

ОСНОВНІ ЕТАПИ МАТЕРІАЛІЗАЦІЇ ТА ПРЕЗЕНТАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА

Стаття присвячена аналізу основних етапів матеріалізації театрального костюма, визначенню ролі виробничих цехів театру у цьому процесі. Наголошено особливості входження театрального костюма в художньо-естетичні виміри сценічного твору та його сприйняття в музейно-виставковому просторі.

Ключові слова: театральный костюм, виробничі цехи, актор, музейний простір, виставка.

Статья посвящена анализу основных этапов материализации театрального костюма, определению роли производственных цехов театра в этом процессе. Подчеркнуты особенности входения театрального костюма в художественно-эстетическую структуру сценического произведения, а также особенности его восприятия музейно-выставочном пространстве.

Ключевые слова: театральный костюм, производственные цеха, актер, музейное пространство, выставка.

The article is devoted to analysis of the basic stages of materialization of theatrical suit, to determination of the role of production workshops of theatre in this process. The features of including of theatrical suit in the artistic and aesthetic measuring of a stage work and its perception in museum-exhibition space are emphasized.

Key-words: theatrical suit, production workshops, actor, museum space, exhibition.

У своїх попередніх наукових розвідках¹, стверджуючи, що ескіз є квінтенцією театрального костюма, ми наголосили, що він є першим підготовчим етапом на шляху матеріалізації сценічного одягу актора, коли закладаються основні підвалини естетичного рішення не лише окремих персонажів, а й художньої образної системи усієї вистави.

Зазвичай після презентації ескізу починається доволі тривалий та копіткий процес його матеріалізації, що відбувається в співпраці театрального художника з виробничими цехами: пошивним, бутафорським, а також гримерно-пастижерним цехом. Художник, враховуючи фінансові можливості театру, підбирає

тканини потрібних фактур та кольорів. Вони можуть зберігатися на складі театру, в іншому разі – разом з завідувачем постановочної частини та закрійником робиться комплексна закупка виробничих матеріалів у магазинах тканин. Тримаючи в руках папку з ескізами, художник ретельно підбирає потрібний колір, фактуру тканини, радиться з закрійником щодо якості. З завідувачем постановочної частини, який скеровує взаємодію всіх цехів і відповідає за усю матеріальну частину вистави, обговорюються ціни і відповідно – закупівельна можливість. Взагалі, потрібно зауважити, що завідувач постановочної частини театру протягом усього періоду формування матеріальної бази вистави постійно спілкується з режисером, художником та акторами. Саме він контролює якість праці, своєчасність виготовлення різних театральних модулів, фінансування усього, що потрібно для забезпечення планомірного виробничого процесу.

Підбираючи необхідні матеріали, прислухаючись до порад закрійника, який пропонує ті чи інші тканини, крій, фактури, деталі для оздоблення, супровідні матеріали, художник постійно тримає в уяві кінцевий бажаний результат. Такі пошуки займають декілька днів. Іноді, коли костюм вимагає використання якихось специфічних матеріалів та фактур, до них долучається й режисер.

Часто актори, звертаючись до художника, самі пропонують ту чи іншу тканину для пошиття костюма. Такі ситуації можуть бути продиктовані їхніми власними вподобаннями або ж з огляду на ті ролі, які вони вже грають в інших виставах театру. Наші власні спостереження засвідчують, що актори не люблять повторень в костюмах, вірять в те, що новий сценічний одяг певним чином надихає на створення сценічного образу.

Ми вже зазначали, що для пошиття костюма художник-постановник використовує не лише нові тканини, а й доволі раритетні залишки зі складу театру, у яких ще й досі (хоча й набагато рідше) можна знайти такі натуральні шовкові тканини, як ексельсіор і крeпдешин. Якщо за сюжетом п'єси театральний костюм повинен виглядати особливо застарілим, художник не гребує також і зовсім старими фактурами – навіть з потертими, вигорілими клаптиками на тканині. Завдання художника значно ускладнюється, коли в одному костюмі треба поєднати старі тканини з новими. Особливо на заваді у цьому разі стає колористика. Вона значно різниться в тканинах різних часів і найчастіше це пов'язано з барвниками, що використовувалися при фарбуванні як натуральних, так і синтетичних тканин. Адже у різні часи барвники мали різну тональність, і художникові, який працює над колористикою, буває доволі складно потрапити колір в колір. Якщо в цехах театру існують належні умови, технічне і технологічне забезпечення, цей процес значно полегшується і тканини можна якісно підфарбовувати, але, зазвичай – звертаються до готового фабричного матеріалу.

Нарешті, ретельно підібрані до кожного костюма виробничі матеріали лягають на стіл закрійника. Художник показує йому ескізи і починається обго-

ворення того, яким чином досягти бажаного результату. **Поступово на технічному лінійному малюнку з'являються перші додаткові штрихи та підписи, до нього приклеюють чи пришпилюють клаптики потрібних тканин, які позначаються цифрами.** Зауважимо, що вже на ескізі костюма є позначки, де потрібно використовувати ту чи іншу тканини, а перед створенням технічних ескізів художник може зробити своєрідний «паспорт» тканин, де всі матеріали позначені номерами, а їхні клаптики-зразки відповідно пришпилені до паперу. З таким «паспортом», що відбиває і колористику майбутнього костюма, художник працює і в декоративному цеху, наглядаючи за тим, щоб колір, тональність тканин збігалися з колористикою і тоном декорацій. Сучасні театральні художники зазвичай усвідомлюють, що «вміння зробити ескіз зрозумілим для майстра-закрійника і водночас образним, таким, що відбиває художню тему» – одне з найскладніших завдань на перших етапах виготовлення театрального костюма².

Коли художник і закрійник залагоджують усі виробничі моменти, робота продовжується у пошивному цеху, де художник спілкується з виробничниками під час примірок костюмів акторами. Слід зазначити, що працівники пошивного цеху часто-густо стикаються зі складним кроєм, і потрібно бути неабияким винахідником, навіть експериментатором, щоб, наприклад, в класичному крої грамотно використовувати нетрадиційні пошивні матеріали чи то незвичайні тканини. Крім того, експлуатація театральних костюмів має ще одну специфіку, що стосується гігієнічних норм. Про це також завжди пам'ятають у **пошивному цеху, обумовлюючи та пропонуючи використання різних пристосувань.** Костюм повинен легко розбиратися на частини, так само легко повинні зніматися і замінюватися окремі деталі одягу, які щільно прилягають до тіла. Отже, досвід працівників пошивного цеху є дуже важливим. Справжні професіонали іноді можуть навіть передбачити те, чого не знає художник. Трапляються випадки, коли молодь, перейнявши секрети від досвідчених працівників пошивного цеху та поєднавши старі методи з новітніми матеріалами, створюють власне ноу-хау.

У пошивному цеху зазвичай відбувається дві-три примірки, якщо костюм складний – їх може бути більше. Остання проводиться на сцені, адже тільки масштаб сцени з деталями декорацій остаточно унаочнює, чи насправді костюми гармонійно вписуються у сценічний простір, масштабний стрій усієї майбутньої вистави.

До речі, масштаб самого театрального костюма виступає важливим моментом у процесі його матеріалізації. Сценічне вбрання може бути виготовлене трохи більшим за розміром або ж його окремі частини можуть бути спеціально збільшені і, таким чином, на сцені виглядатимуть більш об'ємно і масштабно. Орнамент і візерунки на костюмах також мають специфіку сценічної подачі, враховуючи те, що вони мають «прочитуватися» здалека. Тільки за умови відповідності масштабу театрального костюма з масштабними завданнями усієї

сценографії, можливо забезпечити гармонійний загальний художній образ вистави.

Взагалі, примірки костюмів у театрі – це окремий артистичний жанр, адже актори поводяться під час примірок дуже емоційно. Потрібно визнати, що найчастіше зауваження акторів справедливі і до них варто прислухатися. Розуміючи важливість ансамблю театральних костюмів на сцені та залежність костюма від загального рішення, з повагою ставлячись до праці художника, актори майже завжди повністю довіряють його професійному баченню. Але іноді буває й так, що актор не просто незадоволений, а й сам не знає і не може висловити, що він хоче. Тоді особливо важко переконати його у тому, що костюм має бути саме таким; у такому разі художникові навіть доводиться бути психологом. Зауважимо, що режисер на перших двох примірках відсутній, він бачить остаточний результат під час примірки на сцені і вже тоді висловлює свої зауваження щодо якості костюма та його відповідності загальному художньому образу вистави.

Під час виготовлення театрального костюма художник паралельно працює з бутафорським цехом, визначаючи, які саме супутні деталі чи реквізит потрібні для матеріалізації літературного персонажа. Інколи виникає потреба у створенні для актора своєрідного бутафорського тіла, що використовується як комбінезон – зі значними потовщеннями, накладними плечима та животом. Але сьогодні до такого прийому звертаються доволі рідко, хіба що під час підготовки дитячих вистав з героями-звірами та казковими персонажами або ж коли сценічна подача вимагає особливо гротескних прийомів. Часто-густо бутафорам доводиться виготовляти доволі складний реквізит, але без нього сценічний костюм не матиме свого завершення. Таким реквізитом можуть бути музичні інструменти, наприклад, шарманка, волинка. Їх розмір, колір, фактура обов'язково повинні пасувати до строю кожного з костюмів. До реквізиту, що доповнює театральний костюм, відносяться й різноманітні чудернацькі маски, які унаочнюють образи фантастичних героїв чи зооморфних істот. Бутафори також можуть запропонувати оздобити розкроєну тканину розписом за допомогою «фунтика» чи виготовити спеціальні аплікації. У разі, коли окремі частини костюма зшиваються, художник особливо уважно стежить за тим, щоб ці зображення і візерунки розміщувалися на своїх місцях.

Паралельно з пошивним і бутафорським цехами відбувається підготовка до вистави і у гримерно-пастижерному цеху, де виготовляються відповідні перуки, вуса, бакенбарди, бороди, брови, інші деталі обличчя. У цьому процесі також потрібно зважати на колір, фактуру, оздоби та крій костюма. Особливо тоді, коли підбирається колір перук та борід. Начерки гриму художник може пропонувати окремо, а може представити їх уже на стадії утвердження ескізів театрального костюма. Слід наголосити, що до процесу створення гриму актори залучаються особливо активно (хто ж, як не вони, знають краще про специфіку та мімічні особливості власного обличчя), і художник має прислуховуватися до їхніх порад.

Нерідко трапляються випадки, коли вже у майже готовому костюмі потрібно щось переробляти – чи то змінюється режисерське бачення, чи актор знаходить щось нове, важливе, на його погляд, для створення яскравого образу. У такому разі художникові потрібно бути особливо уважним перед тим, як погоджуватися на якісь зміни. Адже саме він, передбачаючи кінцевий візуальний образ, постійно тримає в уяві розрізнені, розміщені по різних виробничих цехах деталі не лише сценічного костюма, а й декорацій майбутньої вистави. Тільки він відповідає за естетичну цільність її загального художнього зорового образу. Навіть тоді, коли сам художник захоче щось змінити, всі нововведення мають бути обґрунтовані і детально обговорені.

Під час репетицій художник не припиняє спілкуватися з режисером, він часто присутній на репетиціях, особливо тоді, коли на сцені вже встановлені декорації, а окремі актори виходять у костюмах. Художник допомагає режисерові вибудовувати гарні мізансцени – адже саме в загальних сценах виявляється ансамбль, взаємодія костюмів головних героїв і масовки. Так, поступово сценічний одяг обживається актором і набуває значущості, унаочнюючи риси характеру персонажів, їхній образний розвиток у змінах костюмів. Під час таких репетицій перевіряється й зручність необхідних переодягань, відповідність різноманітних аксесуарів (сумки, окуляри, парасольки тощо) загальному візуальному образу.

Буває й так, що до процесу матеріалізації театрального костюма долучаються й глядачі (особливо часто це можна спостерігати у невеликих культурних центрах), які, вболіваючи за майбутню прем'єру, приносять художнику раритетні речі, матеріали з власних архівів чи збірок.

Ще один важливий етап, коли театральный костюм набуває нових кольорів, пов'язаний з процесом виставляння режисером і художником світла до вистави, тобто зі світловою партитурою. Відповідно до того, яке світло використовується – кольорове чи біле, контрастне чи ні, з урахуванням його потужності та траєкторії, костюм, виявляючи власні нові естетичні якості та можливості, надає акторові необхідної скульптурності та вагомості.

Завершився виробничий процес, закінчилися репетиції, відбулася прем'єра і починається трудове життя костюма. До цього часу у його створенні брала участь ціла команда різних майстрів, від професіоналізму яких залежала його якість. Надалі життя сценічного одягу залежить виключно від його хазяїна – актора, який презентує його у виставі.

Ми вже вказували на роль актора на різних етапах створення театрального костюма. Нагадаємо, що актор може корегувати ескіз, давати поради щодо виготовлення костюма в матеріалі, вносити певні пропозиції під час репетицій, коли він, так би мовити, «оживляє», «обживає» костюм.

На наше переконання, історію театрального костюма потрібно розглядати вже з виникнення самої акторської професії, задовго до входження у театральный простір професій режисера та художника. У давні часи актори самі дбали

про костюми для своїх ролей. Ще задовго до того, як у театральному просторі з'явилися режисери і театральні художники в сучасному розумінні цих професій, актор самостійно виготовляв свій костюм, піклуючись про його вигляд (і, звичайно ж, себе у костюмі) на сцені. Костюм значно увиразнює гру актора. Він може зробити великого – маленьким, товстого – струнким, старшого – молодшим і навпаки. Особливо посилилася увага до театрального костюма у той період, коли на сцену виходять жінки-актриси. В історії збереглося чимало цікавих епізодів, пов'язаних з їхнім сценічним вбранням. Гардероби видатних актрис, які зазвичай використовували не просто гарне вбрання, а й ретельно підбирали ефектні строї, що якомога вигідніше подавали їхню статуру, іноді навіть диктували нові тенденції у моді.

З історії українського театру ми знаємо, що, наприклад, видатна актриса національної сцени М. Заньковецька сама вишивала сорочки, в які були одягнені її сценічні героїні і «зовнішній образ <...> вивчала не менш уважно, ніж внутрішній. З цією метою вона, коли було потрібно, зверталась до художників, знавців української старовини. Історичні костюми вона шила за спеціально замовленими малюнками і вкладала в свою роботу багато творчої фантазії»³. Сьогодні частина цього одягу, як справжні реліквії, експонується в Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України. Вони є не лише культурним багатством нації, а й унаочнюють і підтверджують надзвичайно серйозне ставлення акторів до свого театрального костюма. Сучасні актори також виявляють неабияку увагу до сценічного одягу і вже на перших етапах праці над роллю починають вибудовувати в уяві і художній образ костюма, і потрібний ігровий реквізит, а потім неодноразово звертаються до художника з пропозиціями навіть щодо найдрібніших деталей. Нерідко трапляються випадки, коли актор, обгрунтувавши свої ідеї щодо костюма, наполегливо бореться за їх втілення. І тут вже кінцевий результат залежить від ступеня довіри, що існує у творчій групі: режисер-художник-актор. Слід також пам'ятати, що, саме завдячуючи акторові, театральний костюм, певним чином, навіть персоніфікується. Згідно з андерсенівським художнім баченням і прийому щодо оживлення повсякденних речей, театральний костюм міг би багато чого розповісти про свого господаря – актора. У цьому контексті нагадаємо думки Д. Д. Лідера, який був переконаний, що «костюм набуває усіх нюансів звичок господаря. Він так само зам'ятий чи то не дуже чистий, він заношений, деформований так само, як і його двійник – господар. Нерідко не людина вибирає річ, а швидше, навпаки, річ вибирає господаря, демонструючи свої властивості, близькі майбутньому господареві»⁴. Іноді актори, як діти казку, чекають нових театральних костюмів. І така їх дитяча безпосередність також надихає художника.

Коли актор виконує декілька ролей в одній виставі, сценічний костюм стає для нього своєрідною маскою, яка допомагає унаочнювати риси характеру декількох персонажів. Такий сценічний прийом повністю виправдовує себе тільки у разі зручних, функціональних костюмів, що забезпечують швидке переодягання актора на сцені. Іноді, завдячуючи театральній умовності сценічного

костюма, актори особливо вдало підкреслюють «схожість» з тим чи іншим персонажем або, навпаки, стають «невпізнаними». Ми можемо зустріти ці прийоми в сюжетах багатьох п'єс, як класичних, так і сучасних.

Нагадаємо й про те, що серед класичних акторських амплуа є такі (наприклад, «травесті»), що вимагають особливо продуманого рішення сценічного одягу, який мусить часто-густо приховати вікові невідповідності виконавиці та її героїв. Там, де є фантазійні об'ємні костюми, особливо ті, що збудовані на каркасних основах, необхідна особлива акторська подача та гарна фізична підготовка виконавця. Адже такі костюми не просто складні за виконанням, а й зазвичай важкі, не дуже зручні у використанні, завдають акторові багато клопоту протягом усієї театральної дії. Як правило, постановочна група уникає використання складних театральних костюмів, погоджуючись лише у разі необхідності виявлення особливо-виразної, яскравої театральності.

У акторів завжди є улюблені ролі та костюми. Доволі часто вони щиро жалкують, що так мало за часом перебували на сцені в тому чи іншому костюмі і нерідко можна почути від акторів ностальгічні спогади не лише про улюблену роль, а й про улюблений театральний костюм. А глядачам особливо запам'ятовуються ті театральні костюми, котрі вдало та виразно представляють як образ сценічного персонажа, так і статуру актора. Вдало виконані, функціональні костюми багато років дбайливо зберігаються, ними особливо опікуються.

Розглядаючи старі фотографічні костюмовані зображення акторів, ми майже завжди відчуваємо неповторний колорит їх сценічних героїв, той особливий художній образ, до створення якого, безперечно, причетний (разом з гримом і зачіскою) і театральний костюм. Цей образ-знак несе у собі відбиток тієї майстерності, коли реалії життя, перекладені на мову мистецтва, стають справжнім шедевром.

Ще раз наголосимо – сценічний костюм є важливим етапом для актора у процесі його роботи над роллю. Занурюючись у всілякі сценічні колізії, актор багато разів проживає у ньому життя своїх героїв, в якому є радість та смуток, щастя та негаразди, краса та потворність, добро та зло. Допмагаючи акторові втілювати роль, пропонуючи особливу сценічну пластику, збагачуючи характер персонажів, театральний костюм допомагає наповнити театральну дію справжнім драматизмом та емоційністю, збагачує її духовно.

Коли театральний костюм стає складовою меморіальної колекції, він досить часто потрапляє у виставковий простір, який допомагає відкрити ще одну сторінку його життя. Саме виставковий простір акцентує самоцінність театрального костюма на тому етапі, коли він вже відокремлений від сценічної дії і від свого господаря – актора. Останнім часом можемо спостерігати чималу кількість художніх виставок сценографів та костюмографів, насичених як ескізами театральних костюмів, так і самими костюмами, виготовленими у матеріалі. Особливо цікаво порівнювати у такому просторі ескізи і відповідно виготовлені за ними костюми. Часто така експозиція підкріплена фотографія-

ми з вистави. І саме виставковий простір дає нам змогу розглядати театральний костюм як артефакт, як особливий самодостатній естетичний об'єкт. Звичайно, пов'язаний з актором, який його носив, з конкретним режисером і виставою, нарешті, з художником, який його надихнув до життя, костюм є невід'ємною складовою художнього образу вистави. Але, відокремлений від сцени, він набуває неповторних специфічних ознак, виявляє неабиякий потенціал як предмет мистецтва, створює особливу атмосферу, наповнену красою і неповторною привабливістю. Різні ідейні, культурні змісти, вкладені у костюм художником, починають оживати і діяти по-новому. Минуле та сучасне знову зустрічаються у свідомості та уяві глядачів, але вже інших – відвідувачів художньо-театральних виставок.

Музейний виставковий простір є надзвичайно важливим у такому новому осмисленні художньої цінності театального костюма. Те, що, можливо, не було поміченим на сцені, стає надзвичайно вагомим у просторі музейної експозиції. Наголосимо, що такі виставки є зазвичай значущою подією й для самих митців, допомагаючи їм відстороненим, навіть критичним поглядом подивитися й оцінити власні творчі надбання. А це, у свою чергу, скеровує й подальшу перспективу творчого розвитку митця, спрацьовує на більш продуктивне розкриття його потенціалу.

На наш погляд, саме у виставковому просторі відбувається рух у майбутнє, викристалізуються нові ідеї та їх напрями, саме тут формується візіонерський погляд, що може передбачити рух театального мистецтва надалі. Отже виставки театральних художників, виконують не лише фіксуючі та узагальнюючі функції. Презентуючи сучасникам невідомі, іноді зовсім несподівані аспекти й можливості як професії сценографа взагалі, так і його хисту як костюмографа, вони є надзвичайно актуальними з точки зору виявлення актуальних культурно-мистецьких проблем сьогодення та навіть їх вирішення у майбутньому.

¹ Ковальчук Л. Театральний костюм – важлива складова художнього образу вистави // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – Мистецькі обрії–2010 / Інститут проблем сучасного мистецтва НАН України. – Вип. 3 (12–13). – К. : Музична Україна, 2010. – С.233–239 ; Ковальчук Л. Ескіз – як квінтесенція театального костюма // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – Мистецькі обрії–2011–2012. Інститут проблем сучасного мистецтва НАН України. К. : – Вип. 4 (14–15). – С.228–235.

² Смирнова-Несвицкая М. *Беседа с Ириной Чередниковой* // *Петербургский театральный журнал*. – 2002. – № 2 (28). – С. 12.

³ Богомолец-Лазурська Н. Життя Марії Заньковецької / Н. Богомолец-Лазурська. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1964. – С. 36.

⁴ Лідер Д. Мистецтво перетворення повсякденності // Мистецькі обрії. – 2002. – № 2. – С. 153.