ролі ролі Кассіо
Фотографка І. Сомова

Scene from the play *Othello*
by William Shakespeare
Lesya Ukrainka National Academic
Drama Theater, Kyiv, 2024
Directed by Davyd Petrosyan
Oleksandr Formanchuk as Iago,
Yurii Dyak as Cassio
Photographer Iryna Somova

Даниїла Колот
1992 р. н.



114

105.
Ескіз костюма
до вистави «Земля» О. Кобилянської
Національний академічний драматичний
театр ім. М. Заньковецької,
м. Львів, 2023
Режисер Д. Петросян
Комп'ютерна графіка

Costume sketch
for the play *Earth*
by Olha Kobylianska
Maria Zankovetska National Academic
Drama Theater,
Lviv, 2023
Directed by Davyd Petrosyan
Computer graphics

Danyila Kolot
Born in 1992



115

106.

Ескіз костюма
до вистави «Земля» О. Кобилянської
Національний академічний драматичний
театр ім. М. Заньковецької,
м. Львів, 2023
Режисер Д. Петросян
Комп'ютерна графіка

Costume sketch
for the play *Earth* by Olha Kobylianska
Maria Zankovetska National Academic
Drama Theater,
Lviv, 2023
Directed by Davyd Petrosyan
Computer graphics

Частина III.

Студентські проекти

Student Projects

Chapter III.

Василина Бежеряну
1994 р. н.

118



107, 108.

Ескізи костюмів Ромео та його Матері
до навчального проекту
за трагедією «Ромео та Джульєтта»
В. Шекспіра
Національна академія образотворчого
мистецтва та архітектури, м. Київ, 2024
Кафедра сценографії та екранних мистецтв
Керівниця курсу Л. Нагорна
Картон, папір, тканина, аплікація
39,5 x 19,5 см
Фотограф Б. Пошивайло

Sketches of costumes for **Romeo** and
his **Mother** for the educational project based
on the tragedy *Romeo and Juliet*
by William Shakespeare
National Academy of Fine Arts and
Architecture Kyiv, 2024
Department of Scenography and Screen Arts
Course leader Liudmyla Nahorna
Cardboard, paper, fabric, application
39.5 x 19.5 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo



119

109, 110.

Ескізи костюмів Джульєтти та її Матері до навчального проєкту за трагедією «Ромео та Джульєтта» В. Шекспіра
Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, м. Київ, 2024
Кафедра сценографії та екранних мистецтв
Керівниця курсу Л. Нагорна
Картон, папір, тканина, бісер, аплікація
39,5 x 19,5 см
Фотограф Б. Пошивайло

Sketches of costumes for Juliet and her Mother for the educational project based on the tragedy *Romeo and Juliet* by William Shakespeare
National Academy of Fine Arts and Architecture Kyiv, 2024
Department of Scenography and Screen Arts
Course leader Liudmyla Nahorna
Cardboard, paper, fabric, beads, applique
39.5 x 19.5 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo

Анна Машковська

2001 р. н.

120



111, 112, 113.

Ескізи костюмів до навчального проєкту
за трагедією «Ромео та Джульєтта»

В. Шекспіра

Національна академія образотворчого
мистецтва та архітектури, м. Київ, 2023

Кафедра сценографії та екранних мистецтв

Керівниця курсу Д. Колот

Комп'ютерна графіка

Costume sketches for the educational project
based on the tragedy *Romeo and Juliet*
by William Shakespeare

National Academy of Fine Arts and
Architecture, Kyiv, 2023

Department of Scenography and Screen Arts

Course leader Danyila Kolot

Computer graphics

Anna Mashkovska
Born in 2001



Марія Чорношкур (Зайцева)
2003 р. н.





114, 115.

Костюми до етюдів за мотивами грузинської народної казки, записаної Т. Разикашвілі
Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, 2022
Режисер Д. Кокотюха
Кафедра мистецтва театру ляльок
Спеціальність сценографія театру ляльок
Майстер курсу Р. Неупокоев

Costumes for a sketch based on a Georgian folk tale recorded by Tedo Razikashvili
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theater, Cinema and Television University, 2022
Directed by Danylo Kokotiukha
Department of Puppet Theater Art
Specialty: puppet theater scenography
Course master Ruslan Neupokoiev

Катерина Марченко
2003 р. н.



124

116.
Ескіз костюма за трипільськими мотивами
в рамках навчального проєкту
Львівська національна академія мистецтв,
2024
Кафедра дизайну одягу та взуття
Викладачка предмету виготовлення і
проєктування одягу Л. Рудик
Папір, ручка, гуаш. 29,7 × 21 см
Фотограф Б. Пошивайло

Sketch of a costume based
on Trypillian motifs
as part of an educational project
Lviv National Academy of Arts, 2024
Department of Fashion and Footwear Design
Lecturer of the subject of manufacturing and
designing Liliana Rudyk
Paper, pen, gouache. 29.7 × 21 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo



125

116.

Ескіз костюма за трипільськими мотивами
в рамках навчального проєкту
Львівська національна академія мистецтв,
2024

Кафедра дизайну одягу та взуття
Викладачка предмету виготовлення і
проєктування одягу Л. Рудик
Папір, ручка, гуаш. 29,7 × 21 см
Фотограф Б. Пошивайло

Sketch of a costume based
on Trypillian motifs
as part of an educational project
Lviv National Academy of Arts, 2024
Department of Fashion and Footwear Design
Lecturer of the subject of manufacturing and
designing Liliana Rudyk
Paper, pen, gouache. 29.7 × 21 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo

Катерина Тищенко
2003 р. н.



126



118, 119, 120, 121.

Ескізи костюмів
до навчального проєкту за п'єсою
«Іноді все так ясно»
Кайрі Ківірахка
Естонська академія мистецтв (ЕКА)
Кафедра сценографії
Куратор проєкту А. Арула
Комп'ютерна графіка

Costumes sketches
for the educational project based on the play
Sometimes Everything Is So Clear
by Kairi Kivirähk
Estonian Academy of Arts (EKA)
Department of scenography
Project curator Arthur Arula
Computer graphics



127

122.

Ескіз костюмів до навчального проєкту
за п'єсою «Носороги»
Е. Йонеско
Національна академія образотворчого
мистецтва та архітектури, м. Київ, 2023
Кафедра сценографії та екранних мистецтв
Керівниця курсу Д. Колот
Комп'ютерна графіка

Costume sketches for the educational project
based on the play *Rhinoceros*
by Eugène Ionesco
National Academy of Fine Arts and
Architecture, Kyiv, 2023
Department of Scenography and Screen Arts
Course leader Danyila Kolot
Computer graphics

Примітки

Notes

128

1.
Вадим Меллер
1884–1962
Фінал прологу
Композиція колективної творчості
«Небо горить»
на тексти О. Слісаренка, Михайля Семенка,
Гео Шкурупія
Мистецтво дійства. Колектив артистів
ім. Г. Михайличенка,
м. Київ, 1921
Керівники фактур: загальної композиції,
звуку і слова М.Терещенко, руху В. Меллер
З колекції Музею театрального, музичного та
кіномистецтва України
Інв № Ф 65-7

2.
Вадим Меллер
1884–1962
Костюм Робітника до вистави «Газ»
Г. Кайзера
Мистецьке об'єднання «Березіль», м. Київ, 1923
Режисер Л. Курбас
З колекції Музею театрального, музичного та
кіномистецтва України
Інв. № Зм 204, Інв. № Зм 274

3.
Анатоль Петрицький
1895–1964
Ескіз костюма Сотника
до вистави «Вій» Остапа Вишні
за М. Гоголем
Театр ім. І. Франка, м. Харків, 1925
Режисер Г. Юра
Папір, гуаш, акварель, аплікація
50 x 36 см
Фотограф Б. Пошивайло
З колекції Музею театрального, музичного та
кіномистецтва України
Інв. № Е 3896

4.
Іван Бурячок
1877–1936
Сотник
із вистави «Вій» М. Кропивницького
за М. Гоголем
Театр М. Садовського, м. Київ, 1914
Режисер О. Кошиць
На фото М. Петляшенко
З колекції Музею театрального, музичного та
кіномистецтва України
Інв. № Ф 48610

5.
Олександра Екстер
1882–1949
Ескіз костюма Вакханки
до вистави «Фаміра Кіфаред»
І. Анненського
Камерний театр, м. Москва, 1916
Режисер. О.Таїров
Папір, гуаш
45 x 36,5 см

1.
Vadym Meller
1884–1962
Finale of the prologue
The composition of collective creativity
The Sky Is Burning
based on texts by Oleksa Slisarenko, Mykhail
Semenko, and Geo Shkurupiy
The art of action. Collective of artists
named after H. Mykhailychenko, Kyiv, 1921
Heads of textures: general composition,
sound and words by Marko Tereshchenko,
movement by Vadym Meller
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. Ф 65-7

2.
Vadym Meller
1884–1962
Worker's costume for the play *Gas*
by Georg Kaiser
Berezil Art Association, Kyiv, 1923
Directed by Les Kurbas
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. Зм 204, Inv. no. Зм 274

3.
Anatol Petrytskyi
1895–1964
Sketch of **Sotnyk's** costume
for the play *Viy* by Ostap Vyshnia
based on a story by Mykola Hohol
Franko Theater, Kharkiv, 1925
Directed by Hnat Yura
Paper, gouache, watercolor, application
50 x 36 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. E 3896

4.
Ivan Buriachok
1877–1936
Sotnyk
from the play *Viy* by Marko Kropyvnytskyi
based on a story by Mykola Hohol
Theater of Mykola Sadovsky, Kyiv, 1914
Directed by Oleksandr Koshyts
In the photo: Marko Petlyashenko
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. Ф 48610

5.
Oleksandra Ekster
1882–1949
Sketch of the **Bacchante's** costume
for the play *Famira Kifared*
by Innokety Annensky
Chamber Theater, Moscow, 1916
Directed by Oleksandr Tairov
Paper and gouache
45 x 36.5 cm

З колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України
Інв. № Е 3838

6.
Анатоль Петрицький
1895–1964
Ескіз костюма **Смерті**
до вистави «Вій» Остапа Вишні
за М. Гоголем
Театр ім. І. Франка, м. Харків, 1925
Режисер Г. Юра
Папір, акварель, гуаш, аплікація
53 x 35,5 см
З колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України
Інв. № Е 6590

7.
Алла Горська
1929–1970
Образи до вистави «Отак загинув Гуска»
М. Куліша
1962–1963
Папір, мішана техніка
З колекції Олени Зарецької

8.
Євген Лисик
1930–1991
Ескіз костюма **Красса**
до балету «Спартак» А. Хачатуряна
Театр опери і балету ім. І. Франка, м. Львів, 1965
Балетмейстер А. Шекера
Папір, олівець, бронза. 43 x 31 см
Фотограф Б. Пошивайло
З колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України
Інв. № Е 7865

9.
Євген Лисик
1930–1991
Ескіз костюма **Лентула**
до балету «Спартак» А. Хачатуряна
Театр опери і балету ім. І. Франка, м. Львів, 1965
Балетмейстер А. Шекера
Папір, акварель, олівець, бронза. 43 x 31 см
Фотограф Б. Пошивайло
З колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України
Інв. № Е 7867

10.
Людмила Нагорна
1958 р. н.
Ескіз костюма **Оксани** до опери
«Запорожець за Дунаєм»
С. Гулака-Артемовського
Львівська національна опера, 2023
Диригентка-постановниця І. Стасишин
Режисерка-постановниця О. Тараненко
Папір, роздрук, акварель
41,5 x 29,5 см
Фотограф Б. Пошивайло

From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. E 3838

6.
Anatol Petrytskyi
1895–1964
Sketch of the **Death's** costume
for the play *Vij* by Ostap Vyshnia
based on a story by Mykola Hohol
Ivan Franko Theater, Kharkiv, 1925
Directed by Hnat Yura
Paper, watercolor, gouache, application
53 x 35.5 cm
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. E 6590

7.
Alla Horska
1929–1970
Images for the play *How Huska Died*
by Mykola Kulish
1962–1963
Paper, mixed media
From the collection of Olena Zaretska

8.
Yevhen Lysyk
1930–1991
Sketch of the **Crassus's** costume for the
ballet *Spartacus* by Aram Khachaturian
Ivan Franko Opera and Ballet Theater, Lviv, 1965
Choreographer Anatoliy Shekera
Paper, pencil, bronze. 43 x 31 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. E 7865

9.
Yevhen Lysyk
1930–1991
Sketch of the **Lentulus's** costume for the
ballet *Spartacus* by Aram Khachaturian
Ivan Franko Opera and Ballet Theater, Lviv, 1965
Ballet master Anatoliy Shekera
Paper, watercolor, pencil, bronze. 43 x 31 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. E 7867

10.
Liudmyla Nahorna
Born in 1958
Sketch of **Oksana's** costume for the opera
A Zaporozhian Beyond the Danube
by Semen Hulak-Artemovskiy
Lviv National Opera, 2023
Conductor-director Iryna Stasyshyn
Stage director Oksana Taranenko
Paper, print, watercolor
41.5 x 29.5 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo

11.
Людмила Нагорна
1958 р. н.
Ескіз костюма до опери
«Запорожець за Дунаєм»
С. Гулака-Артемовського
Львівська національна опера, 2023
Диригентка-постановниця І. Сташин
Режисерка-постановниця О. Тараненко
Папір, роздрук, акварель
41,5 x 29,5 см
Фотограф Б. Пошивайло
49.
Малгожата Шченсьняк
1954 р. н.
Сцена з вистави «(A)pollonia»
за текстами тексти Евріпіда, Есхіла, Ганни
Кралль, Джонатана Літтела, Джона М. Кутзее
Новий Театр, Варшава, 2009
Режисер Кшиштоф Варліковський
Фотограф Стефан Околович
50.
Малгожата Шченсьняк
1954 р. н.
Сцена з вистави «(A)pollonia»
за текстами тексти Евріпіда, Есхіла, Ганни
Кралль, Джонатана Літтела, Джона М. Кутзее
Новий Театр, Варшава, 2009
Режисер Кшиштоф Варліковський
Фотограф Стефан Околович
51.
Ганка Подраза
Сцена з вистави
«Соляріс. Спогад із майбутнього»
Вітольд Мрозек за новелою Станіслава Лема
Театр Охоти, Варшава, 2020
Режисерка Клавдія Гартунг-Вуйцяк
Фотограф Артур Весоловський
52.
Ганка Подраза
Сцена з вистави
«Соляріс. Спогад із майбутнього»
Вітольд Мрозек за новелою Станіслава Лема
Театр Охоти, Варшава, 2020
Режисерка Клавдія Гартунг-Вуйцяк
Фотограф Артур Весоловський
53.
Богдан Поліщук
1986 р. н.
Сцена з вистави
«Danse Macabre. Безсмертний танок»
Платформа сучасного танцю, Київ,
прем'єра на сцені Львівського академічного
театру ім. Леся Курбаса, 2023
Режисер Богдан Поліщук
Хореографія Леся Кекуатова
Композиторка Варвара Турта
Фотографка Валерія Ландер
54.
Ася Суцягіна
Сцена з вистави «Косачка»
Платформа сучасного танцю, Київ, 2023

11.
Liudmyla Nahorna
Born in 1958
Sketch of the costume for the opera
A Zaporozhian Beyond the Danube
by Semen Hulak-Artemovsky
Lviv National Opera, 2023
Conductor-director Iryna Stasyshyn
Stage director Oksana Taranenko
Paper, print, watercolor
41.5 x 29.5 cm
Photographer Bohdan Poshyvailo
49.
Małgorzata Szczęśniak
born in 1954
A scene from the play *(A)pollonia*
based on texts by Euripides, Aeschylus, Hanna
Krall, Jonathan Littell, John M. Coetzee
New Theater, Warsaw, 2009
Director Krzysztof Warlikowski
Photographer Stefan Okołowicz
50.
Małgorzata Szczęśniak
born in 1954
A scene from the play *(A)pollonia*
based on texts by Euripides, Aeschylus, Hanna
Krall, Jonathan Littell, John M. Coetzee
New Theater, Warsaw, 2009
Director Krzysztof Warlikowski
Photographer Stefan Okołowicz
51.
Hanka Podraza
A scene from the play
Solaris. A memory from the future by Witold
Mrozek based on the novel by Stanislaw Lem
Ochoty Theater, Warsaw, 2020
Director Klaudia Hartung-Wójciak
Photographer Artur Wesołowski
52.
Hanka Podraza
A scene from the play
Solaris. A memory from the future by Witold
Mrozek based on the novel by Stanislaw Lem
Ochoty Theater, Warsaw, 2020
Director Klaudia Hartung-Wójciak
Photographer Artur Wesołowski
53.
Bohdan Polishchuk
Born in 1986
A scene from the performance *Danse
Macabre. Immortal Dance*
UA Contemporary Dance Platform, Kyiv,
premiere on the stage of the Les Kurbas Lviv
Academic Theater, 2023
Director Bohdan Polishchuk
Choreography Lesya Kekuatoва
Composer Varvara Turta
Photographer Valeria Lander
54.
Asya Sutyahina
A scene from the play *Cossachka*
UA Contemporary Dance Platform, Kyiv, 2023

Режисерка Юлія Лопата
Хореографія Галина Пеха

Director Yulia Lopata
Choreography Halyna Peha

55
Анатоль Петрицький
1895–1964
Ескіз костюма Марсіянина
до вистави «Вій» Остапа Вишні
за М. Гоголем
Театр ім. І. Франка, м. Харків, 1925
Режисер Г. Юра
Папір, гуаш, акварель, аплікація
50 x 36 см
З колекції Музею театрального, музичного та
кіномистецтва України
Інв. № Е 3886

55.
Anatol Petrytskyi
1895–1964
Sketch of the Martian's costume
for the play *Viy* by Ostap Vyshnia
based on a story by Mykola Hohol
Ivan Franko Theater, Kharkiv, 1925
Directed by Hnat Yura
Paper, gouache, watercolor, application
50 x 36 cm
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. E 3886

56
Мирон Кипріяні
1930–2019
Сцена з вистави «Фауст і смерть»
О. Левади
Державний український драматичний театр
ім. М. Заньковецької, м. Львів, 1960
Режисер Б. Тягно
Я. Геляс в ролі Вадима,
Б. Ступка в ролі Механтропа,
Б. Романицький в ролі Ченця
З колекції Музею театрального, музичного та
кіномистецтва України
Інв. № Ф 43014

55.
Myron Kyprian
1930–2019
A scene from the play *Faust and Death*
by Oleksandr Levada
Maria Zankovetska State Ukrainian Drama
Theater, Lviv, 1960
Directed by Borys Tyahno
Yaroslav Helyas as Vadym,
Bohdan Stupka as Mekhantrop,
Borys Romanytsky as Monk
From the collection of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine
Inv. no. Ф 43014

57.
Ганна Іпат'єва
1971 р. н.
Сцена з балету «System AI»
Ольги Данилюк
Українсько-британський проект
у театрі Sadler's Wells, Лондон, 2021
Хореографія Людовіка Ондів'єла
Художній керівник і співпродюсер проекту
І. Путров
Фотограф Елліотт Франк

57.
Hanna Ipatieva
Born in 1971
A scene from the ballet *System AI*
by Olha Danylyuk
Ukrainian-British project
at Sadler's Wells Theatre, London, 2021
Choreographer Ludovic Ondiviela
Artistic director and co-producer of the project
Ivan Putrov
Photographer Elliott Franks

58.
Богдан Поліщук
1986 р. н.
Сцена з вистави «Android. Номер на твоїй
спині» Г. Листвак
Український малий драматичний театр,
м. Київ, 2019
Режисер Б. Поліщук
М. Кушов в ролі Адама
Л. Шелоумова в ролі Андріода-Мур
Фотографка Дар'я Коржан

58.
Bohdan Polishchuk
Born in 1986
Scene from the play *Android. The Number on
Your Back* by Halyna Lystvak
Ukrainian Small Drama Theater,
Kyiv, 2019
Director Bohdan Polishchuk
Maksym Kushchov as Adam
Larysa Sheloumova as Android-Mur
Photographer Daria Korzhan

Український театральний
костюм XX–XXI століть. Ідентич-
ність, контекст, ландшафт

Упорядники:
Тетяна Руденко, Богдан Поліщуки

Дизайн, верстка, макет: Олена Поліщук

Обкладинка: Богдан та Олена Поліщук

Літературна редакторка:
Галина Листвак

Наукова редакторка: Олена Стаднік

Переклад: Вікторія та Євген Скрибки,
Світлана Олексюк, Ольга Мацюпа,
Галина Листвак

Ukrainian Theatrical Costume
of the 20th–21st Centuries.
Identity, Context, Landscape

Compilers:
Tetiana Rudenko, Bohdan Polishchuk

Design, layout, model: Olena Polishchuk

Cover: Bohdan and Olena Polishchuk

Literary editor:
Halyna Lystvak

Scientific editor: Olena Stadnik

Translation: Victoria and Yevhen Skrybkas,
Svitlana Oleksiuk, Olga Matsyupa,
Halyna Lystvak

Видавець: ФОП Савчук Олександр Олегович
Тел.: 067 572 85 75
www.savchook.com
e-mail: savchook.book@gmail.com

Свідоцтво про внесення
до Державного реєстру видавців,
виготовлювачів та розповсюджувачів видавничої
продукції ДК № 6877 від 16.08.2019 року

Формат 60x90/8. Папір крейдований.
Друк офсетний. Гарнітура Montserrat.
Підписано до друку 01.10.2024 р.
Наклад 400 прим. Умовн. друк. арк. 16,5.

Надруковано у ПФ «Майстер Книги».
02000, м. Київ, вул. Максима Кривоноса 2Б.
masterknyg.com.ua
(044) 390-00-56

Видання підготовлено за підтримки Українського культурного фонду

УКРАЇНСЬКИЙ
КУЛЬТУРНИЙ
ФОНД

Позиція Українського культурного фонду може не збігатися з думкою авторів.