

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА ТЕАТРОЗНАВСТВА
ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Кваліфікаційна (магістерська) робота

СУЧАСНИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ КОСТЮМ: КОНТЕКСТИ, ЗМІСТ,
ФОРМА (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЗАСЛУЖЕНОГО
ХУДОЖНИКА УКРАЇНИ ДАРІЇ ЗАВ'ЯЛОВОЇ В ПЕРШОМУ ТЕАТРІ
2012-2022 рр.)

Виконала студентка II-го курсу, групи КМТМ-21
ОП Театрознавство
Віктюк Катерина Володимирівна

Науковий керівник: доцент, кандидат
мистецтвознавства С. М. Максименко

До захису
9.12.2023

Львів – 2023

ЗМІСТ

Вступ.....	4
Розділ 1. Театральний костюм в історичній перспективі та його сучасні сценічні інтерпретації	9
1.1. Поняття «сценічний костюм»: генеза, визначення та базові принципи формування	9
1.2. Історіографія сценічного костюму: від Давнього Єгипту до сьогодення	17
1.3. Сценічний костюм на основі українського національного одягу.....	24
1.4. Сценічний костюм в сучасних мистецьких практиках	32
Розділ 2. Художниця Дарія Зав'ялова: життя та творчість.....	37
2.1. Життєпис.....	37
2.2. Виставкова діяльність	42
2.3. Театральна діяльність у театрах України.....	47
2.4. Театральна діяльність в Першому театрі	51
Розділ 3. Сценічні костюми Дарії Зав'ялової в Першому театрі: сцена для дорослих.....	57
3.1. Загальний огляд вистав дорослої сцени Першого театру	57
3.2. Художниця Першого театру: сценічні костюми для дорослих вистав.....	65
Розділ 4. Сценічні костюми Дарії Зав'ялової в Першому театрі: сцена для дітей	77
3.1. Загальний огляд вистав дитячої сцени Першого театру	77
3.2. Художниця Першого театру: сценічні костюми для дитячих вистав.....	82
Висновки.....	92
Список використаної літератури.....	98
Додатки	104

ВСТУП

Творчі ідеї при створенні одягу можуть спрямовуватися у напрямку пошуку кольору, фактури, форми, оздоблення, що мають новизну та оригінальність. Способи пошуку нової форми можуть досягатися за допомогою асоціативних зв'язків форми із творчим джерелом, пошуку принципово нового рішення.

Творча діяльність художника, що працює в області театру, передбачає глибоке осягнення широкого спектру питань. Процес створення сценічного образу включає кілька послідовних етапів, які представляють собою зовнішній результат великої творчої праці. Один із творчих етапів, на якому відбувається конкретизація задумів — це ескізування, графічне втілення уявних образів на поверхню паперу. Той самий уявний образ матеріалізується через створення костюма.

Звідси постає мета прослідкувати особливості творчості театрального художника з костюмів від зародження ідеї через проєкт до втілення у конкретних сценічних образах. Розглянемо, зокрема, творчість Дарії Зав'ялової, яка працює у Першому українському театрі для дітей та юнацтва (м. Львів), на прикладі деяких її робіт у цьому театрі протягом останніх 10 років. Плідна творчість цієї художниці привертає увагу стильністю, фаховістю, глибиною образного мислення, її напрацювання дозволяють абстрагуватись у бік експериментального теоретизування.

Актуальність дослідження обумовлена кількома причинами. По-перше, сучасний стан розвитку наукової думки в театральному мистецтві характеризується збільшенням уваги до різних компонентів художнього образу (сценографія, грим, костюми тощо). Однією з важливих складових образу актора на сцені є костюм, оскільки відображає характер персонажів, виявляє їх особливості.

По-друге, з розвитком суспільства з'являються нові можливості та тенденції створення костюмів та їх художнього рішення в виставах. Художники все більше і більше створюють унікальні костюми як в технічному плані, так і в

мистецькому рішенні, тим самим впроваджуючи нові тенденції в світі театрального мистецтва.

Обидві ці причини дають можливість вивчення розвитку такого виду візуального мистецтва, як театральний костюм. Однак існують складності з теоретичним визначенням поняття «театральний костюм», з його типологічною приналежністю, вивченням історії творення та концептуальних особливостей. Спроба більш або менш повного теоретичного визначення театрального костюма в межах сучасних мистецьких практик у нашій роботі також є актуальною.

Окрім цього, актуальність роботи полягає у аналізі творчості головної художниці Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва, заслуженої художниці України Дарії Зав'ялової. Це знакова постать в сучасному театральному костюмотворенні (як для дитячої так і для дорослої сцени). Необхідно зазначити, що на сучасному етапі окрім газетно–журнальних статей, інтерв'ю в ЗМІ та декількох наукових статей зацікавлений читач не має змоги комплексно ознайомитись з творчістю художниці (зокрема, в межах Першого театру), та прослідкувати стилістику митця.

Мета та завдання дослідження. Мета роботи — розкрити поняття про театральний сценічний костюм, його типологічну характеристику, місце в сучасних мистецьких практиках, а також проаналізувати творчість заслуженого художника України Дарії Зав'ялової на прикладі її робіт в Першому театрі за останні 10 років.

Мета дослідження зумовила завдання роботи:

- сформулювати поняття про особливості сценічного костюму та принципи його формування;
- розглянути питання про типологічні ознаки сценічного костюму;
- прослідкувати історіографію костюму;
- проаналізувати методику створення сценічного костюму на основі народного вбрання;
- дослідити сценічний костюм в сучасних мистецьких практиках;
- розглянути життєвий та творчий шлях художниці Дарії Зав'ялової;

– проаналізувати стилістику сценічних костюмів для дорослої та дитячої сцени Першого театру художниці Дарії Зав'ялової впродовж останнього десятиріччя.

Об'єктом дослідження є сценічний театральний костюм як один з видів візуального мистецтва.

Предметом дослідження є приклади створення сценічних костюмів Дарії Зав'ялової для дитячої та дорослої сцени Першого театру.

У процесі написання роботи використано такі **методи дослідження**: *типологічний метод*, для систематизації та класифікації поняття «сценічний костюм»; *історично–порівняльний метод*, для дослідження історіографії костюма; *проблемно–хронологічний метод*, для вивчення створення театрального костюма на основі народного вбрання; *ретроспективний метод*, для висвітлення творення костюма в сучасних мистецьких практиках; *описовий метод*, для висвітлення життєвої та творчої діяльності Дарії Зав'ялової та *метод комплексного мистецтвознавчого аналізу*, для дослідження творчого доробку художниці в Першому театрі впродовж останніх десяти років.

Теоретичну основу дослідження складають праці вітчизняних та іноземних вчених з питань, які безпосередньо належать до теми роботи, так і з питань більш загального характеру. В Україні на сьогодні написано небагато досліджень з вивчення специфіки костюмотворення. Однією з ґрунтовних праць в цій царині є дисертація Валерія Фіалко на тему «Трансформація образної лексики драматичного театру України другої половини ХХ століття» [49], а також низка статей цього автора, у яких він досліджує образну лексику театрів, зокрема і сценічні костюми.

Також, можна назвати праці дослідників, де автори висвітлювали окремі аспекти театрального костюмотворення. У роботах Аркадія Драка [11], Олени Ковальчук [20], Ірини Несен [34] та Алли Дмитренко [9] можемо знайти дослідження історії костюма певного періоду. Для вирішення проблем термінології необхідними для нашої теми стали словники та енциклопедії з театральної проблематики: українських вчених Валентини Дятчук та Леоніда

Барабана «Український тлумачний словник театральної лексики» [12], «Театрально—драматичний словник ХХ століття» Анатолія Баканурського та Владислава Корнієнко [45], Олександра Клековкіна «THEATRICA: Лексикон» [19] та «Словник театру» відомого французького театрознавця Патріса Паві [37].

Також ґрунтовною роботою в царині дослідження сценічного костюму в сучасних мистецьких практиках та його типологізації можна вважати статтю Шандренко Ольги «Сценічний костюм в сучасних мистецьких практиках» [54]. Одним з сучасних дослідників театального костюма слід вважати Богдана Поліщука. В його статті «Візуально—пластична історія українського театру в книжках» [40] він розглядає низку видань, у якії дотично або ґрунтовно описана тема театального костюму: спогади та альбоми художників, альбомні збірки, наукові праці. Також одним з знакових видань в дослідженні театального костюма можна вважати художній альбом «Український театральний костюм ХХ—ХХІ століть. Ескізи» під упорядництвом Богдана Поліщука, Олени Ковальчук, Лілії Волошиної та Тетяни Руденко [31].

Нові принципи і методи дослідження історії театального мистецтва України ХХ ст. запропонувало театрознавство незалежної України, про що свідчать праці Н. Владимирової [6], М. Гарбузюк [7], О. Клековкіна [17–19], Н. Корнієнко [23], О. Островерх [36], колективні монографії «Український театр ХХ століття» [47], «Нариси з історії театального мистецтва України ХХ ст.» [33].

Тему дослідження творчості Дарії Зав'ялової висвітлено в деяких наукових статтях та низках інтерв'ю. Дослідницею творчості художниці можна вважати Олену Цимбалюк [51–52]. В її роботах «Театральні костюми—образи за народними мотивами: морфологічний аспект (на прикладі робіт Дарії Зав'ялової)» та «Театральні образи в творчості Дарії Зав'ялової: від ескізу до сцени» проаналізована творчість художниці в певних виставах, через призму процесу творення костюма та роботи над створенням образу. Також через низку опублікованих розмов—інтерв'ю Наталії Космолінської з Дарією Зав'яловою також можна дізнатись про певні особливості роботи над деякими виставами з

доробку художниці [25–26]. Проте, дослідження, яке б охоплювало всю творчу діяльність Дарії Зав'ялової на сьогодні немає.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що в результаті теоретичних досліджень проаналізовано творчий доробок художниці Дарії Зав'ялової в Першому театрі за останні десять років.

Структура дослідження. Магістерська робота складається з чотирьох розділів. Перший розділ під назвою «Театральний костюм в історичній перспективі та його сучасні сценічні інтерпретації» розкриває поняття «сценічного костюма»: генезу, визначення та базові принципи формування, його історіографічні дослідження та типологічні ознаки. Також висвітлено тему сценічного костюма на основі національного вбрання і проаналізовано сценічний костюм в сучасних мистецьких практиках. Другий розділ «Художниця Дарія Зав'ялова: життя та творчість» містить відомості про життєвий шлях художниці. Розглянуто виставкову діяльність, її роботи у театрах України, та в Першому театрі зокрема. В третьому та четвертому розділах під назвою «Сценічні костюми Дарії Зав'ялової в Першому театрі: сцена для дорослих» та «Сценічні костюми Дарії Зав'ялової в Першому театрі: сцена для дітей» проаналізовано роботи художниці в Першому театрі в період з 2012 по 2022 рік з поділом на дитячу та дорослу сцени.

Також магістерська робота містить вступ, висновки, список використаної літератури та додатки, які унаочнюють текстову інформацію.

РОЗДІЛ 1

ТЕАТРАЛЬНИЙ КОСТЮМ В ІСТОРИЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ ТА ЙОГО СУЧАСНІ СЦЕНІЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

1.1. **Поняття «сценічний костюм»: генеза, визначення та базові принципи формування**

У кожному мистецькому напрямку існують унікальні засоби вираження, такі як мова фарб у живопису, мова тілесного руху у танці та балеті, мелодія у музиці, слово у художній літературі і т.д. Режисерська діяльність, яка є окремим видом мистецтва, також має свою «мову» чи специфічні засоби виразності. Таким чином, при аналізі різних жанрів вистав можна визначити методологічну необхідність відрізнити уявлення про мову мистецтва як засобу комунікації в конкретному соціально–культурному контексті від розгляду її як системи виразних форм.

Активізація суб'єктивно–особистісного у творчій діяльності режисера та сценографа, образне моделювання останнім у структурі внутрішнього світу драми обумовить принципові зміни в образній системі вистав. Визначальну роль у цьому процесі відіграло становлення і розвиток нової системи театральнорекорацийного мистецтва «дієвої сценографії». Втілюючи в життя її принципи, художники акцентували увагу не тільки на тому «де» і «коли», а, передусім, «що» відбувається у кожному акті драматургії. Створюючи зорові образи, вони передбачали взаємодію конфліктних начал, що виокремлюють у спектаклі свою несумісність, боротьбу, те, що відкриває у пластиці широку шкалу смислових категорій, які народжуються саме із суперечностей, зіткнення, з незавершеності, нерозв'язання конфлікту. Такий підхід дозволяв навіть у посередній за художнім рівнем драматургії завдяки масштабу творчої особистості сценографа доторкнутися до глибинних проблем людського буття. Проте «закодований» у візуальній партитурі вистави широкий спектр асоціацій, що стає доступний глядачеві виключно у ході сприйняття вистави, передбачав співпрацю з

режисерами, творчими однодумцями та акторами, які б спиралися на новітні виконавські технології [49, с. 12]

Театральний костюм — поняття широке і містить в собі все, що штучно змінює вигляд людини, тримаючись на його тілі — це цілий комплекс речей: зачіска, грим, взуття, головний убір і, власне, одяг. Театральний костюм — єдина система, здатна штучно змінити зовнішність людини, підкреслити або ж зруйнувати гармонійну єдність тіла, або певних його частин і створити художній образ.

Смислове значення костюма як своєрідної тілесної маски підтверджується через аналіз лексичного значення слова «костюм». Це слово є запозиченням із французької мови, де «costume» означає «звичай» чи «звичка». Походження відбувається від латинського слова «consuētūdo», що перекладається як «звичай» чи «звичка», утвореного від дієслова «consuesco» зі значенням «привчаюся» чи «звикаю». Це слово складається з префікса «con-», який вказує на злагожденість чи співпрацю, та дієслова «suesco» із значенням «привчаюся» чи «звикаю». Тобто, буквально, костюм — це повсякденний, звичний одяг.

Сценічний костюм належить до видовищного виду одягу, який повинен відповідати багатьом вимогам: характеру видовища, ролі та образу виконавця, враховувати комплекс виконуваних рухів на сцені, мати яскраве образне рішення, враховувати освітлення, кольорове оформлення сцени та інше. Основною функцією костюму є знакова, тому сценічний костюм — це виразний образ, що відіграє важливу роль у передачі інформації, доповнює й підкреслює характер виступу, ролі актора.

Як було обґрунтовано в дослідженнях Абрамової О., сценічний костюм — це засіб художнього впливу на глядача через зовнішні ознаки і характеристики зображуваного персонажа, що допомагають перевтіленню актора. Все залежить від виступу актора, отже, ідея костюма відштовхується від сценарію виступу. Головна мета сценічного костюма — створення художнього образу задля розкриття змісту твору–видовища. До поняття «сценічний костюм» частіше за все належить усе, що штучно змінює зовнішній вигляд людини (одяг, взуття,

зачіску, прикраси, аксесуари, макіяж) задля створення певного образу на сцені [1, с.290].

Згідно словника театрознавчих термінів і понять, костюм театральний — одяг, взуття, головний убір, прикраси та інші предмети, які використовують актори для увиразнення створюваного образу. Костюм вирішує три основні завдання: створення зовнішньої характеристики образу і розкриття його внутрішньої сутності; визначення середовища, у якому відбувається дія (історичне, національне, соціально–економічне, фантастичне); створення разом з іншими елементами оформлення візуального образу вистави. Необхідним доповненням до театрального костюму є грим та зачіска [43, с. 87].

У сучасних сценічних постановках костюм відіграє дедалі важливішу та багатограннішу роль і, як висловився на початку ХХ ст. Таїров, насправді стає «другою шкірою актора». Річ у тім, що костюм завжди присутній у театральному дійстві як знак дійової особи та її перетворення. Протягом тривалого часу він виконував звичайну функцію характеристики актора в певних умовах чи ситуаціях.

У наш час костюм відіграє під час вистави надзвичайно важливу роль. Одяг на сцені стає усе більш функціональним та інтегрується в загальне опрацювання сценічних знаків. Від часу своєї появи на сцені він стає театральним костюмом, слугуючи для досягнення ефектів ампліфікації, спрощення, абстрагування та прочитуваності [37, с. 233].

Подібно до звичайного одягу, театральний костюм виконує основну функцію — вдягати актора. Навіть у сучасному світі, коли відкритість на сцені не завдає естетично–етичних проблем, використання костюму не є простою формальністю. Одяг та ефекти його зміни чи приховування завжди вказують на соціальне становище людини, а також характеризують її за декількома ознаками, такими як вік, стать, професійна та соціальна приналежність. Костюм виконує значущу роль як всередині театральної системи, де він стає частиною консистентної системи одягу, так і за її межами, взаємодіючи з реальним світом, де одягу також надається певне значення. У театральній постановці костюм

визначається подібністю та відмінністю у формі, матеріалах, крої та кольорах в порівнянні з іншими костюмами. Важливою є зміна костюмів протягом вистави, створення сенсових контрастів та використання форм та кольорів у допоміжній ролі. Однак викликом є динаміка костюма: він повинен постійно змінюватися, залишаючись цікавим для глядачів після короткочасного перегляду, і в той самий час правильно передавати необхідні сенси відповідно до розвитку подій та еволюції взаємин між персонажами.

Костюм змінювався (у формі «візитної картки» актора та дійової особи) паралельно з розвитком інсценівок, пройшовши шлях від натуралістичного міметизму до реалістичної абстракції (зокрема, брехтівської), до символіки загальної атмосфери, до розпаду сюрреалізму та абсурду. В наш час бачимо синкретичне застосування усіх ефектів: усе дозволено, і водночас ніщо не просте. Розвиток костюма нині знову перебуває на проміжній стадії між примітивною ідентифікацією дійової особи через її одяг та автономно—естетичною функцією конструювання одягу як самодостатньою творчістю [37, с. 235].

Сценічний костюм набуває значення тільки тоді, коли служить живому організмові та є на ньому. Для актора він не є звичайною зовнішньою прикрасою чи обгорткою: він торкається його тіла. Костюм то «служить» тілу, пристосовуючись до жестів, рухів і поз актора, то «облягає» тіло, підкоряючись матеріалові та формі. У наш час художники з костюмів думають про те, щоб костюм став для глядача предметом почуттів і водночас відчутним знаком. Відчутний знак костюма — це його інтегрованість у виставу, спроможність функціонувати як змінна декорація, зв'язана з життям та словом. Для уважного глядача дискурс, якщо порівняти його з дією, та дійова особа органічно вписуються в еволюцію системи костюмів.

Питання видотипологічної характеристики сценічного костюма в широкому розумінні варто розглядати, зважаючи на різновиди сучасних мистецьких практик.

Театральні костюми відіграють вагому роль серед різноманітних видів сценічних вбрань. Це можуть бути як костюми, створені для вистав театральної сцени, так і ті, які використовуються у кіно. У додаток до театру, сценічний костюм є необхідним елементом для естрадно–циркових виступів, живих шоу, таких як хореографічні чи вокальні виступи, а також льодові шоу. Також слід розглядати спортивну арену як область використання сценічного костюма, оскільки костюми спортсменів, учасників показових змагань, повинні сприяти не лише зручності виступу, але й мати необхідні естетичні характеристики. У контексті комунікативної функції, сценічний костюм може використовуватись на рекламних площадках, таких як модні покази, музичні кліпи, вуличні рекламні образи чи медіа–кампанії. Важливе місце займає сценічний костюм і в сучасних видовищах, таких як хепенінг, флеш–моб чи перформанс.

Отже, ми бачимо, що сучасні мистецькі практики вже не обмежуються лише традиційною сценою театру. Тому, зважаючи на праці дослідників, пропонуємо розглядати одну з типологічних схем сучасного сценічного костюму у контексті таких мистецьких практик, як театр, кіно, балет, естрадно–циркове мистецтво, спорт, рекламні кампанії, сучасні видовища (перформанс, хепенінг, карнавал) тощо (додаток А, схема 1). Ця класифікація демонструє, наскільки різна сфера застосування сценічного костюму.

Беручи до уваги типологічний поділ дослідниць Шандренко О. та Сімонії К., сценічний костюм можна поділити на види, залежно від образотворчих характеристик: національний, історичний, сучасний, ритуально–обрядовий, фантастичний (міфічний), карнавальний (маскарадний), професійний [54, с. 75.].

Національний костюм відображає особливості культури певної групи людей. Такий одяг завжди свідомо наповнений особливим символічним значенням. Так само, як сучасний костюм відображає суспільний стан сьогодення, історичний костюм відображає специфічні риси того чи іншого періоду буття людства. Костюм кожної людини своїм загальним «модним» видом характеризує відомий період часу, а своїми деталями, манерою носіння,

визначає характер, смаки, розумове й духовне життя людини, що його носить. Обрядовий костюм — одяг для проведення певних обрядів, а саме весілля, хрещення та поховання. Цей особливий костюм формувався протягом тисячоліть, регламентуючись не модою, а певними правилами, які вироблені не етикетом, а часом. Професійний костюм — це костюм, створений для людини певного роду занять, має специфічні ергономічні та естетичні якості, відповідно до професії. Міфічний, або фантастичний, костюм завжди втілює не існуючу насправді істоту, а вигадану і створену художником. Таке ж значення має і карнавальний костюм, проте він відрізняється своїм локальним призначенням — лише на карнавальне свято (додаток А, схема 2).

Без складання типології театрального костюма неможливе вивчення його ролі в формуванні іміджу театру. Різноманіття театрального костюма можна порівняти з різноманітністю життєвих ситуацій або людських характерів, які втілюються за допомогою цього костюма на сцені. Основний шлях до розуміння його суті — типологія, розмежування на класи, групи, види і т.д. в різних площинах. Кожен тип класифікації відкриває нові сфери для дослідження, розкриває несподівані проблеми і нові аспекти костюма.

В довіднику світового театрального мистецтва виділено три основні типи театрального костюму:

- персонажний;
- ігровий;
- як одяг дійової особи.

Персонажний костюм є образотворчо–пластичною композицією, що є безпосередньою частиною цілісного образу виконавця ролі. У костюмі фігура часто повністю ховається, актор сам приводить його в рух та озвучує. Ігровий костюм — це засіб перетворення вигляду актора та важливий елемент його гри. Перетворення персонажів в обрядових і фольклорних дійствах за характером в основі гри використовували прийоми гротеску чи пародії. Щодо одягу дійової особи, то, на сьогодні, це основний вид костюму, найчастіше нагадує традиційний одяг конкретної епохи дії в постановці.

Зважаючи на вищевказані типології, можна зробити висновок, що під театральним костюмом слід розуміти все, що штучно змінює вигляд людини. Визначення вже містить першу і основну класифікацію — перераховані підсистеми костюма. Для конкретизації типологічних ознак, варто виділити основні площини типології (додаток А, схема 3):

– Антропологічна:

а) по відношенню до тіла;

Підстава класифікації — ступінь близькості до тіла, а як наслідок — ступінь впливу на тіло: розфарбовування тіла (татуювання, макіяж, грим), одяг, взуття, головні убори, прикраси, аксесуари (теж мають різний вплив: наприклад, окуляри — ближче, ніж сумочка).

б) по відношенню до частин тіла;

Ця класифікацію ми вже зустрічали у визначенні і тому її можна назвати визначальною при системному підході до вивчення костюма.

- Одяг. За способом кріплення на тілі одяг ділиться на поясний (спідниці, брюки, шорти, труси і т.д.) і плечовий (сорочки, сукні, сарафани, плащі, пальто, шуби, піджаки, майки, светри, і т.д.). Конфігурація і пластика тіла диктують відмінності елементів костюма. Весь одяг також ділять на три шари: білизна, натільний одяг і верхній. В свою чергу, натільний одяг поділяють на піджачний розділ (блейзер, джемпер, жакет, жилет, піджак, светр, смокінг, фрак, сорочка і т.д.), одяг для ніг (штани, шорти, шкарпетки, панчохи, колготки. Окремо виділяємо сукні, сарафани і спідниці) та верхній одяг.

Також слід звернути особливу увагу на окремі елементи одягу, які, як правило, мають особливу символічну силу: коміри, манжети, краватки (шарфи, хустки), шкарпетки (панчохи), пояс (ремені), рукавички тощо. Ці незначні деталі можуть повністю змінити інформаційне навантаження костюма в цілому.

- Взуття.

- Головні убори.

- Прикраси. Все різноманіття прикрас за призначенням ділиться на: тканинні (брошки, запонки, пряжки, застібки, шпильки), натільні (сережки, кольє, ланцюжки, кулони, персні, браслети) і прикраси для волосся (шпильки, діадеми і т.д.).

- Аксесуари. Окуляри, сумки, парасолі, тростини і т.д. — ці елементи можуть відігравати важливу роль в цілісному образі актора.

- Зачіска.

- Грим. За допомогою гриму актор може змінити своє обличчя, надати йому таку виразну форму, яка допоможе акторові найбільш повно і всебічно розкрити сутність образу і в найбільш наочному вигляді донести до глядача.

– Демографічна:

а) чоловічий костюм;

б) жіночий костюм;

в) дитячий костюм (поняття дитячого костюма як самостійної групи виникло тільки в другій половині XVIII століття в Англії. До цього часу дитячий одяг була лише зменшеною копією дорослого).

Театральний костюм може розрізнятися за статевою ознакою або малими деталями, такими як сторона застібки, або взагалі структурою. Наприклад, у XVII столітті чоловіки широко використовували шикарні мережива, а сучасність робить це особливістю вбрання виключно для жінок, як символ жіночності. Ознаки жіночості і чоловічості змінювалися в різних народах і епохи, але завжди були присутні. Виняток може становити кінець XX століття з появою терміну «унісекс».

Здавна існували відмінності між дитячими та дорослими костюмами, і всередині цих категорій були певні різновиди: маленькі діти, підлітки, молодь, дорослі, літні та люди похилого віку. Одяг для кожної групи мав свої особливості. Наприклад, бантики або слинявчики завжди асоціювалися з дитинством, а хустка, зав'язана на голові жінки, — зі старістю. Костюми з

вираженими ознаками еротизму часто носили молоді люди. Такі стереотипні символи міцно вкоренилися в культурі.

Типологія театрального костюма залишається недостатньо дослідженою областю. Кожен дослідник, що займається вивченням театрального костюма, класифікує його за різними ознаками. Багато літератури присвячено історичним і етнографічним аспектам, що призводить до класифікації за географічними чи часовими ознаками. Інші праці розглядають костюм з точки зору його взаємодії з тілом, конструкції та функцій. Кожен підхід розкриває нові напрямки для досліджень, висвітлює неочікувані проблеми і аспекти теми костюма.

1.2. Історіографія сценічного костюму: від Давнього Єгипту до сьогодення

Упродовж багатовікової історії театрального мистецтва сценічне оформлення костюму послідовно пройшло еволюційне перетворення, спричинене не лише вдосконаленням техніки, а й усіма перипетіями стилів і моди відповідних часів. Воно залежало від характеру літературної побудови п'єси, від жанру драматургії, від соціального складу глядача, від рівня освіченості художника, його бачень та стилістики.

Періоди античності змінювалися примітивом підмоств Середньовіччя, які, своєю чергою, поступалися місцем королівським придворним театрам із самодостатньою розкішню вистав. Були вистави в сукнах, у складних конструктивних декораціях, тільки у світловому оформленні, без оформлення зовсім — на голій естраді, на помості, просто на бруківці.

У процесі поступового розвитку сучасного театру, з урахуванням новаторської режисури та трансформацій методів художнього втілення, роль мистецтва костюма не тільки залишається актуальною, але й зростає. З поширенням його молодших та більш гнучких конкурентів — кіно та телебачення — театр відзначається активними пошуками нових форм виставкових методів, які визначають його позицію як цінність унікального виду

мистецтва. У цих пошуках костюм, як найбільш динамічний елемент театрального декору, займає перше місце.

Історія костюма для сцени та різних видовищних заходів має своє коріння у величних виходах східних монархів, процесіях фараонів та, звісно ж, драмах і комедіях грецького театру. Однак уявлення про костюм як важливу частину театрального втілення та потужний інструмент для реалізації загального задуму формувалося поступово в період від XVI до XIX століть. В цей час він став сприйматися як творча робота, що заслуговує на увагу від професійних митців, і його роль в представленні вистави розглядалася як колективна праця рівноправних авторів.

Виникнення театрального костюма сягає давнини. З давніх часів існує театральний костюм у театрі Стародавнього Сходу. У Китаї, Індії, а також Японії класичний театральний костюм має символічний і умовний характер. У театрі також має значення символіка прикрас, візерунків на тканині та колір.

Костюми в театрі зазвичай створюються для кожної вистави і для певного актора, але бувають і такі театральні костюми, які є незмінними і в загальних рисах однаковими для всіх труп.

Європейський театральний костюм уперше з'явився в Стародавній Греції, де, як усім відомо, і зародився театр як такий, а згодом розвинувся і, зазнаючи безліч змін, перетворився на сучасний. Основним у грецькому театрі був костюм, що повторював повсякденний одяг греків. Також для театральної вистави були необхідні великі маски з різною мімікою, щоб глядачам здалеку було видно емоції акторів і взуття на високих підставках–котурнах. Кожен костюм у грецькому театрі мав особливий колір, наприклад, вказував на приналежність до певного роду діяльності або положення. Театральний костюм змінювався залежно від задуму п'єси.

В епоху феодалізму мистецтво театру відбивається у виставах мандрівних артистів. Костюм у їхніх виставах мав такий самий вигляд, як костюм їхніх сучасників із бідних верств населення, але був прикрашений яскравими стрічками. Вистави стають придворним видовищем, красивим і захопливим.

Декорація була присутня одна, яка не змінювалася протягом усієї вистави, на відміну від сучасної театралізованої вистави. Основною вимогою до театрального костюма того часу було багатство, розкіш, причому неважливо для головних чи другорядних ролей, костюм був умовним, уникав деталізації.

У період Відродження театр пережив величезний розвиток, а його еволюція стосувалася не лише самих вистав, але й театральних костюмів, що суттєво піддавалися впливу моди того часу. Актори в комедіях насміхалися з кривдників, вдаючись до вдалої, точної та інколи гострої характеристики героїв вистав. У другій половині XVI століття костюм у театрі приймав аристократичний стиль в одязі, враховуючи роль, іноді набуваючи елементів блазнівського вбрання. Майстерності в створенні театральних костюмів звертали увагу різних фахівців—кравців, художників, декораторів, що призвело до зростання попиту на їхні послуги.

Основним жанром класичного театру в XVII столітті була трагедія, актори вбиралися в костюми, які повторювали побутовий одяг придворних і слуг, на оформлення п'єси впливали смаки та інтереси аристократії. Людовик XIV 1662 року своїм виступом на святі у Версалі поширив у європейському театрі новий різновид костюма для трагічних героїв на сто років уперед, з'явившись у стилізованому «римському» костюмі, створеному на основі придворного костюма з додаванням кіраси та короткої спіднички. Жіночі костюми були віддзеркаленням сучасності, однак, більш оздобленими та розшитими, ніж у побуті.

У всіх працях з історії костюма виділяють період Мольєра, а оскільки мода завжди знаходила відображення в театрі, цей період і для театрального костюма став значущим. У театральному костюмі стали проявлятися реалістичні тенденції, Мольєр у своїх постановках одягав акторів у сучасні костюми різних верств населення.

У XVIII столітті костюм остаточно змінюється, він стає історично достовірним і виконується за ескізами художників, приділяється велика увага гриму, зачісці, проте історична точність досягається лише в окремих деталях.

Лише до XIX століття у зв'язку з розвитком режисерського мистецтва костюм прагнуть пов'язати із задумом п'єси, дотримуються духу епохи у створенні вистави. Відомо, що драматурги особисто брали участь у постановці п'єси та слідкували за дотриманням сюжету, також вони брали на себе відповідальність за ескізи декорацій і костюмів, залучаючи на допомогу відомих художників. Серед авторів ескізів костюмів Е. Делакруа, П. Гаварні, П. Деларош, Л. і К. Буланже, А. Деверія та ін. У цей період з особливим трепетом ставилися до достовірності й точності, хоча домагалися її далеко не всі.

До кінця XIX століття багато видатних режисерів і художників прагнуть відкинути рутину натуралізму і борються з реалізмом у мистецтві, що призводить до повернення умовності та стилізації. Це відбувалося, бо вважалося, що театр має нести в життя щось нове, казкове, не реальне, а не повторювати буденність людського життя.

На сучасному етапі розвитку театрального мистецтва художники прагнуть не тільки відобразити у своїх роботах задум п'єси, а й зробити театральні костюми самостійним витвором мистецтва, висловитися, дати собі волю до фантазії, проявити своє бачення творчості.

З історії театрального костюма ми бачимо, як ставилися до цього виду мистецтва художники, тому важливість ролі театрального костюма в мистецтві не піддається сумніву. Вбрання актора трансформується на сцені у важливий елемент художньої виразності — театральний костюм, як засіб, що розкриває характеристику образу персонажа та створює цілісність між сценографічним вирішенням вистави і тілом актора.

Як зазначає дослідниця Алла Дмитренко [9, с. 1153], літературу з зазначеної проблематики доцільно згрупувати за тематичними блоками, зокрема це праці з філософії, культурології, мистецтвознавства.

- Монографії, в яких простежено особливості авангарду та його вплив на театральний авангард і театральний костюм зокрема.

- Праці, де представлено теоретичні концепції, що були реалізовані у співпраці з художниками.

•Дослідження, в яких проаналізовано зародження та становлення українського театру, в контексті якого формувалися національні театральні традиції.

•Вивчення театального костюма в контексті моди.

•Праці, в яких охарактеризовано творчий доробок низки митців, які працювали в ділянці створення театального костюма.

•Альбомні видання, каталоги.

•Енциклопедії, словники, довідники, де подано статті та гасла з зазначеної тематики.

Роботи, в яких піднімаються питання сценічного костюма, належать дослідникам різних галузей науки: історикам, культурологам, мистецтвознавцям. Значна кількість робіт має описовий огляд сценічного костюма в історичному контексті. Це, переважно, роботи таких вчених, як І. Нессен (2021 р.), В. Фіалко (2016 р.), Т. Ніколаєва (1996 р.), О. Клековкін (2012 р.) та ін. У наукових дописах сучасних дослідників зосереджено увагу на розгляді сценічного костюма в одному з видів мистецтв, зокрема, це роботи Д. Лідера (2004 р.), та ін. Також важливими у дослідженні історіографії костюма є праці Аркадія Драка [11].

У філософському аспекті театральний костюм розглядає Н. Корабльова [22]. В цих роботах розкриті питання конструктивної логіки і художнього вигляду костюма при втіленні художніх ідей у сценічних моделях, естетичної спільності створюваних костюмів із театральним світом інших, оточуючих артиста предметів. Безпосередньо національний український костюм на сцені досліджували О. Красильнікова, І. Мар'яненко, О. Кисіль, Л. Білецька, Ю. Станішевський, І. Дузь, В. Голота, Н. Доброєр. Однак їх роботи містять лише згадку про образ у костюмі, його створення в певному контексті.

В історіографії розглянуто теоретичний доробок відомого англійського теоретика і реформатора сцени Едварда Гордона Крега (1872—1966). У праці «Про мистецтво театру» (1905 р.) [29] він наголошує на важливості усіх складових для досягнення гармонії сценічного твору. «Мистецтво театру

складається зі всіх цих елементів, — дії, що лежить в основі гри, зі слів, що започатковують кістяк п'єси, ліній та барв, що є серцем вистави, з ритму, що є квінтесенцією танцю» [29, с. 176]. Теоретичні ідеї Е. Крега вплинули на подальшу творчість провідних режисерів ХХ ст. — К. Станіславського і В. Мейерхольда, А. Аппія і М. Рейнхарда, Леся Курбаса та Б. Брехта.

Питання зародження та становлення українського театру у історичному аспекті як самостійної складової мистецтва розглядали українські дослідники кін. ХІХ — поч. ХХст.: Іван Франко (1894 р.) [50], Дмитро Антонович (1925 р.) [2], Петро Рулін (1929 р., 1972 р.) [42], Степан Чарнецький (1934 р.) [53].

Грунтовною з огляду на наукову новизну є стаття Романа Яціва (2003 р.) [55], де вперше було представлено на широкий загальний збірку театральних костюмів авторства А. Пронашка з фонду графіки Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної академії наук України. Дослідник встановлює, що знайдені твори є частиною збереженої колекції з варшавського театального музею.

Значний інтерес становлять праці, в яких театральний костюм розглядається у контексті моди. Тему взаємозв'язків між модою та театральним костюмом опрацювала англійська театрознавець Оіф Манкс. Її праця «Актор у костюмі» (2010 р.) [56] стала важливим джерелом для нашого розуміння проблеми взаємодії театального костюма з тілом актора, впливом на глядача зокрема.

Грунтовне дослідження, у якому опрацьовано художньо-стильові особливості сценічного костюма львівських театрів на зламі ХХ—ХХІ ст., здійснила Юлія Пігель у праці «Сценічний костюм львівських театрів кін. ХХ — початку ХХІ ст. Художні особливості, пошуки образності» (2009 р.) [39]. Дослідниця вперше систематизувала творчість львівських сценографів другої половини ХХ ст. та визначила місце сценічного костюма львівських театрів у загальноукраїнському контексті.

Одним з дослідників театального костюма слід вважати Богдана Поліщука. В його статті «Візуально-пластична історія українського театру в книжках» [40] він розглядає низку видань, у які дотично або ґрунтовно описана

тема театрального костюму: спогади та альбоми художників, альбомні збірки, наукові праці. Також одним з знакових видань в дослідженні театрального костюма можна вважати художній альбом «Український театральний костюм ХХ–ХХІ століть. Ескізи» під упорядництвом Богдана Поліщука, Олени Ковальчук, Лілії Волошиної та Тетяни Руденко. Цей альбом презентує різноманіття та розвиток театрального костюма та графіки впродовж 100 років на прикладі ескізів найяскравіших художників–сценографів України.

Останніми роками ці дослідження були продовжені новим поколінням вчених. Серед них назвемо статті Олени Ковальчук [20].

Як пише дослідниця Ірина Несен [34, с. 54.], до теми вивчення історії костюма мають дотичність дослідження філологів й театрознавців. Саме вони вперше виділили у п'єсах корифеїв театру серед авторських ремарок ті, що стосувалися одягу. Так, досліджуючи творчий доробок М. Кропивницького і класифікуючи ремарки його творів, театрознавець Олександр Клековкін виділив ремарки, пов'язані з одягом й його роллю в розгортанні сюжету.

Для створення та доповнення цілісної картини розвитку театру в історичному аспекті залучено літературу енциклопедичного, довідникового та словникового спрямування: академічне колективне видання «Український драматичний театр: нариси історії» (1967 р.) [46], розділи п'ятого тому «Історії українського мистецтва» (1967 р.) [14] присвячені театральній–декораційній мистецтву. Дослідження театру початку ХХ ст. із застосуванням сучасного науково–методичного апарату здійснено у колективній роботі «Нариси з історії театрального мистецтва України» (2006 р., за редакції В. Сидоренка) [33]. Для вирішення проблем термінології необхідними для нашої історіографії стали словники та енциклопедії з театральної проблематики: українських вчених В. Дятчука та Л. Балабана «Український тлумачний словник театральної лексики» (1999 р.) [12], «Театральній–драматичний словник ХХ століття» А. Баканурського та Н. Корнієнко (2009 р.) [45], О. Клековкіна (2012 р.) [19]. Важливим підґрунтям для нашого дослідження є праця «Словник театру» відомого французького театрознавця Патріса Паві (2003 р.) [37], у якій

інтегровано театрологію у поєднанні з новими методами дослідження у сучасній гуманістиці — семіологією, герменевтикою, антропологією, теорією тексту, нарратологією тощо. Дослідник характеризує еволюцію функцій театрального костюма у контексті стильових змін інсценізацій від джерел зародження театру до сучасності. Також він зазначає історичне існування взаємовпливів між історією моди та театральним костюмом.

Аналіз опрацьованої літератури засвідчив, що проблеми українського театрального костюма опрацьовані багатьма дослідниками. Тема історіографії, визначення, типології театрального костюма, його складових та процесу розвитку описана в працях мистецтвознавства, біографічних оглядах роботи митців, енциклопедичних виданнях та окремих наукових статтях. І в українській, і зарубіжній літературі театральний костюм —об'єкт розгляду в контексті сценографічного вирішення, історії театру чи драматургії.

Мистецтвознавчих праць, де було б проаналізовано художньо—стильові особливості театрального костюма початку ХХІ ст. небагато. Проте, варто наголосити на швидкому розвитку цього мистецтва: аналіз опрацьованих джерел дав змогу прослідкувати, що тема історії костюма та аналізу творчого доробку митців є вкрай актуальною і запотребованою серед наукових кіл.

1.3. Сценічний костюм на основі українського національного одягу

Вивчення традиційного способу життя, духовної культури і творчого надбання українського народу становить комплекс проблем, який розкриває й підкреслює етнічну самобутність нації. Цей підхід не лише відтворює нашу історію і минуле, але й направляє нас до сучасного майбутнього.

Одяг, певна річ, є однією із невід'ємних ознак етносу і кожної індивідуальності. Порівнюючи з іншими видами мистецтва і творчої роботи людини — живописом, архітектурою, літературою, костюм значно краще реагує на події в країні, на умови зовнішнього оточення, на переміни в естетичних поглядах та духовному житті народу. Історичний маршрут костюма розгортає

соціальну структуру суспільства кожного періоду, а також взаємодіяння людини і суспільства [44, с. 98].

Історія українського костюму невіддільна від історії народу. Так само, як і всі інші мистецькі прояви, він почав свій розвиток із глибини віків. За активного розвитку цивілізації, зміни побуту і систем господарювання на більш досконалі, вдосконалювався й одяг. Великий крок у розвитку естетичних бачень вбрання було здійснено в період існування Київської Русі.

Вважається, що особливості українського національного одягу визначилися в епоху Запорізької Січі. Саме тоді сформулювалися конкретні критерії, за якими кожен елемент одягу вказував на соціальний статус людини: чи то духовенства, чи то козацької старшини, чи то селянина. Приблизно в цей же період почали виражатися і регіональні особливості у вбранні українців.

Національний костюм, як вид декоративно–ужиткового мистецтва в системі театрального існування, заслуговує на прискіпливу увагу. Він уже набув особливої змістовності та виконує інші функції, ніж автентичний національний костюм. Природа національного костюма на сцені виступає не як окреме явище, а як невід’ємна складова ідентичності народу [10, с.112].

Український національний одяг вражає своєю різноманітністю і колоритом, представляючи багатство форм та деталей, які гармонійно поєднуються в характерний комплекс вбрання для кожного регіону. Особливі риси національного костюма формувалися століттями, віддзеркалюючи історію народу і виражаючи його уявлення про красу на різних етапах розвитку. Цей унікальний стиль одягу демонструє творчий підхід до естетики та вміння народу втілювати свою естетичну виразність у створенні та прикрасі свого вбрання.

Театральний костюм розглядається як самодостатнє мистецьке явище. Створення театральних костюмів — це постійний пошук оптимальних виражальних засобів образу, який покликаний надати найповнішу інформацію глядачеві про сутність героя.

Як вважає дослідниця Олена Цимбалюк, поділ українського національного костюма можна поділити на два підвиди, які зумовлені, з одного боку, власне

поняттями статичної й динамічної — сучасним станом розвитку, а з другого — способами виготовлення. Це — традиційний, що склався в ході історичного розвитку суспільства, і має сталі (ретро-) форми; та сучасний, динамічнозмінливий, скерований у своєму формотворенні на перспективу [51, с.153].

Формування особливостей українського дизайну костюму стало одним із винятково важливих етапів становлення дизайну костюму і припадає на другу половину ХХ ст. На думку Марії Костельної, вагомим чинником у роботі з національними костюмами є демонстрація того, наскільки ефективним та доцільним є пошук на базі традицій різних українських етнорегіонів. Такий підхід дозволяє не тільки продемонструвати певну архетипну концепцію для творів, пов'язаних з традиційною культурою, але й вказує на можливий шлях створення образів, які можуть бути потенційно у модних трендах [29, с. 260].

Сценічний костюм — це потрібна, необхідна і невіддільна складова художнього образу, яка подає глядачеві-спостерігачеві інформацію про місце, годину дії, національних і місцевих рис театрального мистецтва і допомагає виконавцям яскравіше розгорнути ідею твору. Костюми, які народжені за мотивами народного одягу, різняться від фольклорних, тим, що вони адаптовані до глядацького сприйняття: краще виявляють і підкреслюють рухи артистів, надають допомогу створити певний настрій, посилюють насиченість та емоційність дії.

Місцевий архетип народного костюма має бути відтворений в сценічному одязі як «образ-символ» — збірний комплект відповідних якостей деталей етносу. В такому костюмі художник посилює контраст барвистого і силуетного рішення, зростанні площі малюнка та частин прикраси. Спонування до пошиття таких костюмів появляються на етнографічній основі, але це не пов'язано з місцевим прообразом традиційного українського одягу [5, с. 67].

Якщо говорити про типологізацію українського народного сценічного костюму, то різні дослідники розглядають це явище з різних точок зору. Одним з аспектів поділу сценічного костюму на основі українського вбрання є поділ за

етнічними регіонами:

- Волинь (західний підрегіон — Волинська та Львівська області, центральний підрегіон — Рівненська та Тернопільська області, східний підрегіон — Житомирська та Хмельницька області);
- Полісся (центральний (правобережний) підрегіон — Київська та Житомирська області, західний (правобережний підрегіон) — Волинська та Рівненська області, Східний (лівобережний) підрегіон — Чернігівська та Сумська області);
- Слобожанщина (Сумська, Харківська, Луганська та Донецька області);
- Центр (Середня Наддніпрянщина) (підрегіон центральної Київщини — Київська область, підрегіон південної Київщини — Київська, Черкаська та Кіровоградська області, підрегіон Полтавщини — Полтавська область, лівобережна Київщина та північ Дніпропетровської області, підрегіон південної Черкащини — Чернігівська область та лівобережна Київщина);
- Донбас (Донщина) (Донецька та Луганська області);
- Нижнє Подніпров'я (Нижня Наддніпрянщина) (підрегіон Запоріжжя — Запорізька та Черкаська області, підрегіон Надпоріжжя — Дніпропетровська область);
- Причорномор'я та Крим (регіон Нижнього Побужжя — Одеська та Миколаївська області, регіон Бессарабії (Буджаку) — Одеська область);
- Поділля (західний регіон — Тернопільська та Чернівецька області, Східний регіон — Вінницька, Хмельницька та Черкаська області, південно–східний регіон — Одеська, Кіровоградська та Миколаївська області);
- Галичина (регіон Покуття — Івано–Франківська область, регіон Гуцульщини — Закарпатська, Івано–Франківська та Чернівецька області, регіон Бойківщини — Львівська, Закарпатська та Івано–Франківська область, регіон Опілля — Львівська область);
- Закарпаття (регіон Закарпаття — Закарпатська область, регіон

Лемківщини — Закарпатська та Львівська область);

- Буковина (Чернівецька область) [8, с. 22].

Цей розподіл може враховуватися як під час розробки всіх аспектів костюма взагалі, так і окремо при увазі до деталей. Етнічні вставки в сучасних моделях одягу, головні убори, верхній одяг і так далі — ці компоненти можуть бути вибрані та відділені, враховуючи конкретний регіональний стиль одягу. Це рішення, яке зазвичай приймає художник по костюмах у співпраці з режисером, залежить від контексту вистави, до якої створюються костюми. Вибір регіонального стилю може бути обумовлений сценічною дією в певному регіоні або ж прив'язкою автора чи персонажа до конкретної місцевості. Значення також має те, як художник втілює елементи костюму: чи це етнічний акцент у сучасному стилі (наприклад, вишивана вставка на звичайній сорочці) чи ж це повноцінний традиційний національний вбір.

Розглядаючи фактори впливу на формування українського народного костюму, виділяємо головний з них — культурні зв'язки, котрі впродовж століть переплітаючись між націями та етносами стали рушійними. Ця тема вже давно і всебічно розглядається дослідниками українського народного одягу, проте залишаються аспекти, моменти, які маловивчені. Одним із таких, на нашу думку, є аналіз взаємовпливів етнографічних груп у формуванні народного костюму. Якщо бігло оглянути народний одяг українців в окремих територіальних частинах, то складеться враження, що це одяг різних народів, територіальні особливості (природні умови проживання) та неспокійне історичне життя. Винятковим є статус суміжних пограничних районів, що потребує окремого дослідження[44, с. 148].

Ще одним типологізаційним поділом українського народного вбрання може бути вид вбрання:

- Натільний одяг.

Як чоловіки, так і жінки послуговувалися єдиним видом натільного одягу — сорочкою. Сорочка мала багато варіантів крою та оздоблення. Виготовлялася вона переважно з полотна або сукна, відповідно до призначення чи матеріальних

можливостей родини. У різних куточках України простежувалися яскраво виражені відмінності в пошитті сорочки, які позначалися в основному на способах приєднання рукавів і плечової вставки до стану та оздобленні коміру і манжетів. Але найвиразніше — регіональну приналежність, вікові особливості власника сорочки, а також його сімейний стан — визначали вишиті орнаменти, які наносили різноманітними методами.

- Стегновий (поясний) одяг.

Для жінок це були запаска, фартух, плахта тощо. Система назв жіночого поясного одягу дуже яскрава: це і щорц (смугаста спідниця, поширена на Львівщині), і кабат (Лемківщина), і «мальованка». Також у багатьох місцевостях зустрічалися «фота», «сандарак» та інші.

З чоловічим поясним одягом все значно простіше: це, однозначно, штани. За способом крою це могли бути гачі (вузькі штани) або шаровари (широкі штани). Стосовно перших, то у різних регіонах вони мали різні назви: «ногавиці», «гащі», «холошви». А от шаровари були шароварами завжди. На поясі штани фіксувалися за допомогою так званої «шворки». Можна сказати, що «шворка» є праматір'ю всіх поясів і ременів, якими послуговувалися чоловіки значно пізніше. Шаровари були популярні в Східній і Центральній Україні, а вузькі штани — на південних та західних територіях України.

- Нагрудний одяг.

Нагрудний одяг носили поверх сорочки. Важливою функцією цього елемента вбрання, окрім покриття тіла, було увиразнення силуету і приховання недоліків фігури, щоб наблизити її до тогочасного еталону краси. В основному, нагрудний одяг представляли безрукавки: «керсетки», «кептари», «лейбики».

Єдиним різновидом нагрудного одягу з рукавом була юпка. Сучасні українці часто плутають цей елемент зі спідницею, вважаючи, що назва перегукується з російськомовним «юбка», або й взагалі походить від нього. Насправді, це звичайнісінька за кроєм безрукавка, до якої пришито рукава.

- Верхній одяг.

Залежно від крою, верхній одяг поділяли на прямий і приталений. Згодом додавалися складніші елементи, і таким чином з'явилися абсолютно несхожі між собою зразки вбрання: розширені донизу, халатоподібні, призбирані по боках тощо. Матеріалом для зимового одягу була переважно овеча шкіра.

Використовувалася також цупка домотканна тканина та шерсть. У наших пращурів було дуже багато речей, покликаних захистити тіло від холоду чи опадів. Серед найпоширеніших, знову ж таки, залежно від територіальної приналежності та кліматичних умов, були гуня, гуля, свита, кирея, кожух, жупан тощо.

- Аксесуари:

- Пояси.

Пояс, при чому переважно для чоловіків, вважався ознакою гідності, сили і мужності, а залежно від декору та матеріалу, з якого виготовлено аксесуар, визначали статус і фінансові можливості чоловіка. Але жіноцтво теж любило підперезуватися, при чому дівчата з любов'ю оздоблювали пояси як для себе, так і для чоловіків. Пояс вважався одним з найцінніших подарунків коханому, ніс в собі величезне навантаження і сприймався як оберіг.

- Головні убори.

Головні убори в народному вбранні поділяються на дівочі, жіночі та чоловічі. Тобто, тут можна прослідкувати не лише родову приналежність, але й вікові рамки. Дівочі головні убори — це здебільшого різні вінки та стрічки. За жіночим головним убором найчастіше визначали як статки родини, її соціальний статус, так і вік власниці — це хустини, кептури, очіпки тощо. Щодо чоловічих головних уборів — тут немає вікового поділу і такої розмаїтості, як в жінок, проте декілька різновидів є: це солом'яні брилі, шапки, капелюхи та інше. Відрізнялись вони між собою часом, коли одягались: зимою або влітку.

- Прикраси.

Прикраси здебільшого носили жінки і мали різноманіття вибору. Це і бісерні прикраси, і керамічні, і латунні. Найпоширенішими були сережки, гerdани, силянки, намисто, згарди та хрестики.

- Взуття.

Взуття здебільшого вважалося «статусною» розкішшю: багатії носили шкіряні чоботи, а селяни — плетені зі стебел рослин «личаки». Ще існували «постоли», стягнені зі свинячої чи волової шкіри. Заможні жінки носили «сап'янці» з кольорової шкіри. Пізніше чобітки дійшли і до селянок, хоча більш як святковий елемент вбрання.

З вищезазначеної типології можемо зробити висновок, що ці види вбрання також можуть поділятися на узагальнену типологічну характеристику, як от, наприклад, за родом (жіночі та чоловічі), віком (дівчачі та жіночі), соціальним статусом (заміжня чи незаміжня) та кліматичними умовами (зимове та літнє).

Від моменту зародження в Україні перших професійних театрів (кінець XVIII ст.), у сценічному вбранні співіснували два стильові напрями: аристократичний (французький) й демократичний (народний). Останній був нерозривно пов'язаний з фольклором і календарними святковими традиціями, розвивався у контексті культурного відродження в Наддніпрянській Україні, яке від 1798 р. започаткувала «Енеїда» І. Котляревського. Традиційний селянський костюм став головною складовою аматорського періоду українського театру, що зріс на національному репертуарі, в основу якого покладено оперу «Запорожець за Дунаєм», п'єси «Наталка Полтавка» і «Москаль чарівник», драму «Назар Стодоля» [38, с. 15].

У наступний період, що охоплює 1882—1914 рр., традиційний костюм, як візуальний образ органічно переплавився у стилізовані під народне різновиди вбрання, що виготовлялось і використовувалось українськими акторами професійного театру. Водночас він дав початок реконструкціям історичного козацького вбрання як важливого образу для зображення на сцені історичного минулого українців. Цей тип костюму став обличчям національного поетичного театру [18, с. 67]. Його найважливішими функціями є декоративність, романтичність і здатність до синтезу з іншими театральними засобами, які у виставі є маркерами, що розкривають характери персонажів, її зміст і малюнок

ролей. Такий костюм функціонував у ланцюжку понять: текст, вистава, персонаж, актор, роль, образ.

Історіографія з окресленої теми у вітчизняній науці обмежується окремими статтями, у яких питання стилістики й розвитку театрального народного костюму розглядаються у контексті сценографії і постановочного процесу. Найбільш ґрунтовними у цій царині є праці Аркадія Драка [11]. Останніми роками ці дослідження були продовжені новим поколінням вчених. Серед них назвемо статті Олени Ковальчук [20]. Опосередковано до теми мають відношення дослідження філологів й театрознавців. Саме вони вперше виділили у п'єсах корифеїв театру серед авторських ремарок ті, що стосувалися одягу. Так, досліджуючи творчий доробок М. Кропивницького і класифікуючи ремарки його творів, театрознавець Олександр Клековкін виділив ремарки, пов'язані з одягом і його роллю в розгортанні сюжету [34].

Коли ідея й втілення авторського задуму пробуджує думку, спонукає до творчості, самовдосконалення, то й костюм стає одним із дієвих засобів людини. Повинна бути чітка відповідність сценічного образу виконавців їхньому репертуару.

1.4. Сценічний костюм в сучасних мистецьких практиках

Творчі пошуки в сучасному мистецькому процесі української сцени розгорталися в особливих соціально–політичних та економічних умовах. Театр стикався із викликами, пов'язаними із жорсткою регламентацією репертуарної політики, впливом ідеології на художній процес, а також чиновницьким втручанням у кадрові та організаційно–економічні аспекти творчого процесу. В умовах цих обмежень багато митців почали відчувати внутрішній цензор, який, безперечно, уповільнював їхні творчі пошуки. Однак, навіть за таких умов, коли українська культура зазнавала тиск, театр виявляв ресурси для свого розвитку.

Останні два десятиріччя ми спостерігаємо справжній ренесанс театрального костюма. Подекуди він фактично виконує роль основного

візуального акценту вистави, навіть замінюючи собою декорацію. Із деякими застереженнями можна навіть говорити, що ера дійової сценографії в театрі поступила ері дійового сценічного вбрання. Адже костюм сьогодні не лише виступає у традиційній ролі партнера актора, диктуючи виконавцеві, скажімо, пластичний малюнок ролі, а глядачеві допомагаючи краще розуміти сутність сценічного образу, — він нерідко стає головним інтерпретаційним знаком сценічного задуму. Можна припустити, що серед інших елементів сучасної вистави костюм чи не найточніше виявляє тенденції часу, фіксує стиль доби. Але те саме, зрештою, робить і мода. Театр пише силует часу, мода надає йому актуальну повсякденну форму.

Як вважає художник та сценограф Богдан Поліщук: «Важко окреслити єдиний стиль або єдину ознаку нашої епохи. Можливо, найточніше буде назвати те, що відбувається в мистецтві театрального костюму зараз, словами — пошук та різноманітність. Не існує єдиних орієнтирів. Кожен театр, художник чи режисер шукає власний шлях, проявляє себе і намагається не так потрапити в течію, як вирватися з неї.

Сьогодні, окрім державних театрів, є чимало разових мистецьких проєктів, які десятками виникають, користуючись грантовою підтримкою. Вряди-годи виникають більш довготривалі незалежні мистецькі об'єднання й ініціативи. Це привносить більш активний рух у процес розвитку українського театру.

Озираючись на попередні десять років, Революцію Гідності, війну, розпочату РФ проти України, можна сказати, що настає третя епоха національного відродження і пошуку актуальної української ідеї. Звичайно, це також впливає і на театр, і на театральний костюм. Все більше бачимо як художники звертаються до українського народного традиційного мистецтва, до мистецтва українського бароко, модернізму чи авангарду в пошуках ідентичності.» [41].

Як вважає Олександр Клековкін, хиткими сьогодні стали кордони видів і жанрів мистецтва, а врешті й самого «мистецтва / не мистецтва», але одночасно все очевиднішими стали спільні риси між сценою і подіумом, об'єднаними не

лише живими виконавцями, котрі діють, демонструють себе, свою пластику, ролі, костюми, підкоряючись задумові режисера, балетмейстера або дизайнера, а й залежністю від моди, якій вони підкоряються й одночасно створюють її. [28, с. 4].

На сучасному етапі розвитку мистецтва, костюм відіграє важливу роль у мистецьких практиках, оскільки через нього можна ефективно передавати значущі повідомлення, розповідати історію персонажа, відтворювати його соціальний статус та важливі аспекти. Також визначальним чинником у формуванні костюмів в сучасності є сам жанр мистецтва. Наприклад, театральні костюми можуть відрізнятися від перформативних за зручністю, комплексністю, використаною палітрою, ступенем реалізму або футуризму, залежно від того, як це бачить конкретний художник.

В мистецьких колах на сьогодні виділяють певні формати сучасного театру: соціальний, інтелектуальний чи постдраматичний театр. Є дуже багато театрів та колективів, які дійсно працюють в документальному чи соціальному напрямках. Але, як вважає Богдан Поліщук, разом з тим, є Національна опера, Гранд–опера, постановки якої у всіх на вустах. Гранд–опера ставить розкішні, візуальні і високобюджетні постановки. Водночас є багато театрів, які працюють у зовсім іншому ракурсі.» [41].

Якщо говорити про тенденції в сучасному сценічному костюмотворенні, то тут радше можна прослідкувати тенденцію до залучення іменитих художників і вплив їх стилістики на художнє рішення вистави. Важливим для такої співпраці є впізнаваність художника. І саме його роботи в певних постановках можуть задавати тенденції в мистецьких колах. Зараз візуальний, естетичний театр на хвилі, і іміджевість залучених художників відіграє чималу роль в сучасному костюмотворенні. Роботи Андрія Александровича-Дочевського, Олександра Друганова, Інесси Кульчицької, Богдана Поліщука, Марії Погребняк, Наталії та Сергія Ридванецьких та інших знаних художників викликають неабияке захоплення та цікавість серед колег мистецького (і не тільки) світу.

У сучасному українському театрі спостерігається цікава інтерпретація етнічного костюму. Використання умовностей при його представленні не є проявом неуважності до традицій, а скоріше є спробою нового їх розгляду. Наприклад, в постанові «У неділю рано зілля копала» (реж. Д. Чирипюк, 2009 р) у київському Театрі імені Івана Франка, художник по костюмах Л. Нагорна використовує грубі тканини, які за допомогою кольору, фактури та технології передають атмосферу гуцульського костюму. Щодо історичних костюмів, які відтворюють епоху, ретельний підбір спостерігається в постанові «Гуцульське весілля» Івано–Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка (реж. н.а України Р. Держипільський, 2021 р).

Все, що можна було б пояснити на словах, і в досить довгому повідомленні, нині передається блискавично. Символічна мова візуального сприйняття робить символи і бажані донесені сенси доступними і успішними в інформаційно перевантаженому суспільстві. За допомогою костюму (або його відсутності, що теж можна вважати певним костюмом в перформансах) можна передати глядачеві закладені сенси твору, режисерські «повідомлення».

На сьогодні, сучасні роботи сценографів та театральних художників можна побачити не лише на сцені, але й в межах виставок в галереях, бієнале, обговорень, тематичних проєктів та дискусій. Про заснування Галереї сценографії розповідав Богдан Поліщук в своєму інтерв'ю: «Почалось все з дружніх розмов, з думок про те, що класно було б це зробити. У сучасних арт–галереях чи музеях дуже рідко представлена саме сценографія. Хотілося створити таке місце. Отож, одного прекрасного дня ми зробили виставку, потім ще одну. А далі дійшли до висновку, що треба створювати повноцінну галерею. Спочатку були просто виставки різних художників, наших друзів. Потім ми запрошували тих, хто нам подобався. Далі почали думати про розширення: був проведений конкурс молодих сценографів, започаткований квадрієнале сценографії. Це, власне, Міжнародний фестиваль. Ми зібрали декілька українських сценографів, також були гості з–за кордону. Це була дуже цікава подія і величезний досвід.

Звісно, що галерея — це ще й інформаційна платформа. В Україні повинні знати своїх художників та режисерів. Водночас, вирішили, що треба також шукати конект з іншими країнами. У 2019 році ми поїхали на квадріенале до Праги. Це була величезна міжнародна виставка з багатою історією. Цього разу ми були дещо пасивними учасниками. Нам було цікаво подивитись, на якому рівні сценографія у Європі та світі. А вже цього року наша галерея взяла участь у Тбіліському біенале сценографії в Грузії. Подія була міжнародною. На виставці було представлено 12 країн. Ми представляли Україну, готували свою експозицію. Було надзвичайно цікаво. У нас зав'язались певні контакти з грузинською стороною, і наступна виставка Галереї сценографії що відбулася у Львові була присвячена грузинським сценографам. Є така думка, що ми повинні популяризувати не тільки українських сценографів, а й привозити до нас сюди закордонних, щоб показувати, що відбувається у мистецтві сценографії в Світі.» [41].

У ХХ–ХХІ століттях мистецтво театрального ескізу гідно пройшло величезний шлях, вбираючи в себе найкращі напрацювання різних стилістичних напрямків, нерідко уособлюючи найризикованіші експерименти у пошуку нової образності, художньої виразності, у розробці засобів формально–пластичної мови. Твори художників театру були не раз представлені на численних виставках–персональних, українських, міжнародних — репродуковані у монографіях, журналах, в окремих каталогах. [31, с. 89].

Українську костюмографію сучасності створюють дуже несхожі художники різного віку, освіти, смаків та вподобань: Богдан Поліщук, Інесса Кульчицька, Олександр Друганов, Андрій Александрович–Дочевський, Ася Кравчук, Михайло Риндзак та багато інших, які безперечно знають історичні аспекти костюмів, стилі та напрямки світового живопису, різноманітні техніки виконання, об'ємність та тривимірність сценічного простору. Ці всі фактори дають змогу далі творити та стимулювати нові пошуки в театральній сценографії.

РОЗДІЛ 2

ХУДОЖНИЦЯ ДАРІЯ ЗАВ'ЯЛОВА: ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ

2.1. Життєпис

Діяльність художника, який працює в царині театру, вимагає глибоко обізнаності у широкому колі питань. Робота над сценічним образом включає ряд послідовних етапів, які є вже зовнішнім виявом результату великої праці творчої уяви. Кожна людина живе в двох системах самоутвердження — у сфері реального життя й у сфері уяви, натомість повна необмежена свобода існує винятково в уявній, вигаданій сфері [52, с. 179].

Для художника важливо бути вільною та креативною особистістю, особливо в уявному та вигаданому світі. Один із етапів творчого процесу, де задуми матеріалізуються, — це ескізування, графічне відображення на папері. Той же уявний образ потім перетворюється в матеріал за допомогою костюма. Тут виникає взаємозв'язок між задуманою театральною образною концепцією як цілісним графічним твором і реалізованим костюмом як об'ємно–просторовим відображенням. Те, чи виникає конфлікт між проектом костюма та його сприйняттям на сцені під час вистави, залежить від того, наскільки автор здатен передати свої ідеї та внутрішній світ через професіональне створення та виготовлення костюму для глядачів.

Плідна творчість художниці Дарії Зав'ялової привертає увагу стильністю, фаховістю, глибиною образного мислення, її напрацювання дозволяють абстрагуватись у бік експериментального теоретизування [51, с. 154]. Працюючи у львівському театральному середовищі понад 20 років, сьогодні Д. Зав'ялова своєю творчою діяльністю претендує на відображення різнобічних характеристик цього середовища — так повноцінно по–різному виявляється робота художниці, в якій збережено власне творче «я» у межах мудрої «золотої середини» між авангардом та традиціями класичного академізму. Фах художника з текстилю занурює її у магію пластичних можливостей матеріалу, а

багатство трактування сценічних образів дозволяє формувати галерею героїв театральних творів мовою графіки.

Зав'ялова Дарія Анатоліївна народилась 03. 11. 1959 у м. Львів в родині відомого художника Анатолія Зав'ялова. З спогадів Дарії Анатоліївни : «Я не знаю жодної людини, яка б народилася і сказала: “Я хочу стати театральним художником”. У два роки я намалювала “свій автопортрет” і мій батько сказав, що “вона буде художником”. Відтоді я утвердилась у переконанні, що буду художником, інших варіантів і альтернатив у мене в житті не було... Але майже всі мої спроби якось систематизувати мою мистецьку освіту закінчувалися крахом. У дев'ять років пішла до художньої школи. І хоча художню школу тоді очолював неймовірного рівня педагог Роман Турин — якось у мене “не склалося”, мені завжди важко було працювати “в колективі”, тобто сісти разом з іншими дітьми і “зробити щось”... Потім я спробувала ходити в студію Будинку піонерів — біля костелу єзуїтів тоді був Центральний будинок піонерів. Мене там садили за парточку, обличчям до стіни, і казали: “Малюй, що хочеш”. Це була експериментальна студія, там не ставили натюрмортів, не давали завдання з композиції. І коли я впиралася носом в цю стіну — мені відразу не хотілося малювати “що я хочу”. Я витримала там два місяці...» [13, с. 131].

Навчалась у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва на кафедрі художнього текстилю (закінчила у 1983; викладач — Є. Фащенко). Ось що розповідає Дарія Зав'ялова про свій вибір фаху: «...я вже знала, що я і театр — це дві цілковито пов'язані речі. І тому вирішила вступати до Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, але оскільки нічого дотичного до театру там тоді не було, мало того — не було ні живопису, ні графіки (Інститут намагались зробити таким собі художньо–промисловим), то шляхом відбору і компромісу я обрала текстиль, оскільки мені сказали, що там найбільш систематизовано займаються малярством, а крім того, там є історія костюма і тканини, а на моделювання дуже великий конкурс...» [13, с. 133].

Працювала 1983–1986 року викладачем спецдисциплін у Вижницькому училищі прикладного мистецтва (Чернівецька обл.); у Львові: художником–

постановником Молодіжного театру (1990–1992); від 1995 року — художник–постановник, від 2003 року — головний художник Першого українського академічного театру для дітей та юнацтва..

Як художник з костюмів та сценограф Дарія Зав'ялова постійно працює для українських театрів від 1990 року. За цей період створила театральні костюми та сценографію ,більш як до 70 вистав, постановки яких відбулись у львівському театрі ім. Леся Курбаса, Творчому об'єднанні «Театр у кошику», Першому українському театрі для дітей та юнацтва, Тернопільському академічному театрі ім. Т. Шевченка, Дніпропетровському драматичному театрі ім. Т. Шевченка, Львівському обласному театрі ім. Ю. Дрогобича, Волинському академічному муздрамтеатру ім. Т. Шевченка. 23 роки співпрацює з Тернопільським академічним театром ім. Т. Г. Шевченка, як художник з костюмів зробила там 11 вистав. На сцені Першого театру поставила більше 40 вистав як сценограф і художник з костюмів. В 2019 році дебютувала на сцені Львівської Опери (Національний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької), створивши костюми до вистави «Директор театру» В–А. Моцарта і «Ключ на Бруківці» Ж. Оффенбаха.(2019 р. режисер Галина Воловецька). З 1986 року, брала участь в більше 100 виставках в Україні, Латвії, Польщі.

Співпрацювала з режисерами — н.а. України Володимиром Кучинським, з.д.м. України Мироном Лукавецьким, з.д.м. України В'ячеславом Жилою, з.д.м.України Вадимом Сікорським, з.д.м. України Анатолієм Канцедайлом, Романом Вальком, з.д.м. України Галиною Воловецькою, з.д.м. України Іриною Волицькою, з.д.м. України Олексою Кравчуком, н.а. України Олегом Мосійчуком, з.д.м. України Петром Ластівкою, Юрієм Мисаком, Іриною Ципіною.

Твори Дарії Зав'ялової виділяються не лише великою майстерністю, але й глибоким розумінням принципів створення театального костюму як важливої складової колективної творчості. Кожен створений нею костюм має обґрунтоване інтелектуальне, історичне та естетичне підґрунтя, що відтіняє та посилює творчі ідеї режисера.

Останнім часом Дарія також успішно працює як сценограф. Її роботи для різноманітних театрів, включаючи альтернативні та пошуково-експериментальні, а також класичні вистави, дитячі та оперні постановки, свідчать про широкий творчий спектр, що робить її однією з найвидатніших сучасних художників театрального костюму та сценографії в Україні.

Творчий стиль Дарії Зав'ялової — це синтез класичного гобелену з батіком та аплікацією. Дарія активно експериментує із пластичною мовою, збагачуючи художній текстиль досвідом в живописі, графіці, театральному костюмі, сценографії та перформансі.

Брала участь в багатьох мистецьких проектах: фестивалі арт-моди «Зірки Галичини» 1996, фестивалі Ляльковий світ, ярн-бомбінг-арті «Прапори Європи» до ЄВРО 2012, Квадрієнале сценографії. Прев'ю 2018 в програмі «Театральний фешн». Співпрацювала як художник з костюмів з театром танцю «Життя», з творчою майстернею «Театр у кошику». Роботи Дарії Зав'ялової знаходяться в приватних колекціях в Польщі, Чехії, Німеччині, США, Канаді, Сінгапурі.

2019 року отримала звання Заслужений художник України, з 2020 року — член Національної спілки художників України. Величезну роль в творчому житті Д.З. відіграла багаторічна людська і творча дружба з видатною історикинею мистецтва Наталкою Космолінською (1964–2019), яка була ідейним натхненником, організатором і куратором більшості виставок і позатеатральних проектів Дарії Анатоліївни.

Серед театральних костюмів Дарії Зав'ялової, які мали гучний успіх у глядача, зібрали найбільше схвальних відгуків преси та театральних оглядачів і були відзначені на професійних підсумкових конкурсах та фестивалях — її роботи для вистав «Юда» за п'єсою С. Черкасенка на сцені Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва (режисер П. Ластівка), «Марія Тюдор» В. Гюго на сцені Тернопільського драмтеатру (режисер П. Ластівка), «Северин Наливайко» С. Черкасенка (режисер П. Ластівка) на сцені Волинського обласного театру, «Мауглі», «Дюймовочка», «Олівер Твіст»,

«Зоряний хлопчик» на сцені Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва (режисер Р. Валько), «Ромео і Джульєтта», (режисер В. Жила), «Отелло» В. Шекспіра, «Не судилось» та «Безталанні» Карпенка–Карого (режисер В. Жила) на сцені Тернопільського театру та «За двома зайцями» М. Старицького (режисер В. Жила), «Золотий човник» (режисер О. Кравчук), «Русалонька», «Гобіт», «Піноккіо», «Скляний звіринець», «Лялька Регеді Енн» (режисер Ю. Мисак), «Ромео і Джульєтта» (режисер Вадим Сікорський), «Аліса» (режисер Ірина Ципіна) на сцені Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва, «Директор театру / Ключ на бруківці» (оперета) у Львівській Національній опері.

Характерною рисою творчих особистостей є здатність жити в своєму внутрішньому, уявному світі поруч із світом реальним, переживати, моделювати уявний образ майбутньої моделі, бачити її віртуальні образи як цілісні об'єкти. «Хтось, кого ти любиш дуже, дуже сильно, дарує тобі багато років тому хризантему. У неї ніжно–рожеві, пружні пелюстки, складені в ідеальну спіраль, і блідо–жовта серцевинка. Я ставлю її у двогорлу грузинську вазу, а вазу — на маленьку виплетену циновку. Пишу з цього приводу есею, таку ж маленьку, як ота циновка. Її лейтмотив — спогад про осінь, коли я читала Бродського. Потім я створюю натюрморт, додаючи до хризантеми і циновки білий фарфоровий чайник і біло–рожеву мушлю. Поки натюрморт малюється, слухаю музику. Пишу на завершеному натюрморті «Una furtiva lagrima». Оце і все. Чи це плин думок, душі, життя, чи випадковий набір фрагментів, твір за рецептом «дзен» чи улюблений постмодернізмом колаж — не знаю. Все значно простіше. Це — шматочок мого життя, моєї осені, моєї любові. Яка не повториться, але залишиться для мене в цьому малюнку. Наступна осінь за п'ять років, і наступна квітка — жовта троянда. І якась нова історія, і нова пора, і знову не знаєш, наскільки є важливим те, що ти створюєш, але воно твоє і тільки твоє...» — такими емоційними образами рефлексує на навколишній світ художниця Дарія Зав'ялова [26, с.39].

Художниця глибоко вивчає і аналізує своє оточення, шукаючи в ньому відповіді для кращого розуміння зв'язків із сучасністю. Завдяки широкій освіті та глибокому знанню різних галузей мистецтва художниця не відмовляється від певних принципів академізму в творенні образів. Вона використовує їх для підкреслення позитивних аспектів загальноприйнятих стереотипів та образів-шаблонів. Однак завдяки своєму професіоналізму, Дарія Зав'ялова відчужується від стандартів і експериментує з художніми засобами, спрямовуючи ці пошуки на виокремлення та виявлення головних аспектів характеру героя. І найголовніше, вона не боїться використовувати гротеск, провокуючи у глядачів широкий спектр образних асоціацій.

Оглядаючи роботи різних авторів, можна відзначити підкреслену конструктивність одягової оболонки в одних, в інших — бунт тих самих форм і кольорів у неймовірно образно-асоціативній графічній симфонії, дехто скульптурно трактує костюм, інші надають його проекту локальної аплікативної виразності. Дарія Зав'ялова трактує ескіз як власний графічний код, згідно з котрим обирає не тільки манеру виконання проекту, графічну техніку і під неї відповідний папір, а навіть сам сценічний образ приміряє на себе, уявно його програє на сцені [52, с. 172].

2.2. Виставкова діяльність

Виставкову діяльність провадить з 1986 року, брала участь у більше 100 виставках в Україні, Латвії, Польщі. Бере постійно участь у виставках кафедри художнього текстилю ЛНАМ, секції художнього текстилю львівського відділення Національної Спілки художників України, в тому числі у бієнале «Львівський гобелен» і бієнале «Текстильний шал».

У 1989–1990 році — учасник виставок «Гобелен малих форм» у Львові та Києві, у 1989 році — учасник міжнародного симпозіуму та виставки художнього текстилю в Юрмалі, у 1998 році — учасник міжнародної виставки «Мінітекстиль» у КМЦ «Дзига» (Львів).

Зважаючи, що львівська школа текстилю завжди викликає захоплення, то приємно відзначити, що навіть перші роботи не загубилися в експозиціях серед визнаних майстрів. Дарія творила свій гобелен, як персональний світ її неповторного мистецького «я».

Дарія Зав'ялова — інтелектуалка, для якої історія світового мистецтва — скарбничка неоціненних багатств, якими не втомлюється користуватися і знайомити з ними свого глядача. Це можуть бути гобелени малих форм, до яких тяжіє, чи лялька — маленьке диво, від якого неможливо відірвати очей. До кожного свого витвору ставиться, як до першого кохання, бо за Ліною Костенко «останнє уже було». Вона кохається в поезії, зокрема до поезії Йосифа Бродського створила ніжні паперові аплікації у поєднанні з мушлями та серпанком, так у 2000 році Львів побачив проект «Нівідкіль з любов'ю» в КМЦ «Дзига», до якого приєднався Андрій Курило зі своїм художнім склом. Таке відчуття, що Дарія Зав'ялова нівідкіль, як Бродський, виникає зі своєю любов'ю до мистецтва [16].

Персональні виставки:

- 1992 рік — персональна виставка художнього текстилю в Національному музеї у Львові спільно з Н. Лапчик та Н. Шимін.
- 2002 рік — проект «Нівідкіль з любов'ю» в КМЦ «Дзига» (Львів) спільно з А. Курило (художнє скло).
- 2005 рік — проект «Ex ponto» — текстиль і театральний ескіз в муніципальній галереї м. Харків.
- 2009 рік — проект «Deus conservat omnia» (гобелени і живопис) в галереї Primus, Львів.
- 2014 рік — Львівський Палац Мистецтв, проект «Міський нотатник» (живопис)
- 2015 рік — Галерея «Зелена канапа» «Шовк і льон» (разом з О. Зотовою) текстиль, авторська лялька
- 2019 рік — Галерея сценографії «Сценографи Першого театру» (разом з М. Савицьким і Б. Поліщуком). театральні ескізи.

- 2019 рік — Кав'ярня–галерея «Штука» «Забуті вілли» пастелі.
- 2019 рік — проект «Місто і сад» у галереї «Зелена канапа» (Львів).

Графіка, текстиль і вишивка.

- 2020 рік — проект «Дім Джульєтти» (живопис) у кав'ярні «Мазурек» (Львів), присвячений будинку "Під орлами" на вул. Генерала Чупринки
- 2021 рік — «Сцена Першого» в Галереї сценографії (Львів).
- 2023 рік — «Календар» у галереї "Зелена канапа" (Львів).

Творчий стиль Дарії Зав'ялової — синтез класичного гобелену із батіком та аплікацією. Дарія активно експериментує із пластичною мовою, збагачуючи арсенал художнього текстилю досвідом живопису, графіки, театрального костюму, сценографії, перформансу.

Гобелени — «Автопортрет із крилом», «Передчуття польоту», «Театральні персонажі» (усі — 1988 р.), «Ангел піску» (1991 р.), «Баттерфляй» (1992 р.), «Благовіщення», диптих (1992 р.), «Постскрипtum» (2001 р.), «Натюрморт — епістола» (2003 р.), «Побачення в Камелоті» (2004 р.), Текстильний цикл (6 робіт) «Нівідкіль з любов'ю» (2002 р.), текстильні мініатюри «Невідіслані листи в Амхерст» (1998 р.) та «Чайна церемонія» (2000 р.). Живопис — цикл картин «Deus conservat omnia» (2007—2009)

Окрім персональних виставок, художниця бере участь у низці арт-проектів. Одним з таких є спільний проект Божени Городницької, Дарії Зав'ялової та Лариси Яремчук, який став однією з візитівок Львова під час Євро-2012 — «В'язана Європа». На проспекті Шевченка відображали прапори країн-учасниць чемпіонату. У одному з інтерв'ю Дарія Зав'ялова поділилась своїм шляхом до цього проекту: «...в найближчий час, ще до знайомства з Божею, десь років з десять тому, я раптом почала робити щось, що ближче до мистецького. Я вподобала собі пляшечки гарної форми, але розписувати їх було геть не моє, і почала їх обв'язувати. Одна була джинсова, друга барокова, третя — у вигляді блазня на подарунок актору. Словом, я придумувала–придумувала, і це вичерпалося десь за два роки. Ще я обв'язувала яєчка і це були не писанки, а в'язанки, і їх я теж дарувала. Єдине, що я абсолютно ніколи не могла уявити —

що обв'язаними можуть бути об'єкти не інтер'єру, а екстер'єру. І тут на моєму життєвому шляху виникла молода, вельми активна і креативна Божена. Ми познайомилися на проєкті «Ляльковий світ», де вона була зі своїми прекрасними овечками. А я виставила своїх гачкованих ляльок. Ми поступово роззнайомилися, і якось так зайшла розмова про це. Потім я вже в інтернеті побачила цього достатньо — від телефонних будок до сходів собору. Виявилося, те, що я вважала домашнім і не вартим уваги, стає видом вуличного мистецтва, і це дуже цікаво. Мені загалом дуже цікавий стріт-арт, хоч я цим і не займаюсь.» [35].

Вартою уваги є персональна виставка картин в Палаці Мистецтв 2014 року. Експозиція отримала назву «Міський нотатник» і представляє особистий погляд мисткині на свої улюблені куточки старого Львова. На картинах — окремі фрагменти, виділені оком авторки з міського простору — фасади будинків, подвір'я, дахи, паркани, брами. Власне, принциповий акцент на суб'єктивному сприйнятті і є головною родзинкою виставки. Вдале використання напівтонів створює цікавий ефект ефірності та сильної настроєвості. Художниця ніби продовжує лінію імпресіонізму, змальовуючи не так реальність, як своє враження від неї. Втім, авторку більше цікавлять не візуальні імпресії, а емоційні і це справді її сильна сторона. Серія «Міських нотаток» — це імпресіонізм хороших книжкових ілюстрацій, причому до дитячих книжок, які мають справу не із світом загалом, а лише зі «своїм» світом (додаток Б, фото 1–7).

Дарія Зав'ялова про проєкт «Міський нотатник»: «Це дуже–дуже давня ідея. Для мене ця серія робіт була поверненням майже до початку, тобто, до того, що я малювала колись в юності, в підліткові роки. Улюбленою темою для мене тоді якраз був Львів — куточки того Львова, який я про себе називаю "маленький Львів". Тобто не стара історична дільниця в центрі, а такі райони, забудовані віллами кінця ХІХ — початку ХХ століть.» [4].

Ще однією знаковою виставкою художниці є виставка пастельних малюнків в кав'ярні-галереї «Штука» під назвою «Забуті вілли». Авторка малювала у пастелі цікаві будівлі поза межами середмістя. Новобудови, які

виросли довкола давніх вілл, художниця намалювала лише контурами, як марево. Усі пастельні замальовки малює з натури.

«От, скажімо, вілла, яка справді забута, розташована в абсолютно несподіваному куточку Львова, на вулицях Князя Святослава і Ярослава Мудрого, там, де ніхто не шукає її. Там неймовірної краси різноколірна дахівка, яка зустрічається на тих башточках львівських», — розповідає художниця. «Мене зачарувала вілла на вулиці Репіна, яка піднімається від Личаківської до Кайзервальду. І там є ця будівля, вона абсолютно не перебудована, вона дуже цікава архітектурно. Вілла в жодному разі не мала бути симетричною, вона мала бути несподіваною, в ній мало бути кілька входів, вона мала бути загадкою. Оце, на мій погляд, така вілла-загадка», — каже авторка [30].

Виставка «Місто і Сад», що експонувалася в галереї «Зелена канапа», представляла найновіші роботи художниці, створені упродовж року, а також два твори з експозиції 2015 року. У показі — текстиль, графіка та вишивка. Це восьма персональна виставка майстрині. Будинок «Під орлами», що на вулиці Чупринки надихнув її на створення серії з шести робіт. Місто, мальоване аквареллю і маркерами у Дарії представлене в її графіці (додаток В, фото 1–5).

«Місто і Сад не суперечать одне одному. Це співзвуччя — рукотворне та природне, — переконана авторка. — Місто — це прекрасна архітектура кам'яних окультурених «печер», в яких можна сховатися від небезпеки і негоди. Сад — спроба людини привнести свій порядок і гармонію в зовнішнє середовище, щоби було куди вийти, коли надворі погідно, насолодитися квітами, деревами, кольорами...» [21].

Цікавим рішенням для 10 персональної виставки художниці стала виставка «Дім Джульєтти» в кав'ярні «Мазурек» 2020 року. Експозиція виставки, яка складається з восьми робіт, повністю присвячена будинку, що знаходиться по вулиці Генерала Чупринки, 50–52. «Для мене завжди дуже цікаво розповісти про щось досить велике через щось досить маленьке. Мені цікаво знаходити деталі, якісь подробиці. Мені цікава решітка, збережена на воротах поштова скринька,

невідомі, закриті двері у пивницю. Більше нічого глобального я не вкладала, мені просто хотілося розказати про мій улюблений Львів одним будинком.» [32].

Окрім персональних виставок, Дарія Зав'ялова — активна учасниця збірних виставок, присвячених театральному мистецтву. Відтак, 2021 року в межах виставки «Сцена Першого», об'єдналась експозиція сценографів Першого театру, які своїми роботами переносять глядача в окремий Всесвіт кожної вистави, занурюючи при тому в свій індивідуальний унікальний мистецький простір. У виставці брали участь Дарія Зав'ялова, Микола Молчан, Богдан Поліщук, Олена Зотова та Мар'ян Савіцький.

Також в виставковій діяльності в художниці — участь в Квадрінеале сценографії (2018 р.), театральні покази в межах Lviv Fashion Week (2020 р.), участь в Трієнале сценографії імені Данила Лідера (2020 р.), представлення робіт в українському павільйоні «Червоні лінії» на Тбіліському бієнале сценографії (2020 р.) та участі у Форумі сценографії під час війни UAScenography (2022 р.) та виставки в Інституті проблем сучасного мистецтва (2022 р.).

Як і багато інших художників, Дарія Зав'ялова створює свої графічні образи на рівні, який дозволяє віднести їх до категорії самодостатніх творів. Як і ескізи костюмів, так і окремі творчі роботи, не пов'язані з театром мають право бути висвітленими на показ мистецької публіки в межах персональних виставок, участі в проєктах та збірних виставках.

2.3. Театральна діяльність у театрах України

Діяльність художника, який працює в царині театру, вимагає глибоко обізнаності у широкому колі питань. Робота над сценічним образом включає ряд послідовних етапів, які є вже зовнішнім виявом результату великої праці творчої уяви.

Працюючи у львівському театральному середовищі понад 20 років, сьогодні Дарія Зав'ялова своєю творчою діяльністю претендує на відображення різнобічних характеристик цього середовища — так повноцінно по-різному виявляється робота художниці, в якій збережено власне творче «я» у межах

мудрої «золотої середини» між авангардом та традиціями класичного академізму. Фах художника з текстилю занурює її у магію пластичних можливостей матеріалу, а багатство трактування сценічних образів дозволяє формувати галерею героїв театральних творів мовою графіки. [52, с 181].

Дарія Зав'ялова активно розробляє сценічні костюми для різних жанрів вистав для численних театрів України. Кожен її проєкт включає в себе вивчення соціокультурного контексту, в якому розгортається сюжет вистави. Навіть у випадку казкових сюжетів, де героями виступають не люди, художниця прагне відтворити проблеми людських відносин та використовує найвиразніші засоби для передачі психологічності сценічних образів. Цей підхід допомагає їй знаходити спільну емоційну мову та створювати спільне семантичне поле з маленькими глядачами, які сприймають світ дуже реалістично та щиро.

Як художник з костюмів та сценограф, Дарія Зав'ялова вже з 1990 року постійно співпрацює з українськими театрами. За цей час вона створила театральні костюми та сценографію для численних вистав, які були представлені у таких театрах, як театр ім. Леся Курбаса у Львові, Творче об'єднання «Театр у кошику», Тернопільський академічний театр ім. Т. Шевченка, Дніпропетровський драматичний театр ім. Т. Шевченка, Львівський обласний театр ім. Ю. Дрогобича, та Волинський академічний муздрамтеатр ім. Т. Шевченка. Театральна діяльність Дарії Зав'ялової поза межами роботи в Першому академічному українському театрі для дітей та юнацтва налічує 21 роботу в 7 театрах України. Це як сценографія, так і створення костюмів:

- Львівський академічний театр імені Леся Курбаса:
1990 р. — «Двір Генріха III» О. Дюма, реж. Володимир Кучинський;
1991 р. — «Сни» за Ф. Достоєвським, реж. Володимир Кучинський.
- Тернопільській обласний драматичний театр ім. Шевченка:
1997 рік — «Марія Тюдор» В. Гюго, реж. Петро Ластівка;
2000 рік — «Ревізор» М. Гоголь, реж В'ячеслав Жила;
2002 рік — «Ромео і Джульєтта» В. Шекспір, реж. В'ячеслав Жила;
2003 рік — «Не судилось» М. Старицький, реж В'ячеслав Жила;

2003 рік — «Отелло» В. Шекспір, реж. Андрій Шараськін (дипломна робота);

2003 рік — «Сірано де Бержерак» Е. Ростан, реж. В'ячеслав Жила;

2008 рік — «Безталанні» І. Карпенко–Карий, реж. В'ячеслав Жила;

2010 рік — «За двома Зайцями» М. Старицький, реж. В'ячеслав Жила;

2012 рік — «Три сестри» А. Чехов, реж. В'ячеслав Жила;

2015 рік — «Наречена світанкової зорі» А. Касона, реж. Олег Мосійчук;

2018 рік — «Тарас» за текстами Б. Стельмаха, сценічна композиція Олега Мосійчука, реж. Олег Мосійчук .

- Дніпропетровській обл. драматичний театр ім. Шевченка:

2000 рік — «Украдене щастя» І. Франко, реж. Анатолій Канцедайло.

- Львівській обласний драматичний театр ім. Ю. Дрогобича (м. Дрогобич):

2004 рік — «Дуенья, або хитрі поцілунки» Р. Шерідан, реж. Роман Валько;

2006 рік — «Леді Макбет» М. Лєсков, реж. Олександр Король;

2009 рік — «Ханума» А. Цагарелі, реж. Олександр Король;

- Волинській обл. драматичний театр:

2007 рік — «Северин Наливайко» С. Черкасенко, реж. Петро Ластівка.

- Національний театр ім. Марії Заньковецької:

2005 рік — «Серенада для судженої» О. Пчілка, С. Мрожек, реж. Галина Воловецька.

- Національний театр опери та балету ім. С. Крушельницької:

2019 рік — «Директор театру». В.-А. Моцарт, «Ключ на бруківці» Ж. Оффенбах, реж. Галина Воловецька.

- Творча майстерня «Театр у кошику»:

1997 рік — «Білі мотилі, плетені ланцюги» за текстами В. Стефаника, реж. Ірина Волицька;

1998 рік — «Украдене щастя» І. Франко, реж. Ірина Волицька;

2013 рік — «Орестея» — екзерсис за текстами Еврипіда, О. Забужко. Р.— М. Рільке, реж. Ірина Волицька.

Ось як згадує свою роботу в Тернопільському театрі Дарія Анатоліївна: «Якщо говорити про мої вистави в інших театрах, то, звичайно, номер один — це Тернопільський театр. З тернополянами я співпрацювала 10 років, зробила там 8 вистав. Різних за якістю, з різними режисерами (здебільшого це був В'ячеслав Жила). Та передовсім маю враження, що Тернопіль подарований мені для того, щоб ставити там знамениті класичні твори: крім уже згаданої «Марії Тюдор» Гюґо — «Ревізор» Гоголя, «Не судилося» та «За двома зайцями» Старицького, «Безталанна» Карпенка–Карого, «Сірано де Бержерак» Ростана, «Ромео і Джульєтта» і «Отелло» Шекспіра. Не можу не сказати про Гриця Лоїка, який зараз головний художник у цьому театрі — майже всі вистави я зробила з ним і страшенно задоволена нашою співпрацею. Він дуже добре розуміє сцену — не як об'єкт для захаращування, а як простір для дії, який означається по мінімуму» [13, с. 133].

Розглянемо детальніше деякі знакові вистави.

Десять років тому, в Тернопільському державному академічному обласному театрі, була представлена вистава «Не судилося» за п'єсою М. Старицького. Сценографія вистави, що передавала образ статуй у дворянській садибі, базувалася на використанні лляного полотна. Колірна гама білого, сірого і коричневого кольорів створювала атмосферу давнього світу. Вистава мала ностальгічно–піднесений настрій, а костюми символічно передавали сутність різних персонажів, які асоціювалися із різними етнокультурами України, включаючи єврейську та культуру дворянства.

Пізніше Дарія Зав'ялова приступила до створення костюмів для вистави «Безталанні» на основі п'єси І. Карпенка–Карого. У цьому проєкті художниця та режисер шукали баланс між авангардом і класикою, а результатом стала аскетична та графічна сценографія, що надала можливість костюмам виражати себе. Для передачі психологічного навантаження персонажів у виставі, її костюми спеціально спрощували крій народного вбрання. Завдяки

використанню символіки української народної міфології та мотивам Марії Приймаченко, Дарія Зав'ялова трансформувала світ емоційних рефлексій у сучасне середовище. Також художниця працювала над костюмами до вистави «Украдене щастя» в Українському музичному драматичному театрі ім. Т. Шевченка в Дніпропетровську. Тут вона використовувала сировину, колір та форму для моделювання образів героїв твору, зберігаючи етнічний дух їх естетики за допомогою бойківських костюмів.

Загалом, Дарії Зав'яловій вдається створити художні образи для вистав, які відзначаються яскравістю, повнотою та виразністю. Необхідно також відзначити, що вона вміло використовує художні прийоми для передачі характеру кожного персонажа та створення унікального «художнього коду» кожної вистави.

2.4. Театральна діяльність в Першому театрі

Театральна діяльність художниці Дарії Зав'ялової почалась з різних театрів в межах України. Проте, більшу частину свого творчого життя художниця працює в Першому академічному українському театрі для дітей та юнацтва. Тут, за час роботи з 1995 року до сьогодні створила понад шістдесят вистав, в співпраці з різними режисерами та художниками. Її роботи як художника з костюмів так і сценографа отримували нагороди в різноманітних фестивалях та конкурсах.

Цікаво те, що, здебільшого, в Першому театрі художниця працювала над дитячим репертуаром. Це окрема специфіка роботи з дитячим глядачем: кольори, фактура, акценти і смислове навантаження. Проте, як зазначає Дарія Анатоліївна в одному з своїх інтерв'ю: «Насправді я не роблю жодного поділу на дорослі та дитячі вистави, кожену я роблю з однаковою увагою і любов'ю. У мене вистав для дітей дуже багато, але я зупинюся на «Русалоньці», до якої створила не тільки костюми, а й сценографію. Коли я працювала над нею, у мене по всій хаті були розкладені атласи з морського підводного світу всі ці риби, корали, водорості,

молюски... Відкрию секрет: у цій виставі я майже нічого не придумала, все взяла з природи. Створені нею морські істоти настільки геніальні, довершені, логічні, декоративні, що мені залишалося тільки адаптувати їх вигляд до конкретного театрального образу і до конкретного актора. Я в цій виставі найбільше пишаюся костюмом морського коника, тому що там є, на мою думку, ідеальне попадання і в образ цього маленького вірного коника-пажа, й одночасно там з першого погляду вгадується саме ця рибка. А ще цей костюм надзвичайно пасує всім актрисам, які в ньому працюють.» [25, с. 63].

Сценічні костюми до «Русалоньки» (режисер — Юрій Мисак, 2003 рік) передано емоційно досить просто і тому зрозумілою для дітей мовою: актор поводить як певний пізнаваний персонаж підводного світу та світу людей, а його костюм відповідає формальному аналогу, створеному природою. І колір, і форми, і спільні додатки підкреслюють характерні природні властивості героя (додаток Г, фото 1–3).

У костюмуванні людей Дарія Зав'ялова узагальнено-реалістична: відображення світу людей побудоване на естетиці середньовічної Скандинавії, костюми рибалки та його доньки наближають глядача до певної епохи, вчать дотримуватись історичної правди, опосередковано знайомлять із тогочасними мистецькими творами.

Пізнання світу морських глибин і світу людей для дітей не обмежується мовою емоцій, які виникають на рефлексії художниці, адже театральне видовище викликає багаті асоціації. Міцні комунікаційні зв'язки між мовою емоцій автора і глядача, обертання їх в одному семантичному полі успішно досягається Д. Зав'яловою тому, що вона у своїй творчості дотримується академічної трійці, «трьох китів», на яких вибудовується художній образ — це «ФФК»: форма, фактура та колір. [52, с. 185].

Зовсім інше смислове навантаження вибудовує Д. Зав'ялова при створенні образів для вистави «Мауглі» (режисер — Роман Валько, 1998 рік). Шукаючи спільну емоційну мову із молодіжною публікою, художниця вибудовує ряд асоціативних образів згідно з чіткою диференціацією суспільства на прошарки,

рефлексуючи на них костюмами, залучаючи образи рокерів. Символічний пошук шляху до людей як до духовно та інтелектуально вищих істот Д. Зав'ялова переконливо передає кольором (додаток Д, фото 1–4).

У 1999 році в Першому українському театрі для дітей та юнацтва (м. Львів) було поставлено казкову виставу «Цар Ох!» (режисер — Мирон Лукавецький, 2001 рік), героями якої є реальні особи — хлопчик, батьки, цар, цариця, та уявні — русалки, лісовик, чорти... В основі ідей розробок сценічного вбрання було захоплення автора слов'янською міфологією, зокрема поліським народним мистецтвом, що вдалося передати в сценічних одягових формах, оперуючи засобами образотворення костюмів (додаток Е). Дух поліської культури Д. Зав'ялова відтворила натяками на поліські першоджерела. Зокрема, загальна кольорова гама, що складається з білого, червоного, зеленого та чорного, була покликана передати образ лісу через зелений, образи людей — через білий, червоний і чорний. Основною сировиною для виготовлення костюмів слугувала пакувальна, технічна марля, з якої було виготовлено спрощені й асоціативні моделі для русалок, лісовика, царя й цариці, чортів тощо. На основному матеріалі вирізнялися ручноплетені вставки, виконані автором. Лаконізм, простота костюмів потрібні маленькому глядачеві для виховання культури бачення, розуміння образів. Д. Зав'ялова вважає, що це аксіома в дизайні спектаклів, що призначені для дітей.

Широкими асоціаціями рефлексує в уяві глядача вистава «Золотий човник», в якій за задумом постановників зреалізовано ідею подібності усіх міфів та казок світу, єдності усього доброго, що накопичено людством. Змішування в одному видовищному творі візуальних знаків із певним семантичним наповненням різних народів призвело до створення єдиного художнього поля, зрозумілого як дорослому, так і маленькому глядачеві.

Переробка костюмів — це не тільки театральнo-естетичний хід. Це прийом, який зараз використовують в світових мистецьких практиках. Оскільки екологічні ресурси вичерпуються, з'явилися цілі напрямки, які працюють виключно з тим, що ми називаємо «секонд-хендом», з тим, що вже побувало у

використанні. В своїх роботах Дарія Зав'ялова теж неодноразово використовувала цей прийом.

У «Піноккіо» (режисер — Юрій Мисак, 2007 рік) костюми створено у техніці «печворку» (з'єднали клаптики різних тканин). Зовні це нагадує костюми італійської «комедії дель арте», що стала своєрідним логотипом театру загалом (додаток Є, фото 1). Пізніше, після списання вистави, ці костюми використовувались у виставі «Король олень» (режисер — Лариса Діденко, 2020 рік) Вони підійшли по ідеї, бо в виставі були використані і маски, і принципи роботи «дель арте» (додаток Є, фото 2). Художниця таким чином продовжила тему, додала деталі до костюмів. Тому костюми з вистави, де віддалено було згадано тематику «дель арте» отримали друге дихання та пряме використання згідно стилістики.

Щодо різних принципів роботи, то серед робіт художниці в Першому театрі можна прослідкувати певні повтори улюблених технік. Художниця в сценічних костюмах часто використовувала техніку ручного розпису. Наприклад, у виставі «Лялька Реггеді Енн» (режисер — Юрій Мисак, 2012 рік) малюнки на тканинах були гіперболізовані, адже більшість героїв — це ганчір'яні ляльки (додаток Ж). Грим та певні елементи костюму (руки та ноги) також були гіперболізовані, щоб чітко прослідковувався ляльковий стиль. Окрім цього, елементи ручного розпису тканин є у виставах «Коза–Дереза» (режисер — Ігор Задніпр'яний, 2020 рік) та «Кольори» (режисер — Ірина Ципіна, 2022 рік).

Складне колорування тканини Дарія Зав'ялова використовувала у створенні костюмів до вистави «Юда» (режисер — Петро Ластівка, 1996 рік). Тканина фарбувалась, потім вибілювалась хлоркою, а потім знову фарбувалась. Таким чином було досягнуто ефекту тканини, що вигоріла на сонці, адже завданням режисера було, щоб герої виглядали як зотліла фреска в церкві.

Аплікація — ще одна техніка, яку використовує художниця в розробці костюмів. В виставі «Привид замку Кентервіль» (режисер — Ігор Білиць, 2023 рік) цю техніку можна побачити на піджаку персонажа Чарльза, спідниці економки, піджаку дворецького та костюмах дівчат. Також елементи аплікації є

у костюмах до вистави «Олівер Твіст» (режисер — Роман Валько, 2010 рік). Також використовувались фактурні техніки тканини — ручне в'язання і гачкування, аплікація, вирізання тканин і вставляння в'язаних фрагментів, колажування (колаж з різних тканин). Завданням у цій виставі було з нових дорогих тканин зробити ефект «жебрацького лахміття», Але це мало мати вигляд мистецького твору. Тому, художниця використовувала натуральні матеріали — сизаль, льон, джгут. Перуки зроблені з льону, на дротяних каркасах.

Також у своїх роботах художниця часто використовує елементи ручного гачкування — у виставі «Кольори» (режисер — Ірина Ципіна, 2022 рік) усі кольорові елементи костюмів — гачковані. Також багато ручного в'язання в костюмах використано у виставі «Beautiful Карпати» (режисер — Ольга Гапа, 2014 рік).

Грим — це також частина костюму. Перш за все він представлений на ескізі, а потім проробляється на акторах, з урахуванням їх рис обличчя. Першою гримованою роботою Дарії Зав'ялової в Першому театрі є грим до вистави «Русалонька» (режисер — Юрій Мисак, 2003 рік). Також, художнім гримом з певним сенсовим задумом є грим до вистави «Дюймовочка» (режисер — Роман Валько, 2008 рік). Створюючи ці образи, художниця надихалась гримом учасників американського рок-гурта «Kiss». Також знаковим для роботи художниці є грим у виставі «Олівер Твіст» (режисер — Роман Валько, 2010 рік). За задумом, всі негативні персонажі мали грим в готичній стилістиці. Також, класичного готичного стилю гримування дотримано в персонажів Привидів у виставі «Привид замку Кентервіль» (режисер — Ігор Білиць, 2023 рік) — вибілені обличчя та чорні очі.

Щодо взуття — в деяких виставах відбувався підбір вже з пошитого, або закуплено готове взуття. Проте, в певних роботах взуття необхідно було шити за ескізами художниці. Наприклад, у виставі «Лялька Реггеді Енн» (режисер — Юрій Мисак, 2012 рік) художниця на джазовки (сценічне репетиційне взуття), шились накладки і підкладки; у виставі «О восьмій вечора на Ковчезі» (режисер — Юрій Мисак, 2013 рік) — по розміру взуття розроблялась конструкція та

лекала ластів пінгвінів. Деяке взуття замовлялось окремо, наприклад, народне взуття до вистави «За двома зайцями» (режисер — В'ячеслав Жила, 2010 рік) замовляли на майстерні по пошиттю танцювального взуття.

Часто, в роботах Дарії Зав'ялової можна прослідкувати певну стилістику, натхненну іншими мистецькими творами. Відтак, у вистав «Аліса» (режисер — Ірина Ципіна, 2019 рік) художниця надихнулася картиною іспанського художника Сальвадора Далі «Постійність пам'яті» (додаток 3). У виставі «Дюймовочка» (режисер — Роман Валько, 2008 рік) гримування акторів схоже до гриму учасників американського рок-гурта «Kiss». У костюмному вирішенні вистави «Олівер Твіст» (режисер — Роман Валько, 2010 рік) художниця надихалась англійською неоготикою ХХ століття. У виставі «Зоряний хлопчик» (режисер — Роман Валько, 2012 рік) було три джерела пошуку творчого задуму в тандемі з режисером: класичний вертеп, англійські художники-прерафаеліти (кін ХІХ ст.) «Розкішний часослов герцога Беррійського» — ілюмінований рукопис ХV століття, створений братами Лімбургами. У виставі «Принц і злидар» (режисер — Володимир Борисяк, 1999 рік) цікавим було натхненне рішення щодо класового поділу: костюми жебраків натхненні творами Пітера Брейгеля Старшого, а дворянські костюми — творами Ганса Гюльбейна молодшого, який був придворним художником. А у ручному розписі костюмів і загальній стилістиці вистави «Коза-Дерева» (режисер — Ігор Задніпрський, 2020 рік) можна прослідкувати присвяту художниці стилю поп-арт, зокрема Енді Ворхолу та Віктору Вазарелі.

Загалом, стилістика костюмів в Першому театрі Дарії Зав'ялової різноманітна та багатогранна. Художниця використовує різні техніки створення костюмів, «грається» з фактурами та текстильними прийомами, дотримується колористики вистав, зважаючи на цільову аудиторію та ключові акценти у виставі. В тандемі з режисерами шукає художнє рішення того чи іншого елемента костюма, покликається на інші мистецькі школи та певні конкретні твори. Багато користується мистецькими джерелами, ґрунтовно підходить до сенсового навантаження костюма та закладених меседжів.

РОЗДІЛ 3

СЦЕНІЧНІ КОСТЮМИ ДАРІЇ ЗАВ'ЯЛОВОЇ В ПЕРШОМУ ТЕАТРИ: СЦЕНА ДЛЯ ДОРОСЛИХ

3.1. Загальний огляд вистав дорослої сцени Першого театру

Перший академічний український театр для дітей та юнацтва заснований на основі наказу ТЕО Наркомпросу у березні 1920р. у Харкові як «Театр казки» (офіційне відкриття — 21 березня 1921р.) Так було започатковано новий вид театрального мистецтва, який не мав аналогів у світовій практиці — театр для наймолодших глядачів.

Перший театр, на основі закладених естетичні підвалин наших засновників належить до експериментального, авангардного театру та орієнтацією передусім на новочасність. Театр активно впроваджує обмін досвідом, поєднання різних мистецьких практик, підходів і концепцій, уся діяльність спрямована на актуалізацію театрального середовища Львова та України.

Театр співпрацював з потужною когортою відомих творців України за кордоння: режисерами, художниками, композиторами, драматургами, серед яких, заслужений діяч мистецтв України Олексій Кравчук («Зайчик–Хвалько» (2002 р.), «Таїна» (2002 р.), «Золотий човник» (2002 р.), «Пригоди в королівстві М'ясопотамія, або Все, як у казці» (2003 р.), «Оскар...» (2011 р.), «Повернення» (2012 р.)), заслужений діяч мистецтв України Андрій Приходько («Зернохочище» (2015 р.), «Лунаса» (2023 р.)), заслужений діяч мистецтв України Вадим Сікорський («Ромео і Джульєтта» (2016 р.)), відомий харківський режисер Артем Вусик («Джалапіта» (2018 р.)), знаний український художник, сценограф та режисер Богдан Поліщук («Зернохочище» (2015 р.) — сценографія і костюми, «Pentecost» (2019 р.) — сценографія і костюми, «Лисеня якому вдалось» (2019 р.) — режисер і художник), румунський режисер Космін Матей («Пауза» (2019 р.)) та ін.

Звичайно, основним напрямком роботи театру є орієнтування на дитячого глядача. Постановки для будь-якого віку були у репертуарі театру від самого

створення і аж до початку 90-х років. Проте, зважаючи на тенденції в суспільстві та бажання всебічного розвитку театр запровадив репертуар вечірньої сцени. Обраний напрям вечірньої сцени — дорослий глядач (віковий ценз — 16+).

Опісля отримання статусу академічного театру у 2011 році, творчий склад запровадив «Вечори дорослої сцени». Основою репертуару «Дорослої сцени» стали вже відомі львівському глядачу на той час вистави «Швейк у Львові» (режисер — М. Лукавецький, 2003 р), «За двома зайцями» (режисер — В. Жила, 2010 рік) та «Скляний звіринець» (режисер — Ю. Мисак, 2009 рік). І з того часу доросла сцена поповнювалась виставами для вікової категорії 16+. Метою започаткування цього проєкту було повернути дорослу публіку і посприяти професійному розвитку колективу. Першим результатом цього проєкту стала вистава «Пісня про равликів» за мотивами творів Ежена Йонеско «Маячня удвох». Режисер — заслужений діяч мистецтв Ірина Волицька.

Після початку цього проєкту театр активно почав співпрацювати з дорослим глядачем, працюючи з актуальною, на той час, драматургією (вітчизняною і зарубіжною) та залучаючи при цьому запрошених режисерів. Відтак, в грудні 2011 року відбулась прем'єра комедії «Театр або Шум за сценою» за п'єсою Майка Фрейна (Англія). Режисером вистави був Юрій Мисак, художником — Дарія Зав'ялова. У п'єсі англійського драматурга «Шум за сценою» (Noises Off), за якою і поставлено “Театр”, глядач потрапляє у світ закулісся: у першій дії — генеральна репетиція в ніч перед прем'єрою, у другій — по деякім часі опісля, і у третій — набагато пізніше, коли вистава вже стара і “заграна”. Режисер ніби грається з глядачем, використовуючи прийоми обману глядача, адже на сцені — недороблені декорації, недошиті костюми, забувається текст.

Наступною знаковою постановкою для розвитку дорослої сцени стала вистава «Вільні метелики» (режисер — Роман Валько, 2012 рік). перш за все, варто зазначити, що режисер вдався до цікавого сценічного ходу: вистава відбувалась не на великій сцені, а в просторі під сценою, що робило її більш цікавою та камерною. Вистава ставить перед глядачем низку питань, зачіпає

вічноактуальні проблеми нашого життя, нашого співіснування: що означає "бути вільним"? Свобода і відповідальність — взаємовиключні, взаємодоповнювальні, чи — неможливі одне без одного? Чи обмежує свободу любов (чи то кохання, чи материнська опіка) — і власну, і близьких? Любов і свобода — це приємність? Як зазначали творці, вистава значною мірою молодіжна, але і з роками ці питання не втрачають своєї актуальності, бо всі вони більш чи менш гостро постають у нашому житті з кожною новою людиною, з кожною новою ситуацією, з кожним новим зв'язком, з кожним новим днем.

Також продовженням проєкту і заключною виставою дорослої сцени 2012 року стала постановка «Ловець у житі» з запрошеним режисером (режисер — Анна Лубенська). Культовий твір культового американського письменника Джерома Девіда Селінджера, твір, який перекладено майже усіма мовами світу, і який є одним із центральних творів у культурі ХХ ст.. Розповідь про 17-річного підлітка, який шукає і не може знайти в оточуючому світі справжність, сенс, те з чим і заради чого варто жити, який надчутливо не сприймає фальш, несправедливість, спустошену і узвичаєну буденність, «саму-по-собі-зрозумілу» щоденну брехню, прикрашений фасад соціальної благопристойності — ця розповідь, написана із впливами екзистенціалістської філософії у 1951 році, стала популярною не лише в поколінні 50-х, не лише в середовищі інтелектуалів, але й серед молоді, підлітків багатьох наступних поколінь, субкультур та молодіжних рухів. Театр визначив віковий ценз вистави — для старшого шкільного віку та для дорослих.

Наступною роботою дорослої сцени стала робота акторки театру Олени Крилової під назвою «Крила Ангела». В цій експериментальній роботі Олена Крилова була і автором тексту (За твором Ясунарі Кавабати «Елегія»), і режисером і акторкою. Вистава про всеосяжну любов, про близькість людей, світів, сердець. Це внутрішній монолог жінки, яка любила і втратила. Вистава про ілюзії, перевтілення та про щиросердну силу здатну проникати в простір і час. Цікавим є те, що театр продовжив ідею камерності, і ця вистава була створена для малої сцени, опісля закриття сцени на ремонт — вистава до сьогодні

є в репертуарі театру, і грається на обмежену кількість глядачів, а дія відбувається в обмеженому просторі сцени, де і розставлені глядацькі місця. Також цікавим є те, що особливої камерності виставі додає дія з глядачем: під час вистави відбувається чайна церемонія, до якої залучають людей з залу.

2015 рік для театру був знаковим, адже в театрі відбулось три прем'єри для дорослого глядача, («Небезпечна гра», режисер — Любов Мовчан, «Одкровення Іванки», режисер — Євген Читоклетов, «Зернохочище», режисер — Андрій Приходько), одна з яких стала візитною карточкою театру. Театр організував першу театральну копродукцію у Львові спільно з мистецькою майстернею «Драбина», в результаті чого створено спільний проєкт. Тому, «Зернохочище» — це вистава-проєкт. Його реалізовували 2 інституції — Мистецька майстерня «Драбина», Театр для дітей та юнацтва, а також запрошені митці — режисер Андрій Приходько із Національного театру імені І. Франка у Києві та незалежний київський художник-сценограф Богдан Поліщук.

Для львівського глядача і для нашого театру важливість постановки, в першу чергу, полягає у його тематиці. «Зернохочище» — п'єса сучасної драматургині Наталії Ворожбит присвячена темі голодомору. На сьогоднішній день це важлива тема для самоідентифікації кожного з нас, через осмислення важких історичних процесів, які формували та впливали на становлення нації, її духу. Ця вистава — одна з перших спроб сучасного театру поговорити про Голодомор.

Інша мета проєкту — продемонструвати, що сучасна драматургія теж може працювати з важливими темами, так само як Шекспір, Старицький чи якісь інші класичні автори. Дійство у виставі розгортається на тлі найбільшої трагедії української історії ХХ століття, коли звичайні людські почуття та речі набувають іншого морального виміру.

Перенестися у часи колективізації, побачити нелюдське, криваве обличчя радянської системи допомагають яскраві деталі, а також напружена та майстерна акторська гра. Це ілюструє епізод на початку вистави. Атеїстичний «театр», а насправді якісь комсомольці приїждять в українське село із пропагандивною

агіткою. Наївне і бридке осміювання духовності селян в 30–тих роках було одним із засобів радянського режиму. Численні «активісти» приїздили до жителів села і всіма засобами намагалися боротися із «опіумом для народу». Ця на перший погляд наївна і вульгарна сценка наповнена глибоким і сумним змістом. Адже у часи колективізації відбувалася жорстока підміна понять. Замість звичних для людей національних та релігійних традицій влада насаджувала нові, «альтернативні» цінності. Коли у сільської дівчини Мокрини (однієї з головних героїнь) більшовики спитали чи є Бог, дівчина відповіла, що Він нікуди і не зникав. Наприкінці вистави відповідь дівчини буде кардинально іншою. Вона вже у ніщо не віритиме, окрім «всесильної» і міцної руки радянського режиму [3].

Родзинкою «Зернохочища» є залучення глядача до вистави. Коли вимучені голодом постаті починають ходити між рядами стає справді моторошно. Кожен починає усвідомлювати, що голод 33–року вже не таке далеке минуле, що це може настати і у сьогоднішні, торкнутися навіть сучасних, звиклих до благ цивілізації людей.

Ця вистава після прем'єри викликала в глядачів бурне сприйняття: театральні критики, ЗМІ та глядачі в соцмережах обговорювали постановку. Думки різнилися: від повного несприйняття прочитання тексту до захоплення режисерського задуму. Опісля низки показів, театр вирішив організувати дискусію опісля перегляду, залучивши не лише творців вистав, але й істориків, літературознавців та театральних критиків: Олександра Зайцева (історик, Український Католицький Університет, Львів), Ірину Старовойт (літературознавець, філологічний факультет Львівського національного університету ім. Івана Франка), Йоанну Віховську (театральний критик, куратор East European Performing Arts Platform/ЕЕРАР), Варшава).

У 2016 році театр здійснив ще одну знакову постановку з запрошеним режисером — «Ромео і Джульєтта» (режисер — заслужений діяч мистецтв України Вадим Сікорський). Класичний твір у режисерському втіленні Вадима Сікорського має декілька унікальних особливостей. Перш за все, це вибір

перекладу — це перша сценічна постановка за перекладом Юрія Андруховича (вид-во «А–БА–БА–ГА–ЛА–МА–ГА», 2016 р.). Сміливим режисерським експериментом можна вважати скорочення п'єси мало не на половину. Також особливістю вистави є мінімалістичне, проте сильно по задуму сценічне рішення. Чорний одяг сцени, позаду якого висить велетенський маятник. Він починає свій хід із перших хвилин вистави, далі його розхитують закохані Ромео та Джульєтта, а також інші персонажі, що впливають на хід історії. Усі костюми витримані в одній кольоровій гамі — чорне/червоне/біле, що чітко символізує кохання, смерть і світле чисте почуття.

У 2018 році Перший театр завершив сезон постановкою, на той час головної режисерки Рози Саркісян «Перкрасні, прекрасні, прекрасні часи». У виставі режисерка Роза Саркісян і польська драматургиня Йоанна Віховська — спільно з акторами і акторками та сценографкою Діаною Ходячих і хореографкою Нінель Зберею проблематизують театр як місце, в якому віддзеркалюються суспільні процеси, структури насилля і стосунки влади. За сюжетом історія розвертається у повоєнній Австрії кінця 50-х років. Головні герої вистави — четверо підлітків з різних соціальних верств, намагаючись протиставити власний досвід батьківському, прагнуть пізнати цей світ, віднайти власне місце, врешті усвідомити сутність насилля. Тому що насилля, на їхню думку, це єдиний спосіб боротьби з жорстоким світом. Драматична структура постановки є нелінійною. Вона складається із акторських етюдів, рефлексій та імпрровізацій і співвідноситься із особистими контекстами учасників постановки. Авторки та автори вистави називають її посттравматичною драмою. Вона є новим досвідом залучення формату «нової драми».

У костелі Матері Божої, що у селі Демня Миколаївського району на Львівщині Перший театр спільно з проєктом «Під Зорею Пінзеля» відкрив свій 101-й театральний сезон прем'єрою «Pentecost» (2019 р.). Автором тексту є видатний британський драматург Девід Едгар, а режисер Лариса Діденко вдало показала дискусії про цінності, гуманізм, про культуру, яка стала заручником

політики. Вистава стала однією із переможниць театрального конкурсу Taking the Stage 2018 Британської ради в Україні.

Вистава «Pentecost» розповідає про закинуту сільську церкву (в оригіналі події відбуваються на Балканах). За сюжетом на цей храм претендують православні, греко-католики, партія, що нібито дуже дбає за збереження пам'яток, міністр культури, який робить вигляд, що здійснює комунікацію між усіма. Крім того, до цього храму місцеві повії приводять своїх клієнтів. І ось якось у церкві місцева мистецтвознавиця знаходить фреску дуже схожу на розпис Джотто. Унікальність знахідки у тому, що фреска на 100 років старша за роботи Джотто. Тобто виходить, що епоха Відродження розпочалася не з Джотто в Італії, а з фрески у сільському храмі. Для цього жінка викликає мистецтвознавця з Америки. Зрештою починає точитися запекла боротьба за те, що одні хочуть, щоб там був храм, а інші — музей. У цей момент церкву захоплюють біженці, які втікають від війни і мріють потрапити до Європи. У результаті усі гинуть. Людей розстрілюють у храмі. А разом з біженцями гине і фреска. Ще однією сюжетною лінією «Pentecost» є перетворення культури на заручницю політики.

У листопаді 2019 року відбулась прем'єра вистави «Пауза» у постановці румунського режисера Косміна Матея. Ця постдокументальна драма з життя акторів була створена під час Театральної резиденції «Пам'ять. Тожсамість. Ми» за підтримки Українського культурного фонду. В основі — історії восьми акторів Першого, задіяних у цьому проєкті (Любов Мовчан, Марія Самсонова, Наталія Алексеєнко, Богдана Бончук, Катерина Волівецька, Мар'яна Кривдик, Марія Станькевич, Юрій Курило). «Пауза» складається з печворку шматків приватних історій акторів, імпровізацій, уривків бавлення з класичними текстами. Співпраця з Іриною Гарець у «Паузі» поглибила багат шаровість тексту, різноплановість, різнобічність характерів та розкрила ширше поле для ймовірних інтерпретацій. В основі всього цього лежить чітка структура, заснована на фізичних тренінгах, які вивільняють правдиві емоції акторів.

Глядача тут спонукають мислити також. Про Україну, про світ, про соціальне, політичне, особисте. На футболці Мар'яни Кривдик — напис: «dramatic pause» (драматична пауза). З іншого боку ця «Пауза» — пауза від вдавання театральності, її там зовсім нема. Лише бавлення, яке в ідеалі має досягти легкості в уривках з Шекспіра. Дуже влучно потрапляє сюди «Вишневий сад», як історія про незіграні ролі, як парафраз про «садок вишневий біля хати», про «уж мі так не буде». Любов Мовчан вперше за свою акторську кар'єру заговорить монологом Раневської, Богдана Бончук, яка, напевно, колись бачила себе Анею за студійних часів в Театрі імені Леся Курбаса, сьогодні має можливість відірватись в образі... Лопухіна і це, видається, може бути набагато цікавішим [15].

Дебютною роботою режисера Ігора Задніпряного в Першому театрі стала вистава «Два джентльмени з Верони» (2020 р.), задумана з самого початку як інтермедія. У виставі «Два джентльмени з Верони», головний режисер Першого театру Ігор Задніпряний звертається до форми традиційного шекспірівського театру «Глобус». І обіцяє занурити глядача у світ грайливого, карнавального вуличного театру, що своєю драматургічною та ігровою структурою має наблизити нас до театральної форми і способу існування часів Шекспіра. складні духовні переживання подаються глядачам у абсолютно невимушеному тоні. Про жартівливість п'єси свідчить уже сама назва (звідки в Італії взятися типовим англійським “джентльменам”?) та географія подій (автор навмисне розділяє два міста морем, хоч у реальності його там немає).

У шекспірівському театрі аскетичність декораційного оформлення різко виділяла фігуру актора, на якій і зосереджувалась вся увага глядачів. За основу сценографії слугують кілька колон та реквізит у руках акторів — це дає можливість глядачеві зосередитися на сенсах — тексті, акторській грі та музиці, а не на формах. Частково це зумовлено творчими експериментами частково — браком фінансування від держави.

Фінансове питання вплинуло на пошук рішення не лише сценографії, але й костюмів. Художниця Дарія Зав'ялова з командою дуже креативно підійшла до

створення концепції та зуміла знайти «золоту середину» між сучасним мінімалізмом та класичним театральним вбранням. Деякі герої п'єси носять джинси, деякі — перекроєні костюми з інших вистав. Але найголовніше, що кожен із цих образів відповідає персонажеві: глядач може без проблем «зчитати» герцога, слуг та джентльменів, відрізнити просту дівчину від доньки аристократа.

Протягом останніх років театр активно ставить вистави для вечірньої сцени. З останніх робіт варто згадати виставу «Король олень» (режисер — Лариса Діденко, 2019 р), «Безталанна/ний» за п'єсою Марка Кропивницького (режисер — Ірина Ципіна, 2020 р.) та «Кольори» (режисер — Ірина Ципіна, 2022 р). На сьогодні, останніми роботами для дорослої сцени є вистава «Лунаса» (режисер — заслужений діяч мистецтв Андрій Приходько, 2023 р.) та вистава «Друзі» (режисери — Давід та Стефан Фоенкіноси, 2023 р.).

Як бачимо, репертуар Першого театру для дорослої сцени цікавий і різноманітний. Театр активно співпрацює з запрошеними режисерами, шкає нові форми розмови з дорослим глядачем та актуалізує пошук театральних сценографічних рішень до вистав. Робота з різними майданчиками для показу вистав дає змогу зацікавити глядача чимось новим, окрім великої сцени, додає камерності та більшого попиту виставам. Важливим є вклад художників в сценографічні та костюмні рішення — візуальність форм вистави дозволяє краще шукати та розпізнавати закладені сенси. Робота з актуальною українською та зарубіжною драматургією, підбір матеріалу для режисерської роботи та акторські імпровізаційні рішення дають театру перевагу в актуальності та цікавості.

3.2. Художниця Першого театру: сценічні костюми для дорослих вистав

Специфіка роботи в одному театрі протягом багатьох років ставить перед художником нові завдання та виклики. В художника є стилістика, але, окрім

цього, є ще бачення режисера, з яким вони працюють в тандемі. Звичайно, стилістика міняється, виникають нові мистецькі практики, натхненні події та соціальні теми, які неможливо оминати в сучасному костюмотворенні. Проте, працюючи з текстилем необхідно чітко розуміти виклики ринку, його можливості і, звісно, співставляти з фінансовими можливостями театру, що теж є вагомим фактором в підборі матеріалів для костюма.

Як раніше зазначалось, в одному з інтерв'ю, Дарія Зав'ялова не поділяє свої роботи на дорослі і дитячі. Проте, зважаючи на специфіку костюмотворення, ми розглянемо окремо роботи для дорослої та дитячої сцени, які створила художниця впродовж останніх 10 років роботи (з 2012 по 2022 рік). Також ми умовно поділили роботи для дорослої сцени на українські тексти та зарубіжні тексти, адже специфіка роботи над ними різна. Якщо в українських текстах переважатиме етнічна складова, автентичні костюми та робота з народними мотивами, то в зарубіжних текстах необхідно звертати увагу перш за все на рік написання твору, його географію, та, як і в будь-яких творах, на характер персонажа.

Від прочитання твору та першого обговорення з режисером відбувається початок роботи над створенням костюмів. Ідея зароджується після прочитання тексту. Тому, ми вважаємо цей поділ доцільним. Відмінність костюмотворення для дитячої та дорослої сцени, перш за все полягає в фактурності та кольоровій гамі. Але, звичайно, все залежить від режисерського задуму, закладених сенсів в прочитання п'єси.

Один із етапів творення костюма, під час якого зароджується задум та ідея, вибудовується матеріальна складова задуму та умовне проєктування уявного образу на папір — це ескіз костюма, його графічне відображення. Тут можна прослідкувати проєктування костюму від ідей, перенесення її на папір до, пізніше, його об'ємно-просторового втілення.

Працюючи у львівському театральному середовищі понад 20 років, сьогодні Д. Зав'ялова своєю творчою діяльністю претендує на відображення різнобічних характеристик цього середовища — так повноцінно по-різному

виявляється робота художниці, в якій збережено власне творче «я» у межах мудрої «золотої середини» між авангардом та традиціями класичного академізму. Фах художника з текстилю занурює її у магію пластичних можливостей матеріалу, а багатство трактування сценічних образів дозволяє формувати галерею героїв театральних творів мовою графіки [52, с. 183].

Як і багато інших художників, Д. Зав'ялова створює свої графічні образи на рівні, який дозволяє віднести їх до категорії самодостатніх творів. Така графіка відображає творчий пошук автора і впливає на образність всієї вистави. Ескізи сценічного вбрання технічно чи образно художниками не створюються в однаковому стилі. Оглядаючи роботи різних авторів, можна відзначити підкреслену конструктивність одягової оболонки в одних, в інших — буяння тих самих форм і кольорів у неймовірно образно-асоціативній графічній симфонії, дехто скульптурно трактує костюм, інші надають його проекту локальної аплікативної виразності.

При створенні образу для героя, художниця всебічно вивчає і аналізує середовище, шукаючи в ньому відповіді для розуміння зв'язку із сьогоденням. Начитаність, загальна висока освіченість художниці, обізнаність у різних сферах художньої діяльності не дозволяють їй нехтувати певними засадами академізму у творенні образів, які полягають на підкресленні позитивних якостей загальноприйнятих стереотипів, шаблонів-образів. З іншого боку ці ж характерні риси професіоналізму дозволяють Д. Зав'яловій експериментувати із засобами художньої виразності, скеровуючи ці пошуки на підкреслення, виявлення головного в характері героя.

За останні десять років творчості в Першому театрі Дарія Зав'ялова працювала над костюмами для таких дорослих вистав (віковий ценз — від 16 років):

- **Українські тексти**
 - «Небезпечна гра» (20.02.2015 р.) — режисер Любов Мовчан — 18+
 - «Кольори» (09.07.2022 р.) — режисер Ірина Ципіна — 16+
- **Зарубіжні тексти**

- «Вільні метелики» (02.06.2012 р.) — режисер Роман Валько — 18+
 - «Повернення» (за мотивами «Маленького принца») (27.10.2012 р.) — режисер Олексій Кравчук — 18+
 - «Крила Ангела» (15.11.2014 р.) — режисер Олена Крилова — 16+
 - «Ромео і Джульєтта» (19.09.2016 р.) — режисер з.д.м. Вадим Сікорський — 16+
 - «Два джентльмени з Верони» (03.10.2020 р.) — режисер Ігор Задніпрський — 16+
 - «Король Олень» (23.10.2020 р.) — режисер Лариса Діденко — 16+
- Розглянемо детальніше деякі з цих робіт.

Знаковою роботою для художниці стала вистава «Ромео і Джульєтта» в режисурі заслуженого діяча мистецтв Вадима Сікорського (2016 р.) (додаток I, фото 1–4). Звичайно, для початку роботи над костюмами необхідно мати розмову з режисером, аби знати його бачення та задум обраного твору. Першим завданням режисера для художника в цій роботі стало те, що необхідно обмежитись використанням лише трьох кольорів — чорний, червоний та білий. Особистість режисера тяжіла до графічності і лаконізму, а Шекспірівську трагедію можна легко трактувати в символіці кольорів.

В кольорознавстві чорний і білий — це ахроматичні кольори («кольори позбавлені кольору»), і мають чітке трактування: світло і темрява. А всі інші спектральні кольори — між ними. З цієї гами художниця разом з режисером обирають чиненаяктивніший і чиненаязнаковіший колір за смисловим і символічним навантаженням — червоний. В символіці червоного — кохання, влада, пристрасть як різноманітність кохання. Також часто червоний використовується в зображення Діви Марії — синє трактується як небесне, а червоне — як земне.

Другим завданням режисера була умова не відходити від стилістики епохи: Ренесанс мав прочитуватись. Велика кількість постановок «Ромео і Джульєтти» сьогодні тяжіє до сучасного сценічного рішення (в джинсах/футболках/кросівках тощо). Режисер цього не хотів. Третє завдання — поставлене режисером і,

умовно, драматургом, від якого художник не може відійти — розмежувати два клани Монтеккі і Капулетті.

Всі завдання режисера було втілено поступовими рішеннями. Перше тат третє завдання вийшли пов'язані між собою, адже колір — це емоційний вплив на глядача. При пошуку стилістичного і кольорового рішення в художниці відбувся умовний поділ і розрахунок, скільки в певному персонажі повинно бути параметрів і пропорцій цих трьох кольорів. Як результат: в сценічних костюмах клану Капулетті прослідковується більше червоного кольору з додаванням чорних елементів (додаток І, фото 2). Клан Монтеккі — графічно чорно-білий, і тільки графіка творить їх образи: в костюмах цих героїв найбільша кількість графічних елементів: вертикальні і перехресні лінії, які і відокремлюють їх від іншого клану (додаток І, фото 1).

Найбільш візуально чітко зчитується білий колір, тому безальтернативно художниця одягає Джульєтту в чисто-білу сукню, подібну до балетної (додаток І, фото 3). Костюм няні виконано в білому і червоному кольорі, бо цей персонаж найближчий в прояві людськості до Джульєтти (додаток І, фото 1). Найменше білого кольору — в Тибальта — весь його костюм в червоному кольорі (додаток І, фото 4). Тут червоний працює як знак агресії і сприймається внутрішньо як язик полум'я. Ще одним завданням в сценічному рішенні костюмів від режисера було зробити так, щоб персонаж Меркуціо мав асоціацію з Гамлетом. Коли він виходить вперше на сцену в чорному колеті — він має спорідненість і родовий відсил до Гамлета.

Окрім костюма Джульєтти, для інших костюмів було обрано важкі тканини з драпіруванням, позаяк в костюмі Джульєтти — дуже прості і легкі тканини. Це надає персонажу невагомості і світлості. Дуже простий, майже балетний костюм дав можливість художниці зацентувати увагу на актрисі.

Також в певних сценах вистави присутня трансформація костюмів, яка також має неабияке сенсове навантаження. Ромео, який належить клану Монтеккі, знімає чорний колет, і залишається в білому, що наближає його до Джульєтти. В Джульєтти на початку вистави зачеплені до сукні червоні стрічки,

колір яких в виставі належить до клану Монтеккі, але потім вона знімає стрічки і залишається лише в білій сукні. Вони позбавляються кланів, таким чином залишаючи лише білий колір, що символізує чистоту любові (додаток I, фото 2).

Одним з найважчих завдань для художниці в цій виставі було створити костюм для Брата Лоренцо так, щоб він був поза контекстом кланів і в ньому чітко прочитувався францисканець. Художниця хотіла, щоб цей образ асоціювався з Франциском Ассізьким, який дуже трепетно ставився до природи, до всього живого, як і персонаж у виставі. Бажання творця костюму для цього персонажа було чітким: одягнути в францисканську рясу. Але її колір — домоткано-коричневий, і не впілтається в кольори вистави. Тому, рішенням було зробити францисканську рясу сірою — це нейтральний колір, який говорить глядачам про нейтральне ставлення до конфлікту. В цьому костюмі деталі дуже важливі, адже те, що вирізняє францисканську рясу від інших — пояс. Це плетений шнурок, на який накручується три петлі. Сам пояс символізує вервицю, а три вузли символізуючи Святу Трійцю. Задля автентичності художниця навчилася самостійно в'язати францисканський вузол (додаток I, фото 3).

Складним завданням для художниці був пошук силуету епохи, який, за вимогою режисера, повинен бути закладений у всіх костюмах. Необхідно було нагадати костюмами епоху ренесансу, водночас наблизити костюмне рішення до сценічного втілення і нашого часу. Для цього завдання, при створенні ескізів художниця надихалась живописом ренесансу XV–XVIII століття, а також образом фільму «Ромео і Джульєтта» Франко Дзефіреллі (1968 р.). Образ Сеньори Капулетті з фільму в величезному тюрбані перенісся у виставу, однак тюрбан був більш сучаснішим та мав м'якші заокруглені форми.

Всі костюми зведені до одного лаконічного силуета. Якщо глянути на костюми цієї епохи, то, наприклад, ромби на костюмах були багатоорнаментовані, а у художньому рішенні сценічних костюмів ті самі ромби — просто графіка, лінії. Художниця максимально спрощувала декор костюма, але залишала силует. Прослідковується, що в костюмах клану Монтеккі силуети більш аморфні, а у клану Капулетті — більш наближені до оригіналу. Це

зумовлено тим, що клан Монтеккі — більш старовинний, тяжіє до феодальної моралі і певним чином асоціюється з візантійським середньовічним костюмом, а клан Капулетті — більш сучасний, купецький, майбутньої буржуазії і вони в більш сучасному (на той час). Найбільше серед всіх силуетів не співпадає костюм няні, але в цьому основний сенс, адже вона простолюдина, і може собі дозволити певний несмак в вбранні.

Головні убори у персонажів вистави повторювали головні убори епохи Ренесансу — берети різної фірми і тюрбани. Художній задум полягав у розробці беретів і тюрбанів не твердої а м'якої форми, які перегукувались з сучасними головними уборами. Більшість уборів — аскетичні, проте на головний убір сеньйори Монтеккі додалися аксесуари (плетена текстильна коса). Ще один характерний головний убір — берет, який спускався на вуха — в сеньйора Монтеккі, який майже повністю натхненний і запозичений в одній з картини Мазаччо. Також художниця надихалась творами художників епохи Відродження: Белліні, Мантенья, Мазаччо та інші.

Взуття також було розробкою художниці та шилося по її ескізах. Для всіх героїв були пошиті шкіряні м'які чобітки, які давали можливість пластично рухатись. У всіх героїв, окрім Тибальда, взуття було чорного кольору (у Тибальда — червоного). Окремо продумано взуття Джульєтти — звичайні білі шкіряні балетки. Оскільки костюм Джульєтти нагадував балетний костюм, то взуття художниця задумала відповідне.

Бутафорія і реквізит — це також частина художнього задуму. Окрім декількох сувоїв паперу, які дає Бенволіо Ромео та віяла няні, були елементи, які доповнювали костюми — маски, плащі і крила. В сцені, коли Ромео, Бенволіо і Меркуціо збираються на карнавал, Ромео на спині має крильця амура і білу маску (додаток І, фото 4), в Бенволіо — венеційська маска лікаря, а в Меркуціо — крила, плащ і маска королеви Маб.

Творчість Шекспіра посідає неабияке місце в житті художниці. В численних інтерв'ю Дарія Зав'ялова вказує, що найвеличнішим драматургом всіх часів вважає саме Шекспіра. Звичайно, ця постать мала вплив на її творчість.

Окрім захоплення, художниця надихалась і користувалась ідеями з фільмів і вистав «Гамлета» різних часів. Відтак, було створено графічну серію «Без Героя»: погляд Гамлета на Гамлета: художниця малювала тінь зі спини і намагалась поставити себе на місце Гамлета. У 2014 році створила текстильний колаж «Гербарій Офелії» — цитування картини «Мертва Офелія» з квітами, які вона роздає: руту, стокротки, фіалки, бо в кожній квітці — глибоке філософське значення.

Найважливішою комедією Шекспіра художниця вважає «12 ніч», проте попрацювати їй довелось з іншим твором. У 2020 році Ігор Задніпрняний поставив на сцені Першого виставу «Два джентльмени з Верони», художницею якої є Дарія Зав'ялова (додаток Й, фото 1–4). Це був виклик для художниці, оскільки прем'єра припадала на часи ковідних обмежень, тому вистави на сцені не грались. Одразу виник задум зробити у дворі театру комедію: вхід в театр має 4 колони, по типу колон у театрі «Глобус». Також задум полягав в повній відсутності декорацій. Але, оскільки випуск прем'єри затягнувся — виставу необхідно було робити в приміщенні, а не в дворіку. Тому, на сцену з сценографії перенеслися 4 колони як основний задум, а головне художнє навантаження припадало на костюми і реквізит.

На початку роботи режисеру було запропоновано декілька варіантів розробки костюмів. Перший варіант — мікс костюмів з різних вистав, різних стилів, різних епох, наприклад один костюм — з казки, один — реалістичний драматичний костюм. задум полягав в тому, щоб наблизити акторський склад до вигляду мандрівної трупи. Другий варіант був більш мистецьким, і прийнятим в роботу режисером. За основу взято костюми з вистави «Остання жінка Сеньйора Хуана», виконані з різних відтінків льону, адже ця тканина асоціативно накладається на вигляд мандрівної трупи і шекспірівського театру. Також, враховуючи побутовий фактор театру — брак коштів, це було ідеальне рішення для розробки костюмів.

Еклетизм в костюмах чітко прослідковується в поєднанні історичних елементів з сучасними тканинами і кроєм. Наприклад, персонажі Спіда і Ланса

(два «блазні», які розріджують атмосферу жартами) мають абсолютно сучасні костюми: трикотажні футболки, джинсові шорти і безрукавки (додаток Й, фото 1). Єдиним стильовим оформленням цих костюмів було приведення їх в одну колористичну гаму з іншими костюмами методом фарбування. У випадку «Ромео і Джульєтти» основним асоціативним кольором був пурпуровий, який говорить про відродження, позаяк тут візуальна асоціація — старий рисунок на пергаменті, коричневому папері, намальованим вуглем. Художниця колористичною гамою вистави хотіла передати відчуття старовинного рисунка.

Основна частина костюмів була зроблена з старого льону декількох відтінків (в основному — небіленого льону, коричнуватого, як старий папір). Туди додавалась певна кількість чорного льону, а також трикотаж і невелика кількість оздоблень (тасьм, мережив), які також пофарбували в чорний колір. Це все творилось методом колажування. Маленькі вкраплення червоного є в костюмах Джулії і Сільвії — це комір та спідниця (додаток Й, фото 2–3). Окрім трикотажу у виставі використовувались підбірні готові речі: камізьельки, сарафани, футболки, трикотажні кофти. Єдина умова підбору була у фактурності і колірності цих речей, щоб все було в межах однієї стилістичної лінії.

Опісля завершення підбору тканин і готових речей, всі костюми перешивали — наприклад, з великої жіночої туніки був створений ренесансний колет для ролі Валентина. Кожен костюм фактурився: додавався льон, тасьми, мережива, було використано різні способи фактуризації, наприклад, збирання, щоб елементи нагадували ренесансні повздовжні рюші. Деякі історичні елементи, як от імітація коміра в персонажа Джулії художниця залишила. Окремо дошивали головні убори: берети–чепчики, капелюх Джулії запозичений з іншої вистави театру.

Так, як у виставі не було сценічно позначене місце дії — треба було позначати ці місця і давати знаки переміщення героїв. Всі залишки льону, які були в театрі художниця використала для реквізиту: хоругв (два кораблі, дві чайки, два сади, місяць і сонце, які світяться) (додаток Й, фото 4). Весь реквізит зроблено та підібрано в одній стилістиці і кольоровій гамі з костюмами. Так само

відіграє роль інший реквізит — коробки, які приносить персонаж Туріо, букети квітів, листи — все продумувалось в тому самому стилі і колористиці. Ще одним важливим реквізиторським елементом стали портрети Джулії, які художниця малювала сама. Перший портрет — овальний і в стилі реалізму, другий — в стилі наїв, третій (невикористаний) — в стилі Пікассо.

Ще однією знаковою роботою в творчості художниця стала вистава «Кольори» в постановці Ірини Ципіної (додаток К, фото 1–5). Це приклад роботи з сучасною українською драматургією. Першочерговим завданням режисера для художниці в цій виставі було відійти від реалізму. Все, що відбувається має виглядати як старе кіно, марево, туман спогадів. Щоб відійти від побутовості костюмів художниця керується режисерським задумом, що вся дія відбувається фрагментарно, як уві сні.

Чорно–біле кіно передбачає чорно–білі костюми, що спричиняє конфронтацію з назвою та задумом драматурга в п'єсі. Але ідею створення ахроматичних костюмів художниця дуже добре пропрацювала сенсово і в деталях. При створенні художниця намагалась елементами–знаками відтворити певну епоху, яку грала кожна з героїнь і передати основну сюжетну лінію — історія жінки, яка була кравчиною.

Ідея костюму полягала в створенні певних футлярів з технічної тканини, які перекривають живу фігуру актриси. На цей футляр, методом колажування нашиваються фрагменти костюмів у вигляді силуета фігури (як колись одягали ляльок–витинанок). В початковому варіанті створення костюму, художниця не використовувала ескізний макет, а одразу створила макет костюма, в процесі створення якого дошивала і підбирала матеріали, мінjala ідею і творила пошук форми. Для заданої ідеї колажування на футлярі було використано чорно–білу тканину, яка є на залишку в кравецькому цеху. При створенні костюму виявилось, що багато тканин — з принтом «в горошок», а як відомо в текстилі, горошок є символом жіночності. Також, окрім різної фактури тканин в горошок художниця використала вінтажне мереживо для комірців і жабо. окрім методу колажування в цих костюмах художниця використала метод художнього

розпису: нашиті елементи тканини продовжувались мальованими штрих–пунктирними лініями, як нагадували кравецький нитковий шов. Спина костюма у всіх персонажів виключно мальована штрихуванням, що візуально нагадує малюнки лекал в старих журналах моди. Це і стало ідейною відсилкою до професії героїні — швачки. Цікавим в цій роботі є те, що першопочатково був одразу макет костюма, на основі якого художниця створювала костюми для інших персонажів. Потім, малювався основний ескіз, на якому, в процесі пошивки всіх костюмів домальовувались елементи, які вже є на «живому» костюмі. Так, художниця змогла знайти баланс між вирізаним жакетом дошитою спідницею, мальованими і натуральними гудзиками тощо.

Варто окремо звернути увагу на костюм Жінки в Чорному. З особистих розповідей художниці, до створення цього костюму надихнули її сімейні спогади. При пошуку форми костюма для цього персонажу, художниця не могла знайти правильного підбору саме для цієї епохи. І тоді виник образ прабабусі Дарії Анатолівни — бабці Анни, яка була німкенею за походженням, мала складне життя і, зі слів художниці, була суворою жінкою. бачила художниця свою прабабусю двічі, і вона завжди була одягнена в чорне, ховала руки в чорні мітенки, і завжди, до незмінної чорної сукні було пришпилене камеєю чорне жабо, а на голові — в'язана чорна шапочка. Ось так і виник образ костюма Жінки в Чорному (додаток Л, фото 5).

Оскільки всі костюми були виконані в чорно–білій гамі, а задум драматурга полягав в тому, що кожна з персонажів вистави має свій певний колір, то художниця додала до кожного костюма кольорові гачковані елементи, що відображали певну епоху. В юної героїні — дві рожеві троянди, а зачіска — так званий кошик (дві переплетені коси) (додаток Л, фото 1). Зачіска героїні — це теж відсилка до особистого життя художниці, адже цю зачіску вона запозичила з фотографії своєї мами юних років. Помаранчевий берет в молодій героїні це відсилка до повоєнних років і також асоціація художниці з особистими спогадами: в улюбленій приказці її мами було сказано про беретку: «Спідниця в кльош, на ногах калош, на губах кретка, на голові беретка — іде советка». З цієї

приказки і виник образ головного убору для відображення персонажа цієї епохи (додаток Л, фото 2). В персонажа Жінки в Червоному — червона велика троянда, як символ пристрасті і гіперболізованої жіночності (додаток Л, фото 3). Кольорові елементи Жінки в Фіолетовому також мають відсилку до особистих спогадів художниці: в'язана фіолетова пелеринка — спогад про бабусю Любу, яка любила в'язати такі аксесуари до сукенок (додаток Л, фото 4).

Взуття актриси підбирали самостійно, адже кожна намагалась знайти максимально зручне і відповідне їм взуття, оскільки пластика у виставі відіграє важливу роль. Проте, у взутті героїнь також є елементи з спогадів художниці: білі шкарпетки для образу Жінки в Рожевому, адже мама художниці розповідала їй, що без шкарпеток в той час не ходили.

Ця вистава — це спроба художниці скласти попереднє життя всіх своїх поколінь. В ідеї та розробку костюмів вкладено багато особистих спогадів.

Проаналізувавши знакові роботи художниці Дарії Зав'ялової для дорослої сцени Першого театру, можна зробити певний підсумок. Працюючи з режисерським задумом, художниця дуже прискіпливо в своїй роботі ставиться до найменших деталей, намагається якнайкраще відтворити бачення режисера, його сенсові навантаження. Важливим є підготовка художниці до роботи з тим чи іншим твором: вивчення специфіки одягу певної епохи, перегляд фільмів та вистав, пошук новаторських рішень та, водночас, слідкування за трендами світової костюмографії. На прикладі створення костюмів до вистави «Кольори» ми можемо чітко побачити вплив життєвого шляху художниці на її творчість та пошук ідей зокрема.

РОЗДІЛ 4

СЦЕНІЧНІ КОСТЮМИ ДАРІЇ ЗАВ'ЯЛОВОЇ В ПЕРШОМУ ТЕАТРИ: СЦЕНА ДЛЯ ДІТЕЙ

4.1. Загальний огляд вистав дитячої сцени Першого театру

Перший театр засновано в березні 1920 року як «Театр Казки» у Харкові, а вже 21 березня 1921 року відбулось офіційне відкриття. Таким чином театр є найстарішим із нині діючих професійним стаціонарним драматичним театром для дітей.

«Театр казки» став першопрохідцем у формуванні нового типу театрів – для дітей і молоді, творивши свою школу та об'єдавши навколо себе провідні мистецькі сили Харкова, як от художників Миколу Акімова та Бориса Косарева, композитора Ісака Дунаєвського та ін.

Вистави 20–х років ХХ ст. характеризувались яскравою умовною театральністю, гіпервиразною курбасівсько–мейєрхольдівською пластикою, мізансценуванням, гримом, авангардною геометричністю сценографії.

Відповідно формувався і репертуар, який молодому театру ще тільки належало творити (адже п'єс для дітей тоді було небагато, та й орієнтувався театр на початках передусім на новочасність): спеціально для «Театру казки» тодішній його завліт Олександр Білецький (а згодом — відомий український літературознавець, доктор філологічних наук, професор, дійсний член Академії наук СРСР) під псевдо Річард Побідимський пише п'єси «Подвиги Геркулеса», «Хубеане», «Гра в Спартака».

Вже у листопаді 1921 року в «Театрі Казки» відбулась прем'єра п'єси «Подвиги Геркулеса» Річарда Победимського. Режисер — Сергій Пронський, художник — Георгій Цапок, костюми — Микола Акімов, композитор — Йосип Шиллінгер. Потому, в репертуарі з'явилися «Хубеане» (режисер Володимир Вільнер, 1924 р.), «Гра в Спартака» (режисер Іван Юхименко, 1925 р.). Вистава «Хубеане», за мотивами африканського фольклору, стає першою знаковою постановкою в «Театрі Казки». При постановці режисеру Володимирі Вільнеру

потрібні були декорації, які б дозволили акторам проявити свої акробатичні здібності та вміння пластично рухатись. І от художник Борис Косарев запропонував складну багатофункціональну конструкцію: сходи, мости, гімнастичні снаряди, які створювали картину африканського поселення чи тропічного лісу. Цією постановкою театру ознаменував свою рішучу відмову від чарівної казки і поворот до соціальної тематики.

Сценографія Косарева до «Хубеане» вражала, насамперед, дивовижною мальовничістю і образністю. У «розумну функціональність і доцільність» конструкції навмисне вторгався колір. Художник використовував сполучення яскравих насичених забарвлень: помаранчевого, червоного, жовтого, зеленого, синього; виразно, наочно занурював глядачів через емоцію кольору в спекотну, тропічну природу Африки. Колір грав у геометрично чітких діагоналях декоративних ширм, відтворюючи прості й доречні орнаментальні мотиви африканського континенту.

Також у ці роки в театрі здійснюють постановки режисери–експериментатори: Володимир Вільнер («Алі–Нур», драматична композиція Всеволода Мейерхольда та Юрій Бонді за «Зоряним хлопчиком» О. Вайльда, 1922 р.), Борис Глаголін («Хобо», за романом Е. Сінклера «Самуель–шукач», 1924 р.), Володимир Неллі («Том Соєр», за повістю Марка Твена, 1924 р.).

1926 року Фавст Лопатинський ставить для дітей власну п'єсу «Козак Голота» за мотивами п'єси Заліцького «Робін Гуд» і думи «Про козака нетягу Феська Ганжу Андибера».

1923 року «Театр казки» стає Першим державним театром для дітей, а з 1933 р. — Харківським театром юного глядача, якому тоді ж таки присвоєно ім'я М. Горького. Приблизно в той самий час колектив отримав нове приміщення на вул. Чернишевського (зараз приміщення Харківського академічного російського театру ім. О. С. Пушкіна). З початком Другої світової війни колектив працює в евакуації (1941–1944), разом з колективом Київського ТЮГу.

На постійне місце праці до Львова, у колишнє приміщення єврейського театру на вул. Горького, 11 (колишня Ягеллонська, нині — В. Гнатюка), театр

переведено у грудні 1944 р. Саме в такий спосіб радянська влада розбудовувала театральну інфраструктуру Львова: окрім ТЮГу, сюди наприкінці 1944 р. на постійне місце праці переїхав і Театр ім. М. Заньковецької, а театр юного глядача у Харкові вдруге було створено лише 1960 р.

До Львова переїхав фактично весь художньо–керівний склад театру: художній керівник, який очолював театр ще з 1934 р., з. а. УРСР Володимир Скляренко, головний художник Борис Косарев, котрий працював у театрі чи не від його заснування (на посаді головного художника — від 1936 р.) аж до 1950 р., завідувач музичної частини і композитор Ізидор Вимер — він працював у театрі «Івасика — Телесика» та інші. Перший львівський сезон відкрили 18 травня 1945 року (за іншими даними 19 травня) прем'єрою п'єси Юрія Костюка «Тарас Шевченко». Обраний матеріал далеко не випадковий, адже обумовлювався підготовкою до 130–річчя від дня народження Кобзаря.

Художник вистави Юрій Стефанчук повністю відмовився від деталізації побуту, погоджуючись із обраним героїко–романтичним стилем. Вся вистава відбувалася на похилій площині. Основною ідеєю оформлення стало відтворення на сцені живопису Шевченка.

Після травневої прем'єри «Тарас Шевченко» в червні того ж року ТЮГ здійснив ще одну поставу. Прем'єра «Пошились у дурні» М. Кропивницького відбулася в приміщенні театру ім. М. Заньковецької. Режисер Володимир Скляренко знову ж таки категорично відмовляється від традиційного етнографічно–побутового трактування п'єси. Нове прочитання класики лише привернуло увагу львівської публіки, тому відкриття нового театрального сезону ТЮГу очікували і дорослі, і діти.

У сезоні 1945–1946 рр. Театр ім. М. Горького під керівництвом Володимира Скляренка здобув визнання львів'ян. Колектив показав львівським глядачам шість вистав, серед яких чотири — за творами сучасних письменників.

Двадцять одна вистава за шість років — з 1956 по 1962 — на таке спромігся тодішній головний режисер театру Олександр Барсегян. Його постановки, за естетикою, духом романтизму, та навіть назвою, цілковито були у ритмі

шістдесятих: «Три мушкетери», «Товариші романтики», «Крилата молодість», «Юність моя!», «Таємниця Високого Замку», «Маленька студентка» та інші.

З появою Романа Віктюка у Львівському ТЮГові завирувала зовсім інша енергія, тут звичними стали громадські перегляди кожної вистави, приїзд на прем'єри столичних критиків. Передові педагоги робилися не тільки прихильниками, але й пропагандистами творчості молодого режисера. Вистави Віктюка — щасливі й буремні сторінки історії театрального Львова (1965 — 1968). Роман Віктюк поставив у Львівському ТЮГу дев'ять вистав: «Усе це не та просто» (1965 р.), «Коли зійде місяць» (1965 р.), «В день весілля» (1965 р.), «Фабричне дівчисько» (1965 р.), «Троє з одного міста» (1966 р.), «Місто без любові» (1967 р.), «Дон–Жуан» (1967 р.), «Сім'я» (1967 р.), «Страсті–мордасті» (1967 р.).

1968 року театр очолює Сергій Данченко. Його ТЮГівським дебютом стала вистава «Місто на світанку» О. Арбузова. Володимир Опанасенко за чотири сезони (1967 — 1971) поставив десять вистав: казки, легенди, сучасна молодіжна п'єса. Вагомий акцент режисер робив на постановки української класичної драматургії: «Лісова пісня» Лесі Українки, «Безталанна» І. Карпенка–Карого та «Дві сім'ї» М. Кропивницького. Остання могла правити за взірць тонкого, національно–духовного прочитання твору.

1968 року у ТЮГу виставою «Таня» за п'єсою О. Арбузова дебютувала Ада Куниця. Її духовні параметри, естетичні уподобання, етичний супермаксималізм сформували шістдесяті, і вона їх не зраджувала. Казки, поставлені Адою Куницею, можна без перебільшення назвати еталонними: «Дівчинка і королі», «Буратіно в країні дурнів», «Снігова королева» за Г.–К. Андерсеном. У цих та інших казках, якою б вигадливою не була сценічна форма, завжди відчувалася дитяча щиросердність постановника. Більшої уваги до світу маленької дитини, розуміння забутих дорослими складних і таємничих проблем дитинства мені не доводилося спостерігати в жодному дитячому театрі.

Восени 1986 року Мирон Лукавецький став головним режисером Львівського театру юного глядача ім. М. Горького. Першою прем'єрою у

Львівському ТЮГу була вистава за п'єсою Р. Каца «Розмови в учительській» (1986 р.). До вистави він запросив багато молодих акторів, що робили перші свої кроки на сцені, а поряд з ними працювали актори старшого покоління. Режисер з великою любов'ю працює над дитячим репертуаром. Його казки створені на основі найкращих зразків світової літератури, завжди природні, емоційні, яскраві, з доречним виконанням музики. На його казках виросло не одне покоління малих львів'ян, і довгі роки прикрашали афішу театру назви улюблених вистав: «Білосніжка та семеро гномів», «Аладдін», «Чіполліно та його друзі» (1996 р.), «Стережися Лева» (1996 р.), «Коли зійде місяць» (1998 р.), «Тінь» (1998 р.), «Снігова королева» (1999 р.), «Острів скарбів» (2001 р.), «Загадки лісу» (2004 р.).

В історії Першого театру безліч видатних постатей, які в певний період свого творчого шляху працювали в Першому театрі. Серед режисерів варто згадати Ярослава Федоришина з постановками «Вагончик» (1987 р.), «Завтра була війна» (1988 р.), «Інакше ми не підемо» (1989 р.), «Знаменитий детектив Блюмквіст» (1989 р.); Аллу Бабенко з постановками «Енні з–над зеленого пагорба» (1993 р.), «Маленький принц» (1994 р.), Олексія Кравчука з постановками «Зайчик–хвалько» (2002 р.), «Таїна» (2002 р.), «Золотий човник» (2002 р.) та Сергія Проскурню з постановками «Тарас» (1989 р.) та «І золотої, й дорогої» (1990 р.).

З приходом в Перший театр режисера, а згодом й директора–художнього керівника Юрія Мисака відбулось багато позитивних змін. Театр змінив назву на Перший академічний український театр для дітей та юнацтва, провів ребрендинг і став першовідкривачем в багатьох постановках. наприклад, вперше в Україні поставлено вистави «Гобіт, або подорож за імлісті гори» (2005 р.) та мюзикл «Чарлі Бравн, ти — молодець!» (2007 р.). Театр активно розвиває напрям орієнтування на сімейного глядача, вибираючи драматургію, здатну зацікавити як дітей, так і дорослих, не боячись говорити по–дитячому про складні і навіть філософські проблеми, з якими стикаються і діти. Так в репертуарі з'явилися новітні прочитання таких відомих творів як «Дюймовочка+» (режисер — Роман

Валько, 2008 р.), «Олівер Твіст» (режисер — Роман Валько, 2010 р.), «Зоряний хлопчик» (режисер — Роман Валько, 2012 р.), сучасні за проблематикою п'єса «Лялька Реггеді Енн» (режисер — Юрій Мисак, 2012 р.).

В останні роки репертуар для дітей формується з урахування світоглядних поглядів, запитів глядача та актуального розвитку сучасної драматургії. Відтак, в театрі поставлено низку вистав драматурга і акторки театру Ольги Гапи, яка і була режисером: «Beautiful Карпати» (2014 р.), «Дорога до Різдва» (2017 р.). Театр звертає увагу як на класичні твори для дітей («Пригоди Тома Сойєра» (2018 р.), «Аліса» (2019 р.), «Пливе човен» (2021 р.), «Коза–Дереза» (2021 р.), «Привид замку Кентервіль» (2022 р.)), так і бере до постановки твори сучасних письменників («Куди зникло море» (2017 р.), «Джалапіта» (2018 р.), «Лисеня, якому вдалось» (2019 р.), «Коли я була лисицею» (2021 р.)).

Репертуар для дитячого глядача Першого театру різнобічний та охоплює різні вікові категорії. Режисери при постановці вистав для дітей не бояться філософського погляду на проблему, стараються залучити сучасні тенденції створення вистав, щоб привернути більшу увагу молодшого глядача. Також темами, обрані для постановок останніх років спонукають опісля сімейного перегляду до розмови батьків з дітьми на важливі теми.

4.2. Художниця Першого театру: сценічні костюми для дитячих вистав

Процес створення сценічних костюмів проходить ряд етапів. Підготовчий етап — ознайомлення з матеріалом для постановки та врахування побажань режисера. Етап ескізного проектування — створення ескізів; підбір основних та оздоблювальних матеріалів із урахуванням особливостей виконуваних рухів на сцені, освітлення сцени та ін.; розробка конструкції моделі та технології виготовлення. Етап виготовлення та припасовування — розкрій та дублювання деталей, підготовка та проведення першої примірки, внесення змін в конструкцію виробу; пошиття виробу, виготовлення оздоблювальних елементів, в тому числі й знімних, розмічення кріплення оздоблення на швейному виробі;

проведення другої примірки з перевіркою не лише якості посадки, а й загального вигляду костюма та зручності при виконанні рухів на сцені; волого–теплове оброблення та кінцеве оздоблення виробу.

Окрім цих технічних етапів, звичайно, робота художника полягає в чіткому продумуванні ідеї костюма, пошуку форм і змістів, сенсового наповнення з врахуванням вікової категорії глядача. При розробці костюмів для дитячої аудиторії художник має чітко продумати як вони будуть виглядати і наскільки зрозумілим буде цей костюм для дитини. Звичайно, зважати і на зручність актора, при використанні костюма на сцені. Важливо, щоб костюми не були примітивними, була вдало підібрана кольорова гама відповідно до сценографії та специфіки самого твору, і щоб не було важкого сенсового навантаження, яке діти просто не в змозі прочитати. Всі ці фактори необхідно враховувати.

За останні десять років творчості в Першому театрі Дарія Зав'ялова працювала над костюмами для таких дитячих вистав (віковий ценз — від 4 років):

- **Українські тексти:**

- «Beautiful Карпати» (04.05.2014 р.) — режисер Ольга Гапа — 4+
- «Дорога до Різдва» (08.01.2017 р.) — режисер Ольга Гапа — 4+
- «Куди зникло море» (10.09.2017 р.) — режисер Олена Крилова — 5+
- «Пливе човен» (06.02.2021 р.) — режисер Ірина Ципіна — 7+
- «Коза–Дереза» (05.06.2021 р.) — режисер Ігор Задніпр'яний — 6+

- **Зарубіжні тексти:**

- «Лялька Регеді Енн» (27.01.2012 р.) — режисер Юрій Мисак — 9+
- «Зоряний хлопчик» (26.12.2012 р.) — режисер Роман Валько — 7+
- «О 8 вечора на Ковчезі» (30.03.2013 р.) — режисер Юрій Мисак — 6+
- «Маленька Баба Яга» (22.11.2015 р.) — режисер Валерій Коломієць — 7+
- «Проданий сміх» (08.12.2018 р.) — режисер Лариса Діденко — 10+
- «Аліса» (16.02.2019 р.) — режисер Ірина Ципіна — 10+
- «Привид замку Кентервіль» (23.10.2022 р.) — режисер Ігор Білиць — 7+

Розглянемо детальніше деякі з цих робіт.

Складною, і, водночас, визначною роботою для художниці була вистава «Лялька Реггеді Енн» (27.01.2012 р.) — режисер Юрій Мисак (додаток М, фото 1–9). Почалось все з пропозиції режисера саме цієї драматургії. В Україні, на той час, вона мала невелику сценічну історію, і завданням художниці було створити щось нове і унікальне. Сам текст складний за філософським посилом: п'єса про подолання дитячого страху і дитячих тяжких комплексів, тому завданням було створити ідею як це втілити візуально.

Персонажів вистави можна умовно поділити на 3 категорії: люди (Марселла, тато Марселли і мама в спогадах), ляльки (Реггеді Енн, її брат Енді, пупс Бейбі, і плюшеві іграшки Панди та Верблюда) та монстри з снів Марселли (Вовк, який перетворився з колишньої собаки Марселли, летюча миша, яка була канаркою Марселли, мама, яка в страшному сні перетворилась на відьму та Генерал Зед).

Художниця розділила ці категорії персонажів на візуально і стилістично різні образи. Для Тата і Марселли було обрано абсолютно реалістичні костюми (додаток Н, фото 1). Сама п'єса написала за мотивами реальної історії лікаря, який втратив під час епідемії холери свою доньку Марселлу. Він сам пошив ляльку для своєї доньки, потім трансформував цей образ в комікси, а пізніше (30–ті роки ХХ століття) було знято серію мультфільмів. Тому, костюм персонажа Тата був реалістичний, як відгомін цього образу: жилет норвезької в'язки, який дає певну асоціацію з костюмами 30–х –50–х років і класичний американський костюм. Образ Марселли був простим: пастельна легка сукеночка, в якій прочитується образ дітей в американських старих мультфільмах. Так було пронизано нитку історії від віддалених для нас речей до сьогодення.

Костюми категорії персонажів ляльок були вирішені також в одній стилістиці. Головний персонаж Реггеді Енн має своє затверджене візуальне рішення (ця лялька внесена до «Залу слави іграшок Америки»): синя сукенка з квітами, білий фартух, панталони, лялькові капчики і волосся, зроблене з червоно–теракотових ниток (додаток Н, фото 2). Обличчя ляльки — з круглими нашитими очима, коричневим трикутним носиком і вишитою посмішкою.

Приблизно такий самий вигляд, тільки з комбінезоном в клітинку, білою сорочкою і шапочкою матроса має її брат Енді (додаток Н, фото 3).

Для інших лялькових персонажів режисер дав художниці чітке завдання: щоб ляльки і іграшки були схожі на ляльок і іграшок. Тому, візуальним рішенням було пошити костюми збільшених об'ємів, з рукавичками, які мають вигляд ручок, як в ганчір'яних ляльок та накладками на взуття. Таким чином створився образ дещо незграбних ляльок та плюшевих іграшок. За таким принципом було створено костюм для трьох персонажів: Бейбі з чепчиком і рожевим комбінезончиком, плюшева Панда з ручками–вухками–ніжками і животиком та Верблюд (додаток Н, фото 4). Саме костюм Верблюда був найбільш конструктивно складний, адже за сюжетом це іграшка, яку викинули, бо в нього стерті колінка, і це викликає комплекс неповноцінності. Художниця цю особливість образу передала саме в костюмі: передні руки актора були пришитому до плюшевого комбінезона рукаві, в якому набито м'яку тканину та вставлено труби, що нагадували передні лапи. На голові у Верблюда — маска–конструкція іграшкової голови тварини (додаток Н, фото 5). Ця робота для художниці стала першою у виконанні справжніх ростових реалістичних ляльок з використанням набивного плюшевого наповнювача та іграшкового хутра. Майже всі персонажі у виставі мають щільний грим, який покриває все обличчя гримовою маскою. Художниця вперше робила окремі ескізи лише для гримування акторів та використовувала аквагрим.

Найскладнішим завданням для художниці була розробка костюмів для персонажів страшних снів Марселли. Проте, окрім страшних снів є один щасливий сон про тата і маму, які воз'єднуються, адже по сюжету мама втекла від Марселли, і залишила її на батька. Марселлі сниться сон про щасливе воз'єднання. і там Мама постає такою прекрасною, як в її спогадах. Для цієї іпостасі художниця зробила сукню ніжно–персикового кольору, який викликає асоціативний ряд до ніжності і марева сну. За основу силуету сукні, було взято сукні післявоєнної моди з креоліном, на руках — рукавички, а на голові — капелюшок з вуаллю. Зі сну Марселли, немов в хмарах, постає образ прекрасної

мами, немов з голівудського фільму (додаток Н, фото 6). В тій ж сцені з'являється спогад про канарку, яка ще не перетворилась в летючу мишу. Це персонаж в яскраво-жовтій сукенці з жовтими крилами і кучерявою перукою.

Сцена прекрасного марева переривається, і починається страшний сон. Всі персонажі жахіть вирішені в основному кольорів — чорний, з додатком металізованої фарби — золотої, бронзової, мідної і срібної. Генерал Зед, велетенський щур — втілення агресії і абсолютного зла без будь-якого додатку теплоти. Його образ постає в шкіряному довжелезному плащі, але цей плащ накладений з порваних клаптів, сріблястих вставок та обірваних еполетів. На голові — маска щура, вся забруднена та подряпана, символ того, що це не просто зло, а зло з брудних міських низин, яке лазить в каналізаціях. Також доповненням до костюму стали величезні ботфорти і рукавиці з пазурями (додаток Н, фото 7). Генерал Зед виходить з білої шафи Марселли, і це стає втіленням того, чим страшать дітей.

Іншими персонажами страшних слів є двоє підручних генерала Зеда — Вовк і Летюча миша. За п'есою Вовк і Летюча миша — це були пес і канарака Марселли. Потім, пес з'їв канарку і вмер. Летючу мишу грає та ж актриса, що і канарку. Тому, художниця залишає жовту перуку та сукню, проте додає чорний корсет, чорно-золоті ботфорти і прозорі крила летючої миші. Вовк за сюжетом був колишній пес і в страшному сні був закоханий в летючу мишу. В цього персонажа також чорний костюм з ботфортами, хутряною сірою накидкою і маскою вовка на голові. Металізовані відтінки в костюмах — це відсилка художниці до костюмів рок-металістів. Відьму в страшному сні, яка є мамою Марселли грає також одна актриса. Тому, необхідно було зробити цього персонажа впізнаваним. На залишок рожевого підюпника одягалась чорна сукня, порвана на кінцях, з клапцями розідраного фатіну. Доповнювали образ чорна перука з чорною вуаллю та чорні рукавиці. Також важливим художнім рішенням в цьому персонажі був грим: половина обличчя залишалась без гриму, а інша половина — чорний потворний грим відьми (додаток Н, фото 8).

Ще однією категорією персонажів в цій виставі є лікарі, які стоять на межі реального світу і реальних снів. Протягом вистави незрозуміло, чи це реальні лікарі чи це образ тих лікарів, яких боїться Марселла: в них гіперболізовані шприци і стратоскопи і вбрані вони в білі халати (додаток Н, фото 9). Тому, ці персонажі вважаються на межі між монстрами і реальними персонажами.

Робота над виставою «Лялька Регеді Енн» поєднувала в собі декілька різних естетик костюмотворення, поєднання абсолютно контрастних кольорових гам та завдання візуального поділу на різні групи персонажів. З цим завданням художниця справилась на відмінно.

Ще однією важливою роботою в художньому костюмотворенні дитячих вистав стала вистава «Аліса» (16.02.2019 р.) — режисер Ірина Ципіна (додаток О, фото 1–5). Ця робота була складна технічно і ідейно, адже поєднувала в собі задум мультижанровості: театр тіней, живий план, проекція і ляльки. Театр тіней передбачав одяг в аскетичному стилі. Було створено чорний костюм–комбінезон, який лягав чітко по фігурі актрис.

Першопочатковий задум полягав у вирішенні вистави в чорно–білій монохромній гамі. Проте, після обговорення з режисером вирішили творити в поліхромній кольоровій гамі, адже вона буде в контрасті з тіньовим театром і легше сприйматиметься дитячою аудиторією. Бо і тіньовий театр і чорно–біле рішення костюмів сприймалось більше як арт–хаусне мистецтво, яке погано сприймається дітьми, а режисерська задумка полягала в створенні вистави для сімейного глядача.

Оскільки, у виставі втілено задум тіньового театру, в якому чітко видно людські силуети, то художній задум полягав в максимальній зміні людського силуету фігури для живої сцени: окрім Аліси, всі персонажі, які з'являються в живому плані мають бути максимально не схожі на людей. Ці персонажі були схожі на ляльок, з змінами пропорції людського тіла, а в деяких костюмах персонажів — зміна конфігурації.

Персонаж Аліси на початку постає перед глядачем як персонаж з світу дивних гіперболізованих ляльок– рогата перука, велика спідниця на п'яти

підюпниках (додаток П, фото 1). Режисерський задум вистави полягав в тому, що країна чудес — це країна внутрішнього тебе, де ти зустрічаєшся зі своїми монстрами, перестаєш їх боятися і стаєш собою, тобто країна чудес — країна наших комплексів і дивацтв. Тому поступово, коли Аліса іде по країні своїй країні марень — костюм трансформується: спочатку зникала перука, потім зникав комір, потім зникали перебільшені рукави і зникав об'єм спідниці. Весь шлях Аліса проходила в звичайній блакитній сукні з фартушком, а в кінці зникала сукня і вона залишалась в білій сорочці як символ максимальної оголеності і справжності.

Вигадані персонажі, так звані «потворки» в художниці вийшли прекрасними і вишуканими. Провідник Аліси в країну чудес — білий кролик. Костюм кролика мав майже грушоподібну форму, але був легкий, оскільки зроблений на корсетних пластикових стрічках (регліні), тому візуальна збільшеність не мала фізичної ваги в наповненні костюма (додаток П, фото 2). Складність костюмів вигаданих персонажів полягала в тому, що вони повинні були дуже швидко одягатись, адже актриси, які працювали в цих костюмах, також працювали в тіньовому театрі. Тому, всі костюми художниця задумала як циркові комбінезони з однією застібкою.

Всі головні убори були гіперболізовані. В персонажа кролика — великий циліндр асиметричної форми з кролячими вухками. Загалом, в естетику всіх костюмів художниця заклала англійську естетику старих ілюстрацій. Наприклад, в кольорову гаму костюма Кролика художниця ввела колористику англійської порцеляни — синьо-біло-коричневі відтінки і квіткові орнаменти. У всіх персонажів, окрім гіперболізованих головних уборів — величезні гіперболізовані коміри. Вони робились бутафорським способом: не шились з тканини, а робились з геотекстилю, і кожне коло коміра було зроблене окремою трубочкою і наклеєне. Цей спосіб використовувався для того, щоб було відчуття максимально несправжнього, штучного, придуманого і максимально бутафорського.

Цікавим художнім рішенням є костюм для важливого персонажа — Капелюшника. В художниці тема плинності часу засоціювалась з картиною Сальвадора Далі «Постійність пам'яті», тому наскрізно у виставі образ часу — образ стікаючого годинника Далі. Відповідно, образ Капелюшника взято з образу Далі. Тому, в персонажа є вуса Далі і велетенський перебільшений капелюх, деформований як в картинах Далі. Також, художниця дала персонажу впізнаваний образ епатажності, завдяки елементам одягу (додаток П, фото 3).

Цікавим механізованим рішенням є костюм лакея Жабеняти (додаток П, фото 4). В процесі розмови з Алісою він поступово надувається, і стає круглим як м'яч, оскільки в тексті є слова: «...повний круглий ідіот». Також для ще більшої гіперболізації доданий велетенський головний убір — каркас з кусками зеленої перуки, який візуально змінює форму голови. Решта персонажів в певній мірі повторюють ці художні візуальні знахідки.

Ще одним цікавим художнім рішенням став костюм Королеви. Для того, щоб відійти від асоціації гіперболізованої голови, як в персонажа фільму «Аліса в країні чудес» Тіма Бертона (2010 р.), але не рушити лінію гіперболізації у виставі, було збільшено силует костюма — він був пошитий на людину 3 метри. У виставі, Королева стає на табуретку, таким чином видовжує костюм та возвишається над іншими персонажами. Також, щоб показати величність Королеви, у неї з-поміж всіх персонажів найбільший комір (додаток П, фото 5).

Технічне виконання костюмів до вистави «Аліса» потребувало кропіткої роботи та технічних прийомів втілення. Деякі костюми були механізованими, більшість костюмів мали головні убори або накладні великі перуки. Важливим завданням для художника було зробити костюми максимально легкими та швидкими для одягання/зняття, адже одна актриса в одній сцені грала в гіперболізованому костюмі, а вже за декілька секунд мала з'явитись за ширмою як елемент тіньового театру. Тому, пошук художниці полягав в балансі між аскетизмом та гіперболізацією, легкістю та швидкістю.

Важливою роботою в творчому доробку художниці стала вистава «Коза-Дерева» (05.06.2021) — режисер Ігор Задніпрняний (додаток Р, фото 1–8).

Від початку режисер дуже довго шукав стиль і естетику самої вистави. Пробував як цю всім відому казку зробити по-новому. Зародилась ідея ритмізованого руху і репового промовляння. Перед художником постало головне завдання, як задум втілити в костюмах персонажів. Після пошуків разом з режисером, художниця дійшла до рішення, що візуальний костюмований ряд буде мати стилістику поп-арту, як максимально декоративного і орнаментованого-геометричного стилю. Джерелами творчості була стилістика поп-арту та оп-арту, зокрема художників Енді Ворхола та Віктора Вазереллі.

Важливу роль в створенні цих костюмів відігравали основи композиції. Перед художницею постало завдання на формоутворення за допомогою простих геометричних форм: трикутника, квадрата і кола. Використовуючи рапортну композицію (один елемент повторюється по діагоналі, вертикалі, горизонталі) та композиційне членування костюма художниця створила основний орнаментальний ряд для використання. Також, за допомогою ахроматичної кольорової гами (сірий, як основа костюмів), додавалась чорно-біла орнаментальна стилістика з вкрапленнями чистих спектральних кольорів: голубого, помаранчевого, жовтого, зеленого і червоного. Майже всі костюми побудовані на принципі асиметрії: площини чистого кольору членуються з орнаментальними площинами (шахівниця (квадрати) горохи різної величини тощо). На костюмах відслідковуються класичні теми для поп-арту: жіночі губи та морквинки.

Методи виконання костюмів доволі складні за виконанням: є елементи печоврку (складня костюма з різних клаптів тканин), орнаментация за допомогою тасьм та аплікації і ручний художній розпис. Також до костюмів додаються перуки в аномальних кольорах: яскравий електрик-синій (додаток С, фото 1) і фуксія-рожевий для Кози (різний акторський склад має різну кольорову гаму) (додаток С, фото 2), жовтий насичений і помаранчевий — для Лисички (додаток С, фото 3-4), і сіро-голубуватий для Вовка (додаток С, фото 5). Головні убори також пошиті і орнаментовані в тій стилістиці, що і костюми. Важливим

елементом костюма є валяні великі коралі ручної роботи в костюмі Лисиці і Баби.

Дуже цікавим художнім рішенням є костюм Діда і Баби, бо вони, за рішенням режисера, поза всією поп–артівською стилістикою і мають абсолютно точний відсил до українського народного костюма. Тут художниця надихалась досвідом художників українського авангарду: Анатолія Петрицького та Казимира Малевича. Картина «Селяни» Малевича є прямим натхненником костюмів Діда і Баби (додаток С, фото 6).

Також неординарним є художнє рішення костюма рятівника Рака–Неборака (додаток С, фото 7). Задум художника полягав у тому, що в костюмі має бути присутній шотландський стилізований кілт, щоб вирізнити персонажа з–поміж інших, та головний убір: англійське кепі, де замість вушок — вуса рака. Також, щоб додати більше кольоровості дитячій виставі, у костюмах всіх персонажів, окрім кози, були кольорові шкарпетки. В кози — кольорові колготи, в колір перуки.

Елементом неабиякого зацікавлення для дітей є люмінесцентна фарба, яка використовувалась при ручному розписі костюмів і двостороння тканина неопрен, яка виведена зовнішні канти швів. При певному спеціальному освітлені, люмінесцентна фарба і неопрен світяться. Також такий прийом застосовано і у гримі Кози — до гримувальних фарб для губної помади додано люмінесцентну пудру.

Творчість Дарії Зав'ялової базується на принципі всебічного розвитку дитячого мислення. Відсилки до творів мистецтва, неординарні яскраві рішення для зацікавлення юного глядача, механізація костюмів та глибока увага до деталей дають відчуття повноти і наповненості костюмного ряду. Освіта художниці, пов'язана з текстилем дає їй можливість використовувати академічні прийоми костюмотворення з чітким розумінням техніки виконання і легкого втілення ескізного проєкту в життя.

ВИСНОВКИ

Творча діяльність художника, що працює в області театру, передбачає глибоке осягнення широкого спектру питань. Процес створення сценічного образу включає кілька послідовних етапів, які представляють собою зовнішній результат великої творчої праці. Один із творчих етапів, на якому відбувається конкретизація задумів — це ескізування, графічне втілення уявних образів на поверхню паперу. Той самий уявний образ матеріалізується через створення костюма.

Як ми з'ясували в нашій роботі, театральний костюм — поняття широке і містить в собі все, що штучно змінює вигляд людини, тримаючись на його тілі — це цілий комплекс речей: зачіска, грим, взуття, головний убір і, власне, одяг. Театральний костюм — єдина система, здатна штучно змінити зовнішність людини, підкреслити або ж зруйнувати гармонійну єдність тіла, або певних його частин і створити художній образ.

Як було обґрунтовано в дослідженнях Абрамової О., сценічний костюм — це засіб художнього впливу на глядача через зовнішні ознаки і характеристики зображуваного персонажа, що допомагають перевтіленню актора.

Дослідження основних типологічних характеристик сценічного костюма в широкому розумінні показало, що костюм варто розглядати, зважаючи на різновиди сучасних мистецьких практик. Тому, зважаючи на праці дослідників, ми запропонували використовувати одну з типологічних схем сучасного сценічного костюму у контексті таких мистецьких практик, як театр, кіно, балет, естрадно–циркове мистецтво, спорт, рекламні кампанії, сучасні видовища (перформанс, хепенінг, карнавал) тощо. Ця класифікація демонструє, наскільки різна сфера застосування сценічного костюму.

Типологія театрального костюма залишається недостатньо дослідженою областю. Кожен дослідник, що займається вивченням театрального костюма, класифікує його за різними ознаками. Багато літератури присвячено історичним і етнографічним аспектам, що призводить до класифікації за географічними чи

часовими ознаками. Інші праці розглядають костюм з точки зору його взаємодії з тілом, конструкції та функцій. Кожен підхід розкриває нові напрямки для досліджень, висвітлює неочікувані проблеми і аспекти теми костюма.

Історія костюма для сцени та різних видовищних заходів має своє коріння у величних виходах східних монархів, процесіях фараонів та, звісно ж, драмах і комедіях грецького театру. Однак уявлення про костюм як важливу частину театрального втілення та потужний інструмент для реалізації загального задуму формувалося поступово в період від XVI до XIX століть. В цей час він став сприйматися як творча робота, що заслуговує на увагу від професійних митців, і його роль в представленні вистави розглядалася як колективна праця рівноправних авторів.

Роботи, в яких піднімаються питання сценічного костюма, належать дослідникам різних галузей науки: історикам, культурологам, мистецтвознавцям. Значна кількість робіт має описовий огляд сценічного костюма в історичному контексті. Аналіз опрацьованої літератури засвідчив, що проблеми українського театрального костюма залишаються маловивченими. І в українській, і зарубіжній літературі театральный костюм — лише об'єкт розгляду в контексті сценографічного вирішення, історії театру чи драматургії. Мистецтвознавчих праць, де було б проаналізовано художньо-стильові особливості театрального костюма початку XXI ст. вкрай мало.

Національний костюм, як вид декоративно-ужиткового мистецтва в системі театрального існування набув особливої змістовності та виконує інші функції, ніж автентичний національний костюм Український національний одяг вражає своєю різноманітністю і колоритом, представляючи багатство форм та деталей, які гармонійно поєднуються в характерний комплекс вбрання для кожного регіону. Особливі риси національного костюма формувалися століттями, віддзеркалюючи історію народу і виражаючи його уявлення про красу на різних етапах розвитку.

На сучасному етапі розвитку мистецтва, костюм відіграє важливу роль у мистецьких практиках, оскільки через нього можна ефективно передавати

значущі повідомлення, розповідати історію персонажа, відтворювати його соціальний статус та важливі аспекти. Також визначальним чинником у формуванні костюмів в сучасності є сам жанр мистецтва. Наприклад, театральні костюми можуть відрізнятися від перформативних за зручністю, комплексністю, використаною палітрою, ступенем реалізму або футуризму, залежно від того, як це бачить конкретний художник.

Плідна творчість художниці Дарії Зав'ялової привертає увагу стильністю, фаховістю, глибиною образного мислення, її напрацювання дозволяють абстрагуватись у бік експериментального теоретизування. Працюючи у львівському театральному середовищі понад 20 років, сьогодні Д. Зав'ялова своєю творчою діяльністю претендує на відображення різнобічних характеристик цього середовища — так повноцінно по-різному виявляється робота художниці, в якій збережено власне творче «я» у межах мудрої «золотої середини» між авангардом та традиціями класичного академізму. Фах художника з текстилю занурює її у магію пластичних можливостей матеріалу, а багатство трактування сценічних образів дозволяє формувати галерею героїв театральних творів мовою графіки.

Творчий стиль Дарії Зав'ялової — це синтез класичного гобелену з батіком та аплікацією. Дарія активно експериментує із пластичною мовою, збагачуючи художній текстиль досвідом в живописі, графіці, театральному костюмі, сценографії та перформансі.

Як показало дослідження, художниця глибоко вивчає і аналізує своє оточення, шукаючи в ньому відповіді для кращого розуміння зв'язків із сучасністю. Завдяки широкій освіті та глибокому знанню різних галузей мистецтва художниця не відмовляється від певних принципів академізму в творенні образів. Вона використовує їх для підкреслення позитивних аспектів загальноприйнятих стереотипів та образів-шаблонів. Однак завдяки своєму професіоналізму, Дарія Зав'ялова відчужується від стандартів і експериментує з художніми засобами, спрямовуючи ці пошуки на виокремлення та виявлення головних аспектів характеру героя. І найголовніше, вона не боїться

використовувати гротеск, провокуючи у глядачів широкий спектр образних асоціацій.

Як і багато інших художників, Дарія Зав'ялова створює свої графічні образи на рівні, який дозволяє віднести їх до категорії самодостатніх творів. Як і ескізи костюмів, так і окремі творчі роботи, не пов'язані з театром мають право бути висвітленими на показ мистецької публіки в межах персональних виставок, участі в проєктах та збірних виставках.

Як художник з костюмів та сценограф, Дарія Зав'ялова з 1990 року постійно співпрацює з українськими театрами. За цей час вона створила театральні костюми та сценографію для численних вистав, які були представлені у таких театрах, як театр ім. Леся Курбаса у Львові, Творче об'єднання «Театр у кошику», Тернопільський академічний театр ім. Т. Шевченка, Дніпропетровський драматичний театр ім. Т. Шевченка, Львівський обласний театр ім. Ю. Дрогобича, та Волинський академічний муздрамтеатр ім. Т. Шевченка. Театральна діяльність Дарії Зав'ялової поза межами роботи в Першому академічному українському театрі для дітей та юнацтва налічує 21 роботу в 7 театрах України. Це як сценографія, так і створення костюмів:

Слід наголосити, що більшу частину свого творчого життя художниця працює в Першому академічному українському театрі для дітей та юнацтва. Тут, за час роботи з 1995 року до сьогодні створила понад шістдесят вистав, в співпраці з різними режисерами та художниками. Її роботи як художника з костюмів так і сценографа отримували нагороди в різноманітних фестивалях та конкурсах.

Проведений аналіз робі художниці в межах Першого театру дозволив зробити висновок, що стилістика костюмів в Дарії Зав'ялової різноманітна та багатогранна. Художниця використовує різні техніки створення костюмів, «грається» з фактурами та текстильними прийомами, дотримується колористики вистав, зважаючи на цільову аудиторію та ключові акценти у виставі. В тандемі з режисерами шукає художнє рішення того чи іншого елемента костюма, покликається на інші мистецькі школи та певні конкретні твори. Багато

користується мистецькими джерелами, ґрунтовно підходить до сенсового навантаження костюма та закладених меседжів.

Репертуар Першого театру для дорослої сцени цікавий і різноманітний. Театр активно співпрацює з запрошеними режисерами, шукає нові форми розмови з дорослим глядачем та актуалізує пошук театральних сценографічних рішень до вистав. Робота з різними майданчиками для показу вистав дає змогу зацікавити глядача чимось новим, окрім великої сцени, додає камерності та більшого попиту виставам. Важливим є вклад художників в сценографічні та костюмні рішення — візуальність форм вистави дозволяє краще шукати та розпізнавати закладені сенси. Робота з актуальною українською та зарубіжною драматургією, підбір матеріалу для режисерської роботи та акторські імпровізаційні рішення дають театру перевагу в актуальності та цікавості.

Щодо вибору репертуару для дитячої сцени Першого театру, варто зазначити, що матеріал різнобічний та охоплює різні вікові категорії. Режисери при постановці вистав для дітей не бояться філософського погляду на проблему, стараються залучити сучасні тенденції створення вистав, щоб привернути більшу увагу молодшого глядача. Також темами, обрані для постановок останніх років спонукають опісля сімейного перегляду до розмови батьків з дітьми на важливі теми.

Проаналізувавши знакові роботи художниці Дарії Зав'ялової для дорослої сцени Першого театру, можна зробити певний підсумок. Працюючи з режисерським задумом, художниця дуже прискіпливо в своїй роботі ставиться до найменших деталей, намагається якнайкраще відтворити бачення режисера, його сенсові навантаження. Важливим є підготовка художниці до роботи з тим чи іншим твором: вивчення специфіки одягу певної епохи, перегляд фільмів та вистав, пошук новаторських рішень та, водночас, слідкування за трендами світової костюмографії. На прикладі створення костюмів до вистави «Кольори» ми можемо чітко побачити вплив життєвого шляху художниці на її творчість та пошук ідей зокрема.

Творчість Дарії Зав'ялової для дитячого глядача базується на принципі всебічного розвитку дитячого мислення. Відсилки до творів мистецтва, неординарні яскраві рішення для зацікавлення юного глядача, механізація костюмів та глибока увага до деталей дають відчуття повноти і наповненості костюмного ряду. Освіта художниці, пов'язана з текстилем дає їй можливість використовувати академічні прийоми костюмотворення з чітким розумінням техніки виконання і легкого втілення ескізного проєкту в життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамова О. Створення сценічного костюма для дитячого хореографічного колективу (тези) [Текст] / О. Абрамова, О. Єжова О., Т. Куценко та ін. // Збірник матеріалів Міжнародної науково–практичної конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну», м. Київ, 20 квітня 2018 року. — К.: КНУТД, 2018. — у 2 томах. Том 1. — 430 с. — С. 288–291.
2. Антонович Д. Триста років українського театру 1619–1919 [Текст] / Д. Антонович. — Прага : Український громадський видавничий фонд, 1925. — 273 с.
3. Бабенко О. Вистава «Зерношховище» дає новий погляд на Голодомор [Електронний ресурс] / О. Бабенко. — Режим доступу: <https://art-area.com.ua/2015/05/vistava-zernoshovishhe-daye-noviy-poglyad-na-golodomor/>
4. Бондаренко А. Дарія Зав'ялова: Я завжди жила в «іншому» Львові [Електронний ресурс] / А. Бондаренко. — Режим доступу: <https://varianty.lviv.ua/23599-dariia-zavialova-ya-zavzhdy-zhyly-v-inshomu-lvovi>
5. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю [Текст] / Г. Боримська. — Київ : Мистецтво, 1974. — 136 с.
6. Владимірова Н. Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі ХІХ–ХХ століть [Текст] / Н. Владимірова. — Київ : Щек, 2008. — 295 с.
7. Гарбузюк М. Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у львівських театрах (1796–1997) [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво» / М. Гарбузюк — Київ, 2007. — 18 с.
8. Городецька О. Український національний костюм. Український костюм як частина сценічного образу [Текст] : методична розробка / О. Городецька. — Київ : Палац дітей та юнацтва Печерського району м. Києва, 2022. — 34 с.
9. Дмитренко А. Український театральний костюм початку ХХ ст.: історіографія проблеми [Електронний ресурс] / А. Дмитренко // Народознавчі зошити. —

2015. — № 5. — С. 1153–1162. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaZo_2015_5_16
10. Доброєр Н., Баторій А. Театральний костюм і національна ідентичність: лінії перетину [Текст] / Н. Доброєр, А. Баторій // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник. Розділ II. Проблеми і суперечності сучасного культурного процесу. — Рівне : РДГУ. — 2018. — С. 109–115.
 11. Драк А. Українське театральне–декораційне мистецтво: короткий нарис [Текст] / А. Драк. — Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. літ. УРСР, 1961. — 65 с.
 12. Дятчук В. Український тлумачний словник театральної лексики [Текст] / В. Дятчук, Л. Балабан. — Київ : Просвіта, 2002. — 151 с.
 13. Зав'ялова Д. Безнадійна оптимістка і неоромантик: (Спроба автопортрета) [Текст] / Д. Зав'ялова; записав та опрацював Т. Федорчак // Просценіум. — 2010. — № 2/3 (27/28). — С. 131–148.
 14. Історія українського мистецтва : в 6–ти т. [Текст] / гол. ред. кол. М.Бажан та інші. — Київ : Академія наук УРСР, 1967. — Т. 5. Радянське мистецтво 1917–1941. — 408 с.
 15. Канарська А. Театр без удавання [Електронний ресурс] / А. Канарська / Режим доступу : <https://zbruc.eu/node/93404>
 16. Канарська Г. Художниця вишуканих образів [Електронний ресурс] / Г. Канарська / Режим доступу : <https://zbruc.eu/node/93437?theme=zbruc&page=2>
 17. Клековкін О. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика [Текст] / О. Клековкін. — Київ : Арт Економі, 2002. — 272 с.
 18. Клековкін О. *Mise en scène*. Марко Кропивницький: Режисерські лейтмотиви [Текст] / О. Клековкін. — Київ : Арт Економі, 2012. — 104 с.
 19. Клековкін О. THEATRICA : Лексикон [Текст] / Олександр Клековкін. — Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. — К.: Фенікс, 2012. — 800 с.
 20. Ковальчук О. Специфіка розвитку і функціонування театральне–декораційного мистецтва на зламі XIX — XX ст. Пошуки передформи і сутнісних змістів. [Електронний ресурс] / О. Ковальчук // Художня культура. Актуальні

- проблеми. — 2015. — Вип. 11. — С. 133–155. — Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2015_11_1_1
- 21.Козирева Т. У Львові представили рукотвори головного художника Першого театру Дарії Зав'ялової [Електронний ресурс] / Т. Козирева / Режим доступу : <https://artgreensofa.com/?p=4790>
- 22.Корабльова Н. Багатомірність рольової реальності: ролі і маски — лик і личина [Текст] / Н. Корабльова. — Харків : ХНУ, 2000. — 288 с.
- 23.Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності [Текст] / Н. Корнієнко. — Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008. — 246 с.
- 24.Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз) [Текст] / Н. Корнієнко. — Київ : Факт, 2000. — 160 с.
- 25.Космолінська Н. Костюм — це код образу (художник Дарія Зав'ялова) [Текст] / Н. Космолінська // City Life. — 2006. — № 3 (20) . — С. 60–66.
- 26.Космолінська Н. Моя робота називається не «художник з костюмів», а «художник з образів» (Дарія Зав'ялова) [Текст] / Н. Космолінська // Театральна бесіда. — 2003. — № 1 (12) . — С. 38–41.
- 27.Костельна М. Творчий пошук Г. Забашти та М. Біласа у контексті розвитку українського моделювання костюму останньої третини ХХ ст. [Текст] / М. Костельна // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Культурологія». — Випуск 15. — Частина 2. — С.258–266.
- 28.Костюм на сцені і подіумі. V Всеукраїнський мистецький проєкт театральних художників України «Театр без театру» [Електронний ресурс] : Каталог проєкту / С. Васильєв, О. Клековкін : ІПСМ НАМ України, 2016. — 72 с. — Режим доступу : https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/Catalogue-KOSTUM-2016_web.pdf
- 29.Крег Е. Про мистецтво театру [Текст] / Е. Крег ; пер. з англ. Н. Корнієнко, Л. Танюк. — Київ : Мистецтво, 1974. — 320 с.

30. Крижанівська М. Львівська художниця Дарія Зав'ялова намалювала забуті львівські вілли [Електронний ресурс] / М. Крижанівська / Режим доступу : https://zaxid.net/lvivska_hudozhnitsya_dariya_zavyalova_namalyovala_zabuti_lvivski_villi_n1488762
31. Лагутенко О. Найризикованіші експерименти у пошуку нової образності [Текст] / О. Лагутенко // Український театральний костюм ХХ–ХХІ століть. Ескізи : упоряд. О. Ковальчук, Л. Волошина, Т. Руденко, Б. Поліщук. — Львів ; Київ ; Харків : ГО «Галерея сценографії» ; Музей театального, музичного та кіномистецтва України ; Видавець Олександр Савчук, 2021. — 128 с.
32. Метельський Р. Дарія Зав'ялова відкрила «Дім Джульєтти» [Електронний ресурс] / Р. Метельський / Режим доступу : <https://photo-lviv.in.ua/dariia-zav-ialova-vidkryla-dim-dzhul-ietty/>
33. Нариси з історії театального мистецтва України ХХ ст. [Текст] / Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України ; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. — Київ : Інтертехнологія, 2006. — 1054 с.
34. Несен І. Сценічний костюм: еволюція змістів у ХІХ ст. (за матеріалами театральних труп підросійської частини України) [Текст] / І. Несен // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. — 2021. — № 1. — С. 53–57.
35. Нестерович Є. Ниточка до ниточки [Електронний ресурс] / Є. Нестерович / Режим доступу : <https://zbruc.eu/node/11236>
36. Островерх О. Еволюція просторових систем українського драматичного театру: типи організації, функції, людина (від натуралізму до авангарду): [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво» / О. Островерх. — Київ, 2007. — 20 с.
37. Паві П. Словник театру [Текст] / П. Паві. — Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2006. — 640 с.
38. Пилипчук Р. Драма «Назар Стодоля»: від створення і першого сценічного втілення (1842 — 1844) та першодруку (1862 р.) до регулярних вистав в Руському

- (Українському) народному театрі Товариства «Руська (Українська) бесіда» (1864—1900) у Галичині [Текст] / Р. Пилипчук // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка–Карого. — 2014. — Вип. 14. — С. 14–30.
39. Пігель Ю. Сценічний костюм львівських театрів кінця ХХ— початку ХХІ століття. Художні особливості, пошуки образності [Текст] / Ю. Пігель. — Львів : Аз–Арт, 2009. — 180 с.
40. Поліщук Б. Візуально–пластична історія українського театру в книжках [Електронний ресурс] / Б. Поліщук / Режим доступу : <https://chytomo.com/vizualno-plastychna-istoriia-ukrainskoho-teatru-v-knyzhkakh/>
41. Поліщук Б. Глядачам хочеться трішки іншої «мови» [Електронний ресурс] / Б. Поліщук / Режим доступу : <https://mizanscena.com/interview/bogdan-polishchuk/>
42. Річник українського театрального музею [Текст] / за ред. П. Руліна. — Київ, 1929. — 235 с.
43. Словник театрознавчих термінів і понять [Текст] / укладачі І. Савченко, І. Ліпницька. — Київ, 2021. — 144 с.
44. Стамеров К. Нариси з історії костюмів. Частина I [Текст] / К. Стамеров. — Київ : Мистецтво, 1978. — 243 с.
45. Театрально–драматичний словник ХХ століття [Текст] / А. Г. Баканурський, В. В. Корнієнко. — Київ : Знання України, 2009. — 319 с.
46. Український драматичний театр. Нариси історії : в 2–х т. [Текст] / Київ : Наукова думка, 1967. — Т.1. — 518 с.
47. Український театр ХХ століття [Текст] / редкол.: Н. М. Корнієнко та ін. — Київ : ЛДЛ, 2003. — 512 с.
48. Фіалко В. Режисерсько–сценографічна складова театрального процесу України 1970–х років [Електронний ресурс] / В. Фіалко / Режим доступу : <http://ir.knutkt.edu.ua/bitstream/handle/123456789/689/%d0%b7%d0%bd%d0%bf%d0%b2%d0%b8%d0%bfXXXVIII2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
49. Фіалко В. Трансформація образної лексики драматичного театру України другої половини ХХ століття [Текст] : автореф. дис. д–ра миств. : спец. 17.00.02

- «Театральне мистецтво» / В. Фіалко. — Київ : НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2018. — 36 с.
50. Франко І. Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання [Текст] / Київ : Академія наук УРСР, 1957. — 346 с.
51. Цимбалюк О. Театральні костюми–образи за народними мотивами (на прикладі робіт Дарії Зав'ялової): морфологічний аспект [Текст] / О. Цимбалюк // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. праць. — Вип. 8. — 2008. — С. 152–157.
52. Цимбалюк О. Театральні образи в творчості Дарії Зав'ялової: від ескізу до сцени [Електронний ресурс] / О. Цимбалюк // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту. — 2012. — № 2. — С. 179–187. — Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/newtracaar_2012_2_23
53. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині [Текст] / С. Чарнецький. — Львів : Друкарня Наукового Товариства ім. Шевченка, 1934. — 253 с.
54. Шандренко О., Сімонія К. Сценічний костюм в сучасних мистецьких практиках [Текст] / О. Шандренко, К. Сімонія // Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну. — 2018. — Вип. 1. — С. 73–79.
55. Яців Р. Сценографічні шкіци Пронашків: львівська колекція [Текст] / Р. Яців // Просценіум. — №2(6). — 2003. — С. 9–15.
56. Monks A. The actor in costume [Текст] / A. Monks. — Palgrave macmillan, 2010. — 158 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Класифікація сценічного костюму в контексті сучасних практик

Схема 1



Класифікація сценічного костюму за образотворчими характеристиками
(за Ольгою Шандренко та Кристиною Сімонія)

Схема 2



Роботи Дарії Зав'ялової в межах персональної виставки «Міський нотатник»
(Львівський палац мистецтв, 2014 р.)

Фото 1

«Нічний пейзаж», полотно, акрил, 2012 р.

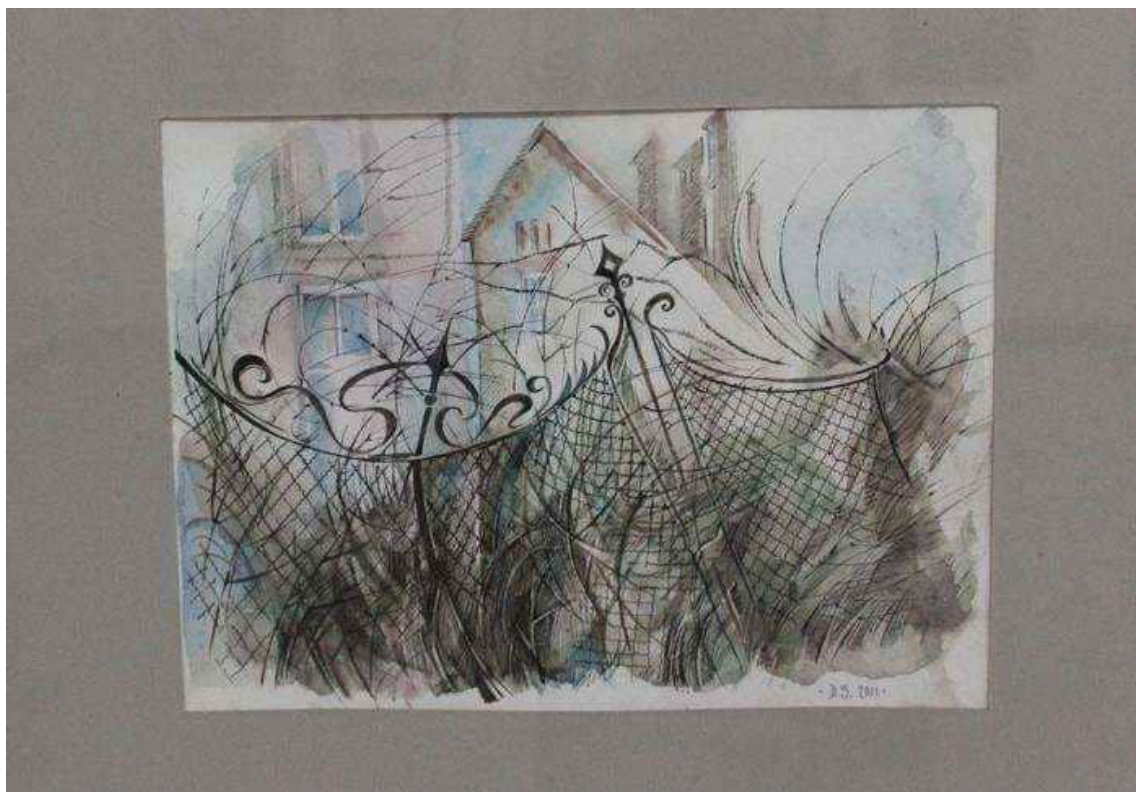


Фото 2

«Забута вілла», полотно, акрил, 2014 р.



«Весняний вітер застряг у решітках», папір, акварель, 2012 р.



«Благовіщення у Львові», триптих, полотно, акрил, 2009 р.



«Зима у маленькому Львові», папір, акварель, 2010 р.



«Алея осіннього вітру» (Avenue of Autumn Wind), полотно, акрил, 2014 р.



«Зима паде...», полотно, акрил, 2011 р.

«Листопад. Грудень...», полотно, акрил, 2011 р.



Зима паде... грудень... 2011



Листопад. Грудень... грудень... 2011

Роботи Дарії Зав'ялової в межах персональної виставки «Місто і сад» (галерея «Зелена канапа», 2019 р.)

Фото 1

«Дім в саду», акварель, вишивка



Фото 2

«Вхід в сад якого немає», акварель, вишивка



«Решітка», акварель



Фото 4

«Решітка», акварель



«Хоку. Триптих.», текстильний колаж, вишивка



Сценічні костюми до вистави «Русалонька» в Першому академічному театрі
для дітей та юнацтва (режисер — Юрій Мисак, 2003 р)

Фото 1

Поліпомедуза — народна артистка України Олена Баша



Морський Коник — Леся Шкап'як, Омар — Валерій Коломієць



Принц –Олександр Чешеров, Улла — Марія Станкевич, Батько Улли —
народний артист України Сергій Кустов



Ескізи сценічних костюмів до вистави «Мауглі» в Першому академічному театрі для дітей та юнацтва (режисер — Роман Валько, 1998 р)

Фото 1

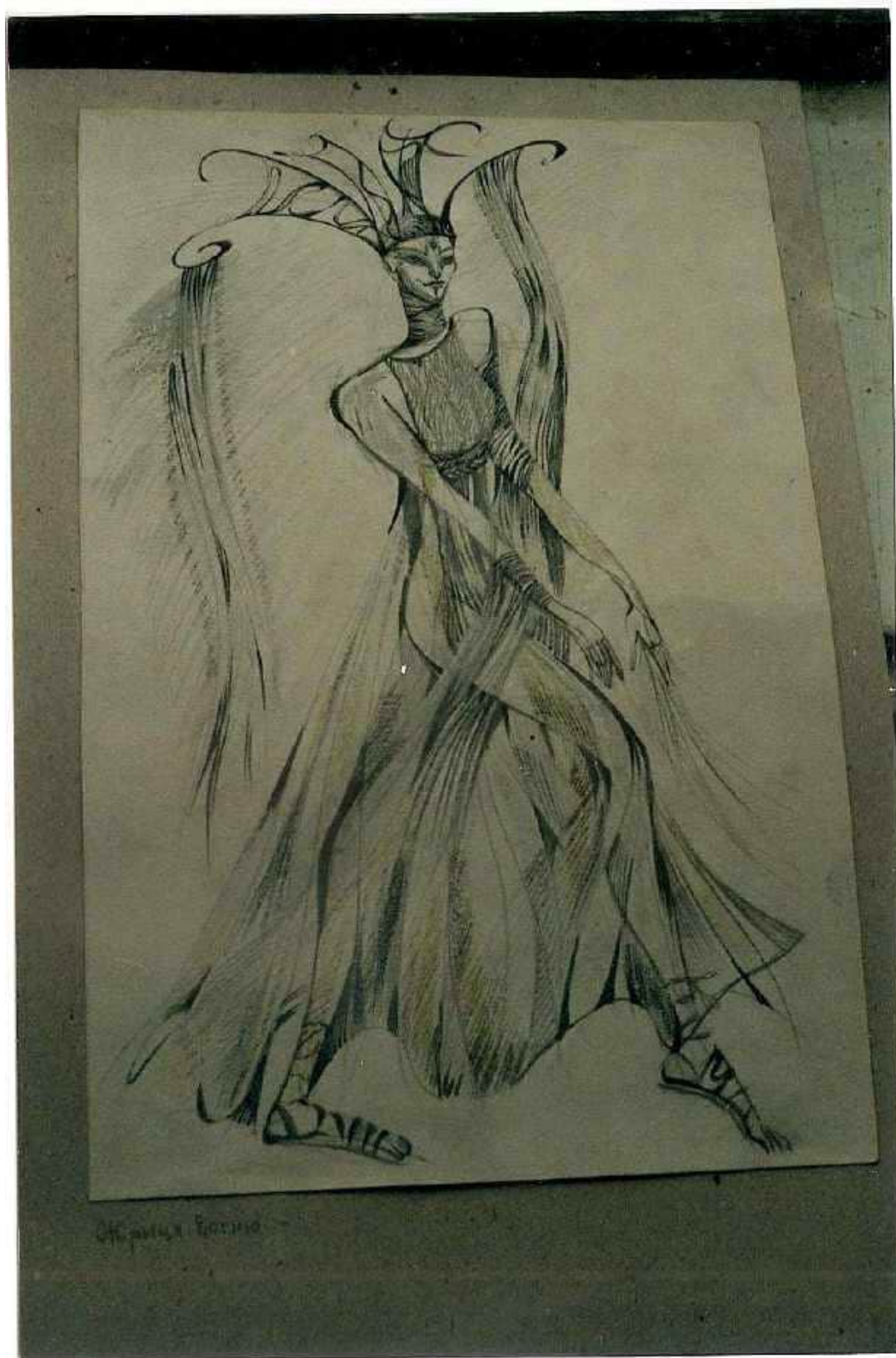
Ескіз костюму Багіри з вистави «Мауглі»



Ескіз костюму Акелі з вистави «Мауглі»



Ескіз костюму Жриці Вогню з вистави «Мауглі»



Ескіз костюму Шер-Хана вистави «Мауглі»



Сценічні костюми до вистави «Цар Ох» в Першому академічному театрі для дітей та юнацтва (режисер — Мирон Лукавецький, 2001 р)



Приклад використання принципу переробки костюмів
в творчості Дарії Зав'ялової

Фото 1

Сценічні костюми до вистави «Піноккіо» (режисер — Юрій Мисак, 2007 рік)



Фото 2

Сценічні костюми до вистави «Король олень»
(режисер — Лариса Діденко, 2020 рік)



Сценічні костюми до вистави «Лялька Реггеді Енн» в Першому академічному театрі для дітей та юнацтва (режисер — Юрій Мисак, 2012 рік)



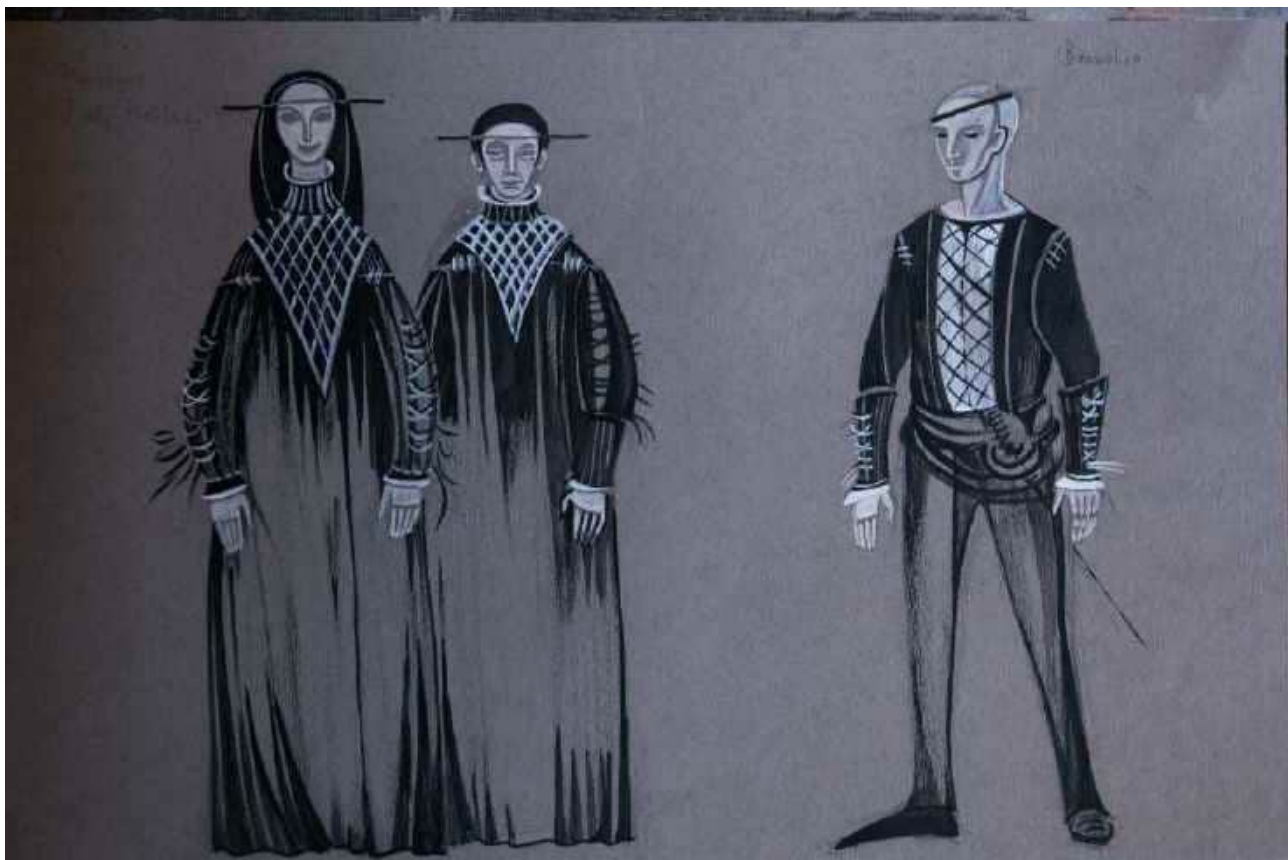
Сценічний костюм до вистави «Аліса» (режисер — Ірина Ципіна, 2019 рік)



Ескізи сценічних костюмів до вистави «Ромео і Джульєтта» в Першому академічному театрі для дітей та юнацтва (режисер — заслужений діяч мистецтв України Вадим Сікорський, 2012 р)

Фото 1

Ескіз костюмів родини Монтеккі



Ескіз костюмів Ромео та Джульєтти



Ескіз костюма брата Лоренцо



Ескіз костюма Тибальта



Сценічні костюми до вистави «Ромео і Джульєтта» в Першому академічному театрі для дітей та юнацтва (режисер — заслужений діяч мистецтв України Вадим Сікорський, 2012 р)

Фото 1

Няня — заслужена артистка України Тетяна Максимюк



Сеньйор Капулетті — Василь Когут, Сеньйора Капулетті — Ірина Кухарська



Ромео — Василь Баліцький, Джульєтта — Наталія Мазур



Ромео — Василь Баліцький



Сценічні костюми до вистави «Два джентльмени з Верони» в Першому академічному театрі для дітей та юнацтва
(режисер — Ігор Задніпрський, 2020 рік)

Фото 1

Спід — Богдан Балко, Ланс — Олександр Чешеров, Лючетта — Леся Шкап'як



Джулія — Богдана Бончук



Фото 3

Сільвія — Мар'яна Світ, Протей — Ігор Данчук



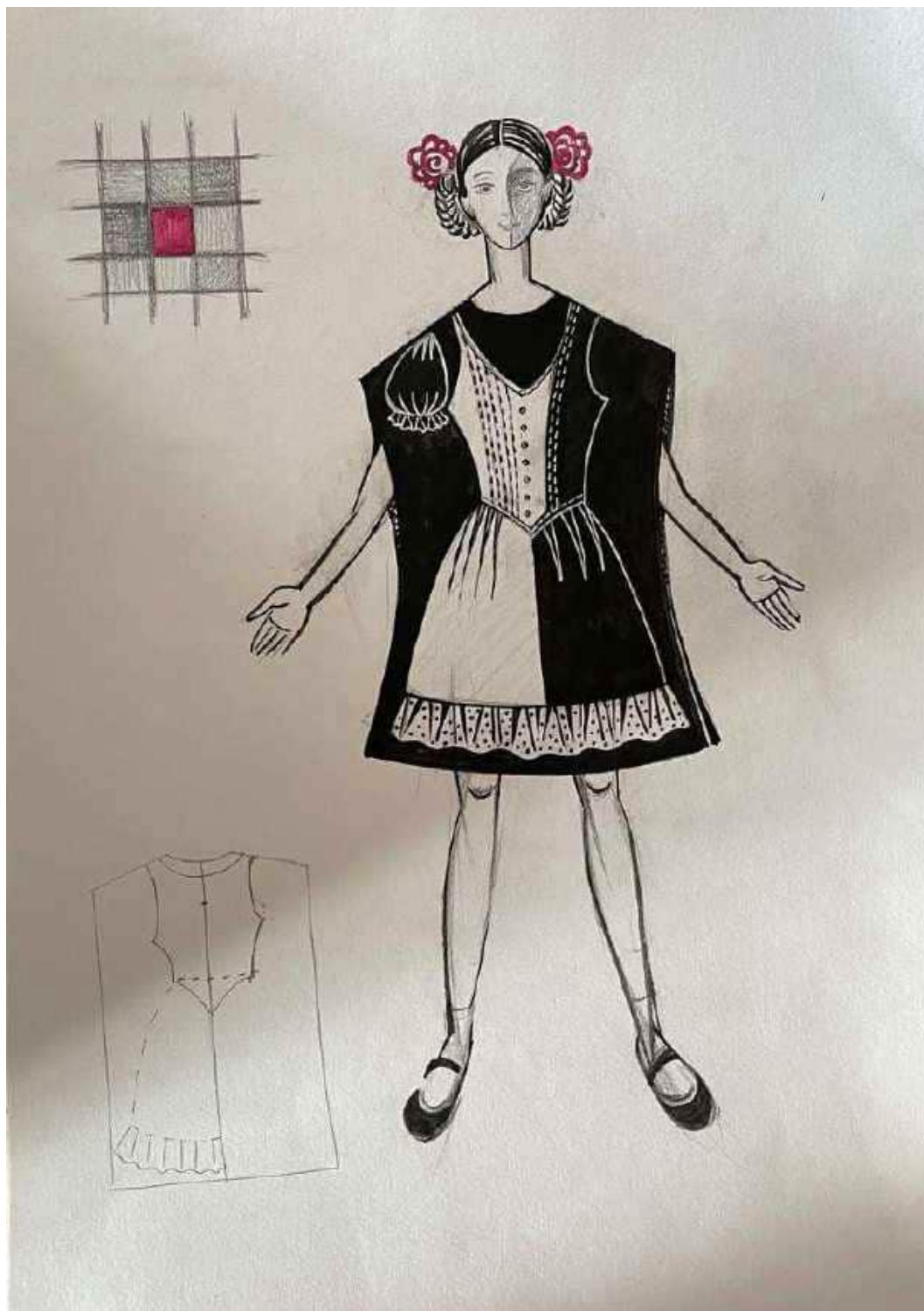
Костюми та бутафорський реквізит (хоругви)



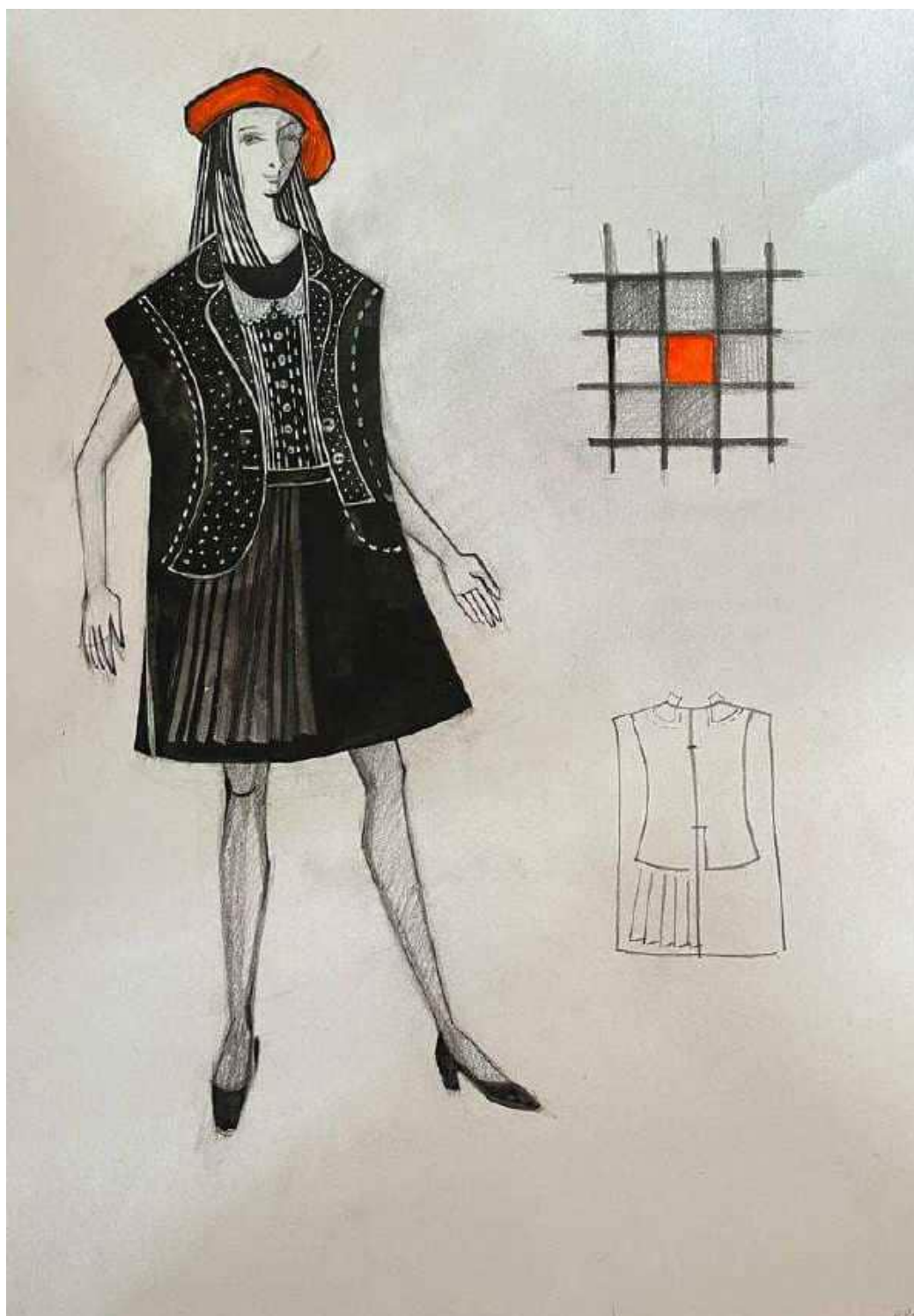
Ескізи сценічних костюмів до вистави «Кольори» в Першому академічному театрі для дітей та юнацтва (режисер — Ірина Ципіна, 2022 р)

Фото 1

Ескіз до костюму Жінки в Рожевому



Ескіз до костюму Жінки в Помаранчевому



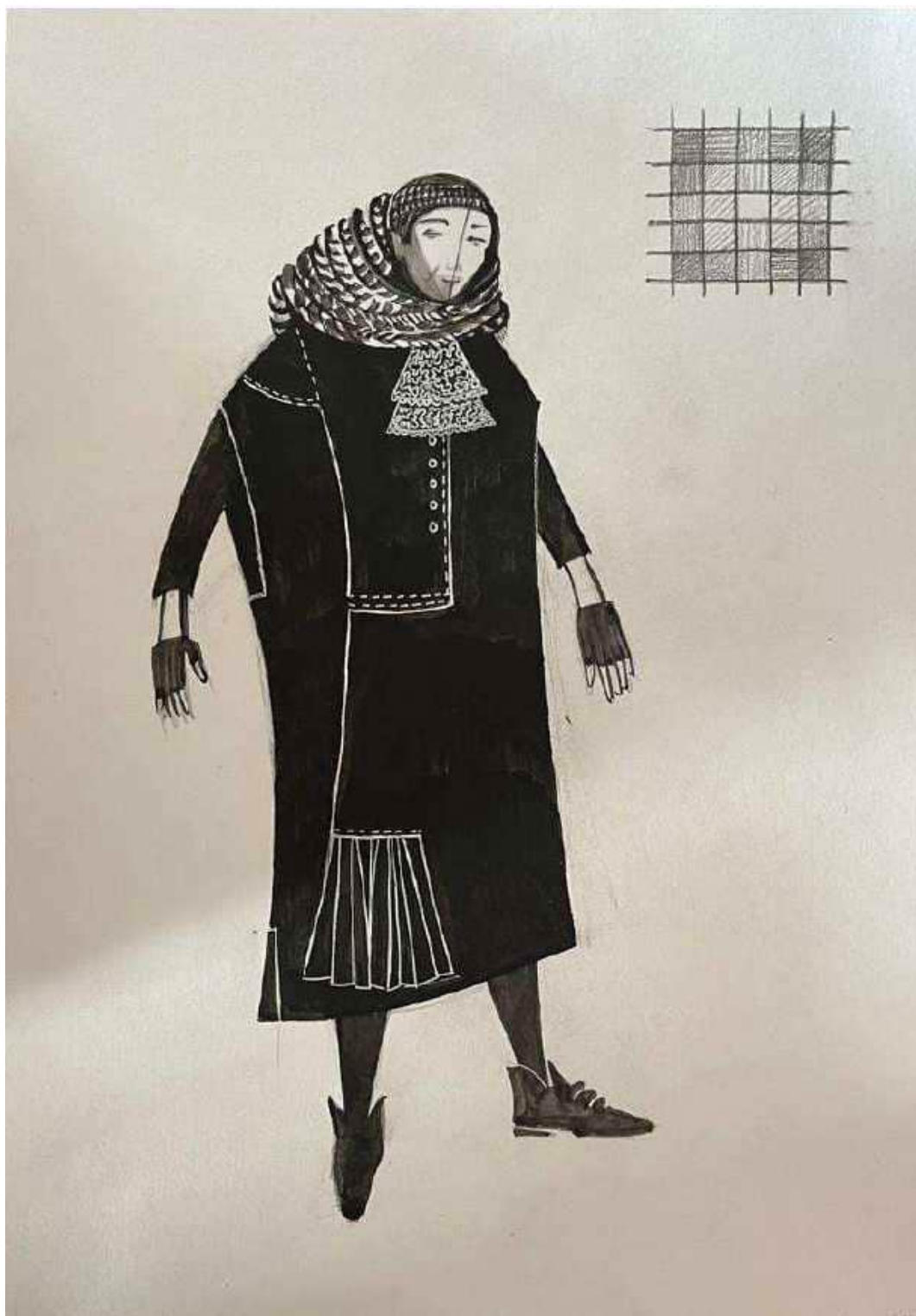
Ескіз до костюму Жінки в Червоному



Ескіз до костюму Жінки в Фіолетовому



Ескіз до костюму Жінки в Чорному



Сценічні костюми до вистави «Кольори» в Першому академічному театрі для дітей та юнацтва (режисер — Ірина Ципіна, 2020 р)

Фото 1

Жінка в Рожевому — Надія Лисак



Жінка в Помаранчевому — Наталія Білан



Жінка в Червоному — Ірина Занік



Жінка в Фіолетовому — заслужена артистка України Олена Крилова



Жінка в Чорному — Леся Шкап'як



Ескізи сценічних костюмів до вистави «Лялька Реггеді Енн» в Першому академічному театрі для дітей та юнацтва (режисер — Юрій Мисак, 2012 р)

Фото 1

Ескіз костюму Ляльки Реггеді Енн



Ескіз костюму Енді



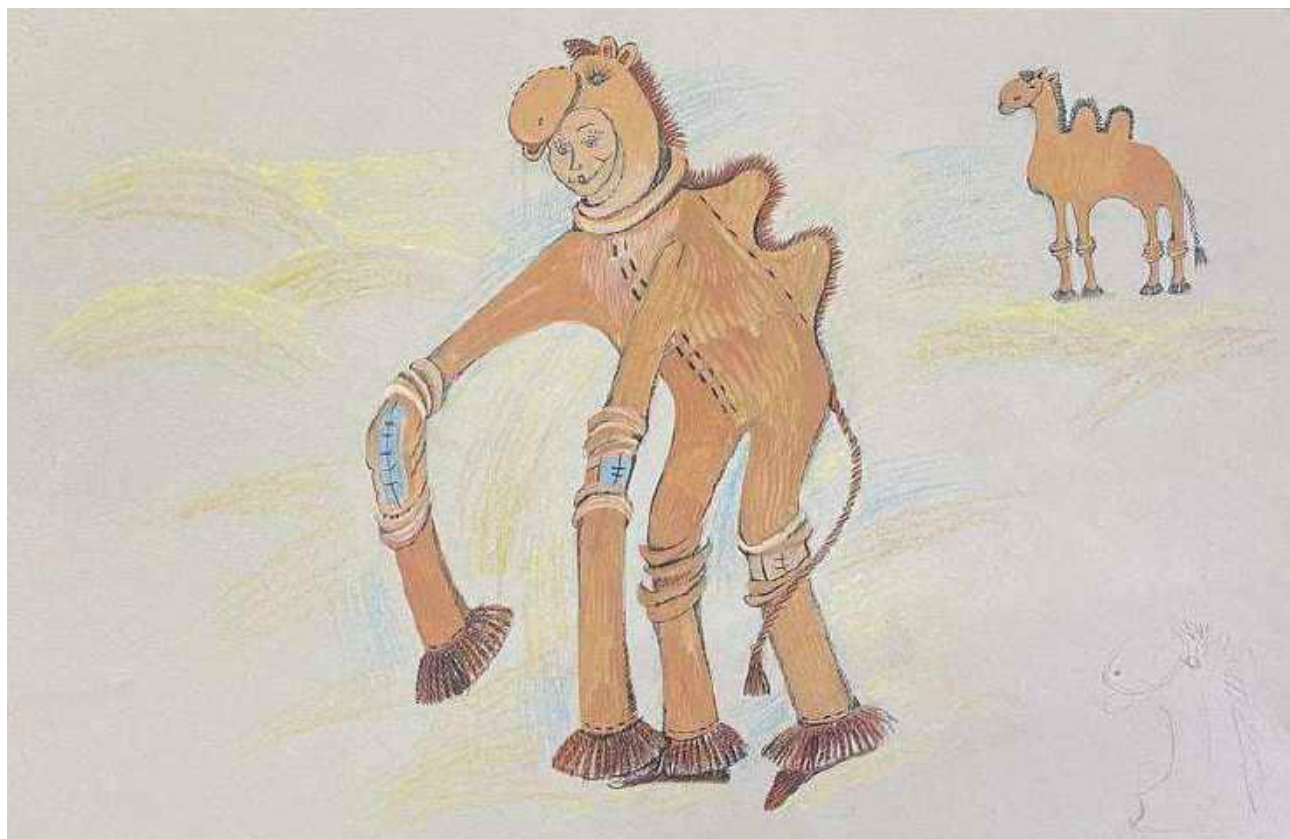
Ескіз костюму Марселли



Ескіз костюму Бейбі та Панди



Ескіз костюму Верблюда



Ескіз костюму Відьми



Ескіз костюму Канарки та Летючої миші



Ескіз костюму Вовка



Ескіз костюму Генерала Зеда



Сценічні костюми до вистави «Лялька Регеді Енн» в Першому академічному театрі для дітей та юнацтва (режисер — Юрій Мисак, 2012 р)

Фото 1

Тато — Ігор Данчук, Марселла — Мар'яна Світ



Реггеді Енн — народна артистка України Ольга Гапа, Марселла — Мар'яна
Світ



Реґеді Енн — народна артистка України Ольга Гапа, Енді — Роман Кривдик



Бейбі — Наталія Алексеєнко, Панда — Богдана Бончук



Верблюд — Олександр Трифону́к



Мама — Ірина Кухарська, Тато — Ігор Данчук, Марселла — Мар'яна Світ



Генерал Зед — Олександр Чешеров, Вовк — Богдан Балко,
Летюча миша — Катерина Волівецька



Відьма — Ірина Кухарська



Лікарі — Дмитро Розуменко, Роман Скоровський, з. а. України Борис Тріус



Ескізи сценічних костюмів до вистави «Аліса» в Першому академічному театрі для дітей та юнацтва (режисер — Ірина Ципіна, 2019 р)

Фото 1

Ескіз костюму Аліси



Ескіз костюму Капелюшника



Ескіз костюму Королеви



Ескіз костюму Білого кролика



Ескіз костюму Жабеняти



Сценічні костюми до вистави «Аліса» в Першому академічному театрі для дітей та юнацтва (режисер — Ірина Ципіна, 2019 р)

Фото 1

Аліса — Наталія Алексєєнко



Білий кролик — Лариса Діденко



Капелюшник — заслужена артистка України Олена Крилова



Жабеня — Ірина Занік, Аліса — Наталія Алексєєнко



Королева — Мар'яна Світ



Ескізи сценічних костюмів до вистави «Коза–Дереза» в Першому академічному театрі для дітей та юнацтва (режисер — Ігор Задніпрняний, 2021 р)

Фото 1

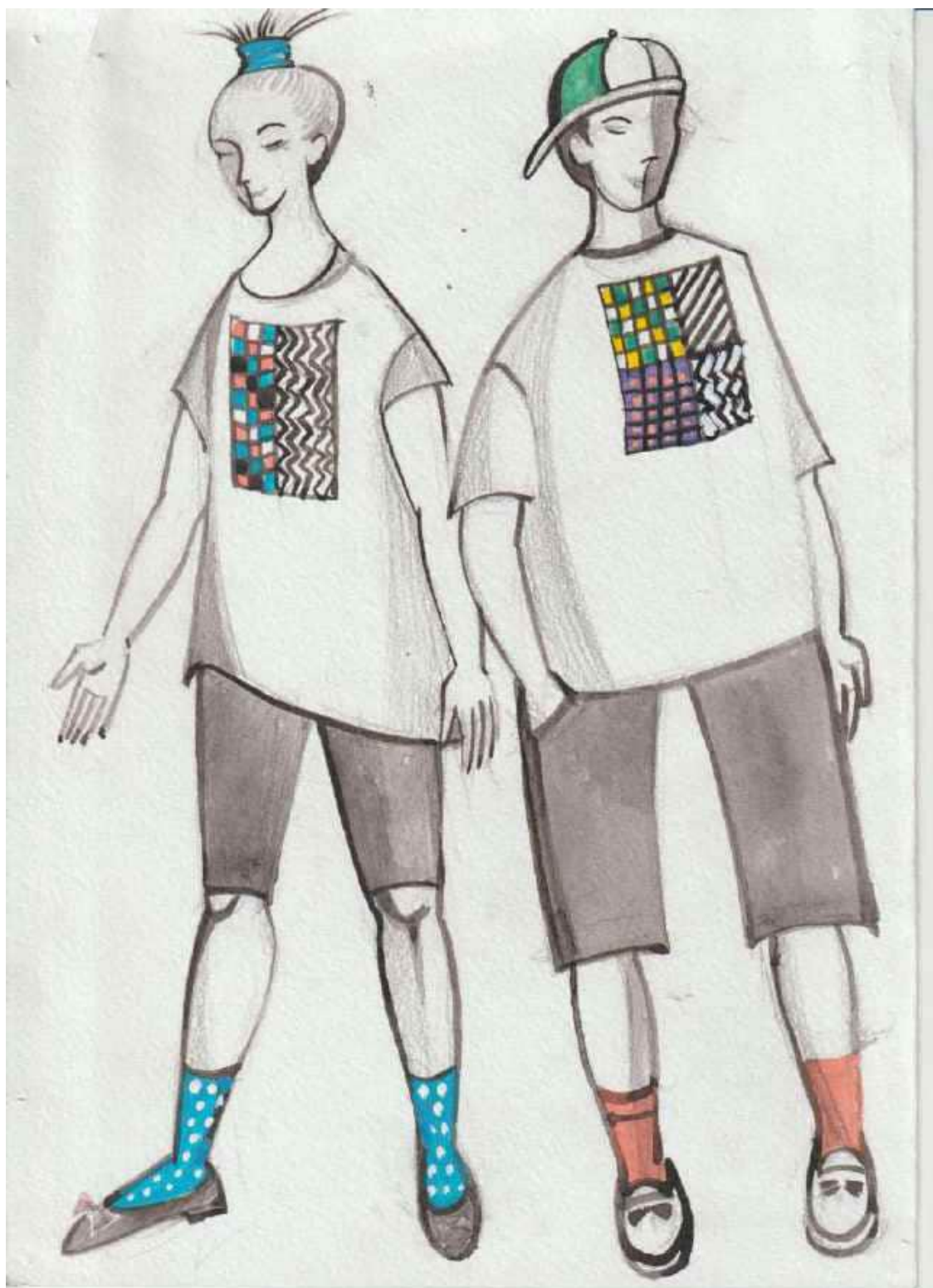
Ескіз костюму Кози–Дерези



Ескіз костюму Діда та Баби



Ескіз костюму ведучих



Ескіз костюму Лисички



Ескіз костюму Зайця



Ескіз костюму Вовка



Ескіз костюму Ведмедя



Ескіз костюму Рака



Сценічні костюми до вистави «Коза–Дере́за» в Першому академічному театрі
для дітей та юнацтва (режисер — Ігор Задніпр'яний, 2021 р)

Фото 1

Коза–Дере́за — Богдана Бончук



Коза–Дереза — Наталія Алексеєнко, Ведмідь — Юрій Курило



Лисичка — Мар'яна Світ, Коза-Дерева — Наталія Алексеєнко



Лисичка — Наталія Білан, Коза-Дерева — Богдана Бончук



Заєць — Олександр Трифонюк, Ведмідь — Юрій Курило, Вовк — Дмитро
Бартков, Лисичка — Мар'яна Світ



Дід — Богдан Балко, Баба — заслужена артистка України Олена Крилова,
Коза-Дерева — Богдана Бончук



Рак–Неборак — Олександр Чешеров, Лисичка — Наталія Білан

