

Варто зазначити, що Верх і Низ, як антиномії середньовічної культури, зберегли своє конститутивне значення в інституалізованому вимірі так званого „серединного рівня культури”, за В.Прокофьевим, який адаптує досвід професійної культури, етнокультури, культури аматорської за домінантою архетипів етнокультурного значення.

Інституалізація серединного рівня культури пов'язана з формуванням урбанізованого фольклору, пошуками простоти інтонацій, ліній, форм. Аксиологія поп-культури апелює до вічних родових цінностей, а її діалогізм – до глибинних онтологічних інтуїцій.

Джерельні приписи

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Худ. лит., 1975. – 502 с.
2. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры / Владимир Соломонович Библер. – М.: Политиздат, 1990. – 413 с.
3. Бубер М. Два образа веры / Мартин Бубер. – М.: Республика, 1995. – 464 с.
4. Гадамер Г.-Г. Истина и метод / Гадамер Г.-Г. – М.: Прогресс, 1988. – 700 с.
5. Гартман Н. Этика / Н.Гартман. – СПб.: Владимир Даль, 2002. – 708 с.
6. Гумбольдт В.Ф. Избранные труды по языкознанию / В.Ф. Гумбольдт: пер. с нем. – 2. изд. – М.: Прогресс, 2000. – 398 с.
7. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Эрнст Кассирер: пер. с нем. Б.Вимер. – М.: Гардарики, 1998. – 780 с.
8. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – 353 с.
9. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы / Алексей Федорович Лосев // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1993. – С. 5-297.
10. Неретина С. Время культуры / С.Неретина, А.Огурцов. – СПб.: РХГИ, 2000. – 344 с.
11. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М.: Наука, 1983. – 206 с.
12. Сафрански Р. Хайдеггер / Рюдигер Сафрански. – М.: Серебряные нити, 2002. – 614 с.
13. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Мартин Хайдеггер. – М.: Гнозис, 1993. – 464 с.

Резюме

Здійснено аналіз аксіологічного та діалогічного підходів у контексті реконструкції поп-культури як феномена серединного рівня, що адаптує в собі надбання професійної культури, етнокультури, культури аматорської.

Ключові слова: поп-культура, естрада, аксіологія, діалог.

Summary

In the article the analysis of aksiological is given and dialogic approaches in the context of reconstruction of popular kul'ture as fenomen of middle level which adapts in itself acquisition of professional culture, folk culture, culture amateur.

Key words: popular kul'ture , stage, aksiologicaliya, dialog.

УДК 792.024.2:7.071.2,,19”

О.В. Відяніна

КОСТЮМ У КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ СИСТЕМ ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЖИСУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Театральний костюм як феномен культуротворчості ще не визначений в просторі культуротворчих досліджень. Увесь потенціал мистецтвознавчих розвідок щодо визначення

театрального костюма сконцентрований на історико-культурних реконструкціях адекватності костюма й дії. Зараз акценти зміщуються, стає цікавим побачити ті трансформації, що відбулися в сценографічному просторі театру.

Історико-культурна еволюція театрального костюма, як специфічної практики культури – завдання метакультурного та метахудожнього дослідження. Важливо визначити костюм у просторі презентації театральної події і як певну персоніфікацію ролі, гри, комунікативних відносин глядача й актора. Костюм стає тим ланцюгом ідентифікації, про який говорять Г.Крег, Б.Брехт, С.Ейзенштейн, Л.Курбас і ін.

Актуальність проблеми дослідження полягає у визначенні відмінності образних трансформацій костюма у класичних, некласичних, постнекласичних теоріях акторської гри та театральних реаліях зміни стенографічних практик у просторі культурних метаморфоз ХХ століття. Костюм ще не розглядався в контексті деформації та трансформації театральних систем згідно доктрин здійснення сценічного простору та дії провідних режисерів театру ХХ століття – К.Станіславського, В.Немировича-Данченка, Л.Курбаса, Б.Брехта та ін. Отже, костюм у контексті метаморфоз театрального простору – одна із пріоритетних тем культурології ХХ століття.

Мета дослідження – визначити принципи образних трансформацій театрального костюма в культурі ХХ століття як складову концептуального простору провідних театральних систем.

Театр ХХ століття є верхівкою еволюційних гілок театральних систем. Саме театр ХХ століття наслідує надзвичайно різні стратегії: просторові, часові, подієві контексти театральних систем, відомі в історії культури. Театр ХХ століття тяжіє до тої первинної простоти, що існувала в театрі в контексті театральних систем, які ще не визначаються як інституалізований театральний простір. Тому, можливо, в конспективному вигляді характеризувати еволюційну гілку саме цих театральних систем і визначити в них феномен режисури, який лише в ХХ столітті визначається як над система.

Мольєр і Шекспір були режисерами і акторами. Це синкретична реальність театральної події, де режисер був внутрішнім Актором, тобто провідником акту театральної події, який не ставав над системним, або над театральним діячем, який своїм волевиявленням міг зупинити подію, чи просто не довести її до театральної рампи, як це часто любив робити Лесь Курбас – доведе до генеральної репетиції і знімає виставу. Чому? Тому, що він – генеральний режисер, він той, хто здійснює акт, здійснює певну художню містерію, якщо визначити це середньовічними реаліями простору театру, де лише від нього залежатиме бути чи не бути виставі.

Можна стверджувати, що костюм у контексті еволюції театральних систем посідає досить своєрідне місце: він спочатку не виділяється в окрему реальність театрального простору, існує на правах побутової реалії дії, що визначається в події, тобто мізансценуванні, в подієвості самої театральної гри, яка інтерпретує дію. Костюм є лише атрибутом дії як реальності культурно-історичного факту. Згодом костюм відокремлюється від дії, стає елементом події, але в жодному разі не належить самій театральній системі, не належить ролі. Так, Патрис Пави наголошує, що актори часто одягали костюми, які їм дарували вельмишановні особи: придворні вельможі або король. Пошана цих осіб свідчила про цінність актора у виставі [6]. Така роль костюма, який існував як самодостатній соціальний та позатеатральний феномен, згодом елімінується, костюм з'єднується з роллю, з тою драматургічною лінією, яка визначається у виставі. Але він довго ще існував на правах допоміжної, більше того, не самодостатньої реальності. Самодостатнім костюм є в ХХ столітті. Лише тоді, коли театральні системи стають гострими, персонально-означеними і, більше того, конфліктно-визначеними.

Психологічний театр К.Станіславського мав свою атрибутику, свій костюм, який наслідував натуралізм мейнінгенського театру, театру герцога Мейнінгенського.

Костюм у В.Мейєрхольда і костюм, який здійснював той же самий принцип образного шоку в опері „Перемога над сонцем” К.Малевич, – костюм космологічний. Це костюм, який важко відірвати від авангарду, кубізму, від всього того, чим живе століття. Це характерно також і для О.Екстер, Б.Косарева – українського театрального художника і для багатьох ін. [7]. Згодом костюм стає епіцентром театрального простору, тобто в певний момент, у певному контексті

саме костюмом починає грати роль окремо від актора, дії, подій. Все це можна побачити і в творах, які оздоблював О.Головін (його костюми для „Блискавки” Островського); це можна побачити і в творах, які здійснювалися Л.Бакстом для Дягілевських театральних інсталяцій, що мали характер, якщо не синтетичної, то синкретичної події, де танок, балет і разом театралізація простору культури ставала маскою доби.

Костюм стає гострою альтернативою ролі, як певна маска в творах М.Сапунова, його гротескних, інтенсивних реаліях формотворення. Взагалі, об'єднання „Світ мистецтв” у костюм внесло самодостатню естетику стилю модерн, яка інвертує, трансформує ознаки стилю в рамках теургізму, орнаменталізму, віталізму, що живуть своїм окремим життям, яке розгортається як самодостатній естетичний простір.

Важливо зазначити, що в костюм входить не лише одяг, але і грим, зачіски, жестиальність, вся та поведінка актора на сцені, що створює те, що називаємо феноменом антропоморфного театального простору, тобто простору, який належить актору як провіднику акту або актору – провіднику ролі. Актор і а́ктор мають майже ідентичне фонетичне визначення, але тематично – це різні персонажі. Актор – це драматург, той хто здійснює дію і подію, синкретичний персонаж, який поєднує в собі режисера, актора і протагоніста, якщо користатися персонажами давньогрецького театру. Актор – той, хто здійснює сценічну інтерпретацію ролі. Можна стверджувати, що костюм у контексті еволюції театральних систем – надзвичайно цікава реальність. Почнемо з його самовизначення у прототеатрі.

Віктор Проскуряков пише: „Український театр на початку ХХІ століття залишається найменш дослідженою ділянкою української культури. Це – наслідок того, що театральне мистецтво є комплексним, таким, що увібрало в себе, як складові частини, усі інші види мистецтва. Дослідження одного виду вимагає дослідження усього комплексу і синкретичного дослідження цілісності явищ. Та й роль твору театального мистецтва особлива. Якщо у кожному іншому виді мистецтва, твір існує вже після того, як завершився творчий процес, творіння відокремилася від творця і стало самостійним художнім явищем – твір театального мистецтва існує тільки в момент його творіння і тільки в цей момент може сприйматися [8; 27].

Можна посперечатися з автором – твір театального мистецтва не існує лише тут і зараз, він існує в певному метачасі і метапросторі театального еону, або світу, який належить культурі, культурам, стилям, але для цього потрібен вихований, досвідчений глядач. Можна стверджувати, що передтеатр, або театр, який існує як перед реальність інституалізованого театального простору був синкретичною реальністю. Сам феномен виникнення театру маркується грою. Тою грою, яка набуває своїх, якщо не інституалізованих, то специфічних ознак, що можна визначити як прототеатральні ознаки.

Важливо, що це процес подвоєння світу, знаходження межі (первинної рампи), який не залежить від рівня розвитку інтелекту, не від рівня культури, не від форми соціального розвитку, всі ці ознаки перетворює в реалії гри і створює те, що зветься театральна реальність. „Театральна реальність” – поняття, ширше, ніж „театральний простір”, „театральний час”. Це дещо те, де панує гра. Саме гра дає можливість ідентифікувати той чи інший феномен театру. В.Проскуряков пише: „Феномен гри-дії полягає і в тому, що можна заперечувати майже всі абстрактні поняття: любов, добро, дух, істину, Бога, але гру – не можна. Феномен гри ще й в тому, що визначаючи гру, визнаємо і дух. Тільки з наявністю духу існування гри стає можливим, мисленим, збагненим. Буття гри підкреслює винятковий характер людини у Всесвіті. Тварини грають і не знають, що вони вже є дещо більше за інші творіння природи. Але, коли люди грають і знають, що грають, це означає люди дещо більші, ніж просто розумна істота, а гра є заняття надрозумовим і найдивовижнішою серед усіх ігор-дій є та, що має назву „театральна” [8; 33].

Цей автор не розподіляє гру і подію, дію і подію. Гра поєднує дію і подію, але дія це натуральний життєвий простір буття, а подія – перевтілення його в сценічних формах. Театр не є лише дія, він є вже перевтіленням; театральний простір починається лише тоді, коли починається перевтілення. Воно може не визначатися, не бути інституалізованим, але воно трансформує дію, переводить її із контексту дієвості у контекст події, тобто сумісного бачення двох суб'єктів

театральної гри – того, що грає і того, що сприймає цю гру. Але теж грає, ідентифікує себе з гравцем – актором.

Важливо розпочати похід до театрології ХХ століття з широких прокламацій і сентенцій Гордона Крега, який поєднував у собі продюсера, актора, режисера, педагога; саме він створив дивну метаморфозу театральної інсталяції ХХ століття, як часу, простору або хронотопу початку нового ліцедійського балагану – інтелектуально витончених манер театрального спів-буття. Як теоретик Г.Крег постулює дивну категорію – „над маріонетка” [4].

З одного боку, – це наслідування платонівського космологічного театру, де всі люди ляльки, а, з іншого, – така лялька, яку вже давно не сіпають Боги за нитки. Адже вона складається з тої ж субстанції: з дерева, каменя, а її одяг – стіна, отой середньовічний образ стіни, образ праматері, який несе в собі диво світлоносного буття, що є мертвий світ, „натюрморт”, або світ, позбавлення рушійності, артикуляції, гри. Надмаріонетка – повний антипростір, або антитеза будь-якої артистичності і волевиявленню справжнього таланту. Після загибелі Айседори Дункан Г.Крег прилюдно виступає на радіо і віддає пошану його близькій знайомій, яка виражала своїм артистизмом і пластичним танком Театральність космологічного гатунку, Європи і Всесвіту. Він говорив про те, що вона відобразила у танку світ як певний театральный образ і він пише, що, звичайно, театральный костюми переутворюють виконавців. І далі він говорить про те, що можна протиставити цьому диву – танцю А.Дункан. Інший танок, дисциплінований, систему Жака-Дельокроза, протиставити все різноманіття творів? Ні, можна протиставити повністю страждальну субстанцію – ляльку, яка не рухається але, яка є гіперобраз і є надреальність буття танку як архетипу Великої хореї, триєдиної хореї, з якої від’єдналися танок, поезія, музика [4].

Цікаво, що Г.Крег шукає субстанцію драматургічної гри, він її зве традиційно – „матеріалом”, як і багато інших теоретиків театру. І він її знаходить поза свідомістю, поза всім тим, що пов’язано з особистістю.

Г.Крег, як один із перших реформаторів театру ХХ століття, мав величезний вплив на всіх режисерів, навіть К.Станіславського, В.Мейерхольда, Б.Брехта, А.Арто. Всі бачили за його спиною тінь маріонетки, вічного спокуслого пам’ятника жесту і не рушійного спокою – того театрального руху, який здійснюється символічно. Костюм тут існує імпліцитно як глибинний простір ідентифікації, як той матеріал, про який свідчить Крег: камінь, дерево, полотно. Щоб розглянути деякі театральный системи або режисерські образи театру, які блискуче описують К.Станіславський, В.Мейерхольд, П.Брук, потрібно підійти до епілогу театрального драматургічного простру ХХ століття. Цей епілог виник у надзвичайно гострому і експресивному театрі жорстокості Антонена Арто. Антонен Арто теж, як і Г.Крег, захоплювався східним театром, статуристю жесту. В його міфологемі „тіла без органів”, як сугестивній аури театрального простору, визначаються тілесні імплікації як театральный тілесність (антропоморфна реальність), що стала сугестією, комунікативним жестом, волевиявленням, драмою одинокого і разом колективного тіла, що утворює мізансцену, утворює те, що Арто визначає як жорстокість [1].

А.Арто наголошує: „В наших уявленнях про життя винна епоха, де ніщо до життя близько не підходить. Цей мученицький розрив підводить до того, що речі починають здійснювати помсту за себе. Поезія відходить від нас, і нам вже не під силу розпізнати її в оточуючих явищах, тоді вона раптом починає пробиватись із дна земного світу. Чи навряд будь-коли можна побачити стільки злочину, бездумної надлишковості котрих можна пояснити нашим безсиллям перед життям. Театр створений для того, щоб повернути до життя наші задавлені бажання; дивна жорстока поезія виявляє себе в ексцентричних діях, але відхилення від життєвої норми, говорять про те, що життєва енергія ніколи не закінчується і достатньо лише дати її вірне спрямування” [1; 99].

Його блискучий опус – порівняння театру з чумою є неперевершеним. Якщо людина виживе, то стане іншою. А розуміння театру як випробування на людяність є одним із важливих обривів театральної ХХ століття.

Костюму не знаходиться місця в цих величезних обривах реальності, але костюм ідентифікується з тілом. Тілом як таким, тілом – космологічним, пластичним. Тілом, яке стає не

надмаріонеткою, не лялькою, а жестиально зазначеною початковою енергією, що єднає душі на дотик, губить розум усіх тих, хто мусить бути з'єднаним.

А.Арто пише: „Останній, хто залишається в живих, втрачає голову від відчаю: син, перед тим слухняний і благородний, вбиває свого батька; людина стримана обезчещує свого найближчого, сластолюбивий стає непорочним. Скупий викидає з вікна своє золото. Войовничий герой підпалює місто, яке колись його рятувало, жертвує своїм життям. Франт одягає на себе одяг і йде гуляти на бойню. Думка про безконтрольність або близькість смерті сама по собі не достатня, щоб пояснити такі безглузді і немотивовані вчинки людей, вона і не мається на увазі, що смерть може дечому покласти край” [1; 114].

Можна стверджувати, що образи, які спокушають Арто до створення своєрідного театру – театру близькодії, театру енергетичного – мають свою режисуру. Це режисура архетипових артефактів, які він знаходить у східних системах театру. Ця експресивність і східна сталість, виразність маски маріонетки, пластичність мізансцени і разом антипсихологізм стають тим тлом, на якому повинна діяти лялька-ліцедій, діяти актор, який має одяг, костюм, що свідчить про те, що його костюм – посередник між ним і іншими, глядачами. Костюм є шляхом ідентифікації, збуджує серця і спонукає до бачення високого і низького, краси і безумства [1].

Якщо звернемось до опусу Станіславського „Робота актора над собою”, то помітимо, він починається з промови і свідчить, наскільки промова твору відрізняється від промови людини, яка існує в побутовому просторі. Дискурс театральної, сценічної промови, і інший дискурс – промова в побуті, в житті, завжди говорять те, що потрібно, що хочеться сказати заради будь-якої мети, завдання, необхідності, за ради справжності, продуктивного і доцільного словесного дійства. „На сцені зовсім інакше. Там ми говоримо чужий текст, котрий дає нам автор. Часто не той, котрий потрібен і котрий несе в справжні почуття. На сцені нас примушують говорити не про те, що ми справді бачимо, відчуваємо, мислимо, а про те, що бачать, відчувають, думають ті обличчя, що відображаємо. В житті ми вміємо правильно слухати тому, що нам це цікаво або потрібно. На сцені в більшості випадків лише стаємо такими, що слухаємо, у нас немає практичної необхідності вникати, входити в чужі думки і сприймати чужі слова партнера і ролі. Ми вимушені це робити, але часто таке насильство закінчується штампом” [9; 63]. Тобто бачимо, що домінує не пластика, не тілесні аплікації, не пантоміма, не хорея, а вербальний дискурс. Це основа драматургії класичного театру. Отже, щоб дисциплінувати вербальний дискурс потрібно його ввести в простір ритму, темпу сценічної дії, а для цього потрібен метроном. Метроном – образ вимірювання часу, який починає створювати метрику можливих подій, а ця метрика визначається різними системами, різними метрономами. Станіславський у своєму творі презентує їх декілька, і людина живе в різних метричних системах, різних тональних і разом атональних вимірах [9]. Все поєднує ритм. „Ритм є кількісне відношення довжини звучання і руху у ставленні до довжини, прийнятою за одиницю в певному темпі і розмірі. Розмір є те, що повторюється або має передумовою повтор, сума однакових довжин, умовно прийнятих за одиницю, що відмічається зусиллям одної із одиниць” [9; 130].

Цікаво, що якщо проблема костюма імпліцитно визначена як „тіло Театру” в системі Антонена Арто, він усувається тілом – космологізованою пластикою жести, сугестії, то в системі К.Станіславського він усувається фоноцентризмом артикуляції, промови (метрономом як звучачою матерією „звучання” часу). Психологічний театр намагається позбутися пантоміми і акцентує роль актора, який є епіцентром само здійснення гри. Елементаризм, розшук елементарної одиниці дії і події, захоплював усіх режисерів, а також художників театру ХХ століття, але починаючи від творів „Лінія і точка на площині” В.Кандинського, „Іконостасу” П.Флоренського і до цікавої розвідки, яку здійснив Казимир Малевич у своєму „Супрематизмі” (аналог супрематизму в костюмі у Малевича – його ескізній роботі для опери „Перемога над сонцем”) свідчить, що костюм не стає тим епіцентром, яким він мусить стати в ХХ столітті.

Театральний костюм існує за кадром, він лише допомагає здійснити ідентифікацію „Я” і „Ти”, за М.Бубером, у грі. І лише В.Мейерхольд говорить, що костюм треба одягати з першої

репетиції. Не просто говорити слова і вчити роль і одягти костюм перед виходом на сцену, а вже з самого початку бути іншим, здійснювати інше буття.

Система пантоміми, колективної маріонетки, якщо її так можна назвати, у В.Мейєрхольда відрізняється від біомеханіки Б.Брехта, від „одивненого” образу В.Шкловського тим, що тут виникає життя антропоморфного простору як тотальності пластики, яка стає мізансценою. Цікаво, що якщо вдатися в певні ілюзії, то В.Мейєрхольд, як теоретик, як людина, досвідчена в театральних системах, у своїх лекціях подає досить цікаво сам дискурс свого лекційного повідомлення. На цих лекціях він визначає текст як короткі теоретичні нотатки; далі надається сценограма, (стенографічний запис лекції) і запис слухача – бачення цієї лекції з аудиторії, що існує поза лекційною рампою [5]. Тобто три голоси або три дискурси в одному просторі театального виміру буття свідчать про поліфонію того монологу, або полілогу лекції, який визначається як сценічна тканина.

Ця метаморфоза лекційної тканини промови режисера досить цікава. Автор говорить про мистецтво сцени, про мистецтва статичні і динамічні. Говорить про те, як в театрі поєднуються різні види мистецтв. Говорить про те, що таке режисер, драматург, актор. Говорить про мистецтво актора, режисера і драматурга. Сценічне мистецтво відрізняється від театру, як такого. Сама сценічна реальність ширше театру, і, навпаки, театр ширше, ніж сцена, сценічна реальність. У цих діалектичних можливостях інтерпретації театру він намагається побудувати сходження вверх, вниз, структурувати той образ, який визначає як театральна реальність.

„Домовимось говорити спочатку про театр, театральне мистецтво взагалі. В театрі зведені до одного органічного цілого низка інших мистецтв. Хоча театр – мистецтво цілком самостійне, в той же час він є нібито конгломератом інших мистецтв. Тому передусім слід відмітити, що театральне мистецтво більш складне, ніж усі інші мистецтва. Що ж в мистецтві театру злило? Мистецтво драматурга, мистецтво слова, мистецтво режисера, мистецтво музиканта, мистецтво актора. Перед нами в театрі мистецтво слова, звука, пластики. Елемент пластики входить сюди разом із мистецтвом художника-декоратора. Актор дає сцені не лише звук людського голосу, але і мистецтво жесту. Метою, завданням театру є намагання звести до органічного цілого всі ці елементи” [5; 317]. Ми бачимо зворотній хід тому, як синкретична хорея розпалася на відокремлені види мистецтв; у театрі вони єднаються в синтетичний комплекс.

Як це суперечить визначенню гри актора у К.Станіславського, коли актор повинен говорити чужу промову. Варто згадати, що у Платона актор вільний лише тоді, коли він грає. Гра є маркером волі і маркером театральності як космологічності величезного театру, тої архітектури, тої світобудови, в якій людина стає творцем.

П.Брук говорить про величезну тайну театру, яку не можна розгадати. Ця таємність не визначається архітектурними спорудами, стилями, системами. Вона існує в самому жесті, в єднанні з іншим. І це єднання з іншим як магічно-містичний акт характеризує священний театр – ту верхівку осягнення абсолюту, яка свідчить про те, що людина перекидається через низ і тягнеться до верху.

Маркером метаморфоз верху та низу Театру стає костюм. Знову виникає той ідентифікатор, той шлях єднання всіх витоків, подій і всіх здійснень, які не передбачаються. „Театр як такий – це маленький світ, але він легко може перетвориться із маленького в нікчемний. Він настільки не схожий на навколишнє життя, що його легко взагалі не побачити. З іншого боку, хоча все змінюється і нам все рідше приходиться жити в маленьких містах, а все частіше в нескінченних мегаполісах, театр залишається минулим, таким, яким він є. Список діючих осіб у п'єсі не змінюється. Театр звучує життя, він звучує його у багатьох відносинах. Важко побачити перед собою в житті одну мету. В театрі одна мета – ясна і єдина. З першої репетиції вона завжди в полі зору і при тому не так віддалена, в досягненні її приймають майже всі” [2; 397]. Театр стає генеральним простором, репетицією майбутнього. У виставі майбутнє переноситься в теперішнє і відживає вік раніше, ніж воно народжується в дійсності. І цьому сприяє маркер ідентичності часового і просторового, комунікативного простору в театрі – костюм.

Ми здійснили невеличку розвідку щодо визначення комунікативних, естетичних, мистецьких функцій костюма в театрі в контексті зазначених театральних систем. Ми побачили

фоноцентризм К.Станіславського, темпоритм, який задає ритм театрального часу, жестиальну свободу актора як актора, як режисера і разом театрального діяча у В.Мейерхольда. Театр і Режисер із великої літери створюють одну систему всесвіту. Синкретизм режисера і актора, діяча – актора в театрі, театральність костюма, натуралізм і разом символізм, дисциплінарні практики сценоведення театру і костюма свідчить про те, що перед нами розгортається те, що Г.Крег визначив як пошуки матеріалу. Він заперечував, що людина може бути таким матеріалом. Цей матеріал П.Брук визначає як пустий простір. А.Арто – як „тіло без органів”. Адже за всіма дефініціями ховаються ті ж самі імплікації: тілесні, культурні, драматургічні, сценічні.

Джерельні приписи

1. Арто А. Театр и его двойник / Антонен Арто. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 440 с.
2. Брук П. Пустое пространство / Питер Брук. – М.: Лит. обозр., 2004. – 468 с.
3. Костина Е.М. Художники сцены русского театра XX века / Е.М. Костина. – М.: Русское слово, 2002. – 416 с.
4. Крэг Э. Воспоминания. Статьи. Письма / Э.Крэг. – М.: Искусство, 1988. – 399 с.
5. Мейерхольд Вс. Лекции 1918-1919 / Вс. Мейерхольд // Искусство режиссуры. XX век. – М.: Артист. Режисер. Театр, 2008. – С. 315-403.
6. Пави П. Словарь театра / П.Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
7. Павлова П. Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото / Т.Павлова, В.Чечик. – К.: Родовід, 2009. – 288 с.
8. Проскуряков В.І. Архітектура українського театру / В.І. Проскуряков. – Львів: Львівська Політехніка, 2004. – 584 с.
9. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Часть 2. / К.С. Станиславский // Искусство режиссуры. XX век. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. – С. 11-294.

Резюме

Театральний костюм вивчається в контексті авторських систем режисури XX століття. Костюм визначається як епіцентр формотворення, антропоморфний простір сценографії. Надається характеристика стильових вимірів театрального костюма.

Ключові слова: костюм, театр, сценографія, мізансцена.

Summary

A theatrical suit is studied in the context of the author systems of direction of XX age. A suit is determined as an epicentre of formcreation, anthropomorphous space of stagegraph. Description of the stylish measurings of theatrical suit is given.

Key words: suit, theater, stagegraph, staging.

УДК 786.2:7(477)

С.С. Леонова

ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ У СФЕРІ ФОРТЕПАННОГО МИСТЕЦТВА

На початку XX століття мистецтво намагалося пройти такі різні етапи естетичної самореалізації, як символізм, імажинізм, футуризм, абстракціонізм. „Нині маємо не так контамінацію, тобто поєднання, як механічну амальгаму класичної традиції і модних інновацій, елітарного модернізму і масового популярного постмодернізму та різних еkleктичних стилів” [10]. У зв’язку з цим актуальним є питання еволюції вітчизняної художньої культури та ролі музичної культури в контексті стратегічних завдань розвитку національних культурних традицій.