

Людмила КОВАЛЬЧУК

*викладач Київського державного інституту
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
ім. М. Бойчука, сценограф*

ТЕАТРАЛЬНИЙ КОСТЮМ — ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ВИСТАВИ

Формуванню художнього образу вистави великою мірою сприяє, безперечно, його візуальна частина: декорації, сценічний одяг, бутафорія, костюми, аксесуари, грим, перуки, зачіски, реквізит, театральне світло, мізансцени, вибудовані у формі живих картин, де також діють закони візуальної композиції. Все, що зазвичай ми вкладаємо у поняття сценографії, є компетенцією, турботою, основою творчості театального художника, який залучається у процес творення майже усіх деталей художнього образу спектаклю, часто-густо пропонує новітні технології виготовлення, піклується про виразну презентацію загального візуального образу вистави. Театральний художник повинен постійно пам'ятати про розвиток візуального образу сценічного героя, про його життя на сцені, а також про всю матеріальну базу вистави за лаштунками, її зберігання та забезпечення її довговічності. У цій цікавій, але, безперечно, непростій роботі сценографа особливе місце посідає проблема виготовлення та існування театального костюма.

Театральний костюм несе в собі таємницю чарівності, надає певний заряд азарту, куражу акторській грі. Краса і виразність театального костюма народжуються в результаті злиття сценографічного рішення, продиктованого драматургією, і режисерського завдання. Вважаємо, що театральний костюм можна розглядати як самоцінне явище, але лише в дії, у взаємодії з актором. Допмагаючи митцям глибше та об'ємніше осмислити і представити роль, у поєднанні з усім сценографічним рішенням (сценічний простір і театральне світло) костюм стає неповторним дивом, залишаючи незабутнє враження як від гри акторів, так і від усієї постановки.

Театральний костюм є «річчю в собі», він може бути прекрасно і винахідливо створений, але, підкреслимо, «оживає» завдяки взаємодії з актором та відповідно до його психологічного стану в конкретній сценічній ситуації. Театральний костюм іноді створює особливу казку — враження, подібне до філософських казок Г.-Х. Андерсена, де завдяки фантазії художника кожна річ проживає своє особисте життя, стає дорогоцінною, вабить до себе, наче уламок скла, в якому відбиваються сонячні промені. У театрі одним зі стримуючих чинників виступає творче натхнення, що виявляється в задумі і втіленні ідей режисера, художника, у грі акторів. Таке натхнення, особливо тоді, коли ним просякнуті всі компоненти вистави, надихає і глядача. Цим і цікавий театр, де відчуття глядачів і акторів поєднуються в одному подиху-видиху. Глядач дивиться на сцену, нерідко шукаючи там віддзеркалення власного життя, а актори намагаються вловити результати своєї гри в чуттєвій реакції глядачів. Театральний костюм є дзеркалом внутрішнього світу персонажа, і водночас він є частиною загального дзеркала вистави, дзеркала життя, дзеркала, в якому глядач бачить і частинку самого себе.

Варто зазначити, що в різних театральних жанрах — драмі, балеті, опері — теа-

тральний костюм виконує свою особливу місію. Те, що вигідно і цікаво в театральному костюмі, створеному для оперного спектаклю, часто є абсолютно неможливим у балеті й навпаки. А ті винаходи, що застосовують при виготовленні театрального костюма для драми, виглядають невиразними й нецікавими у музичному театрі.

Від побутового костюма театральний відрізняється насамперед виразним проявом функцій гри, що виявляються не лише у стилістиці й функціональних пристосуваннях, а й в особливій подачі конкретного актора в конкретній ситуації. Методи досягнення необхідного театрального ефекту можуть бути різними, але найважливіший — це створення масштабу. Масштаб театрального костюма — це доволі тонке поняття, яке полягає передусім у гармонії костюма з конкретним сценографічним рішенням, його ідейним і стилістичним наповненням і властивостями. Пропонований у виставі масштаб свідчить про зіставлення окремих частин, про їх співвідношення, завдяки чому виявляється і їхня сутність. У цьому контексті можна пригадати програмну сценографію Д. Лідера до вистав «Вишневий сад» (Київський театр імені Лесі Українки, 1980, режиссер І. Молостова) і «Король Лір» (Москва, Малий театр, 1979, режиссер П. Хейфец), коли окремі частини, що формували масштаб, переходили одна в одну, створюючи перспективу й ретроспективу. Отже, театральний костюм за своєю суттю є невід'ємним від масштабу конкретної сценографії, він — її масштабна одиниця, причому, до речі, в частковому доволі часто проступає ціле. Виразним прикладом такої ситуації може служити сукня з мережив Раневської на тлі візерунково-мереживного вишневого саду у згадуваній вище виставі Д. Лідера. Подібний ефект виникає ще й тому, що певні частини костюма, як і весь він у цілому, зазвичай є незвичними для повсякденного життя. Це може бути ширший, ніж належить, плащ, гіперболізовані або, навпаки, зменшені деталі одягу, що візуально акцентують окремі частини тіла. Можливе навіть використання в одній виставі різних за стилем костюмів, але в такому разі цей прийом повинен відповідати загальному вирішенню п'єси, бути обґрунтованим, нести в собі певний сенс. Принагідно зазначимо, що в театрі, завдяки його ігровій природі, іноді спостерігаються найпарадоксальніші стилістичні рішення.

Отже, театральний костюм виступає одним із важливих компонентів художнього образу вистави. Він — ніби відблиск на скляній кулі, всі відтінки якої йому підпорядковані й виявляють цілісність і властивості даної форми. Цей відблиск — костюм, актор у костюмі доволі часто розглядається як уособлення ідеї всієї сценографії, а іноді й режисерської концепції. Чи можлива концептуально вдала сценографія без якісних і змістовних костюмів? Безперечно, художня цінність сценографії виявляється і в театральному костюмі. У цьому питанні простежується тісний взаємозв'язок. Адже якщо сценографія не дотягує до рівня театрального костюма, то нівелюється враження і від нього, і від усїєї вистави. Отже, театральний костюм — це не лише важлива, а й невід'ємна частина художнього образу вистави. Якщо костюм і сценографія дисонують, це впливає на загальне враження від усїєї постановки.

Спробуємо простежити, з чого починається робота над образом вистави, в тому числі над образом театрального костюма. У кожного митця є свої творчі методи, проте, зазвичай, перші правила, перший поштовх до творчого натхнення як режисеру, так і сценографу диктує п'єса. Задум драматурга збагачується або уточнюється режисерською версією і зрештою — завдяки фантазії та майстерності сценографа і гри акторів — набуває візуального втілення. Тут варто підкреслити, що бачення образу театраль-

ного костюма залежить не лише від образу, запропонованого драматургом, а й від психофізичних даних актора, який гратиме конкретну роль. Важливо, щоб костюм був не лише зручний, а й відповідав певним психофізіологічним властивостям конкретного виконавця, його фізичним, емоційним, віковим даним. Створюючи костюми для вистави, необхідно також пам'ятати про акторський ансамбль, необхідність його видозмін, враховувати розвиток сценічного образу кожного з персонажів, врешті-решт — можливі зміни режисерської концепції. Все у взаємодії і водночас — підпорядковане одне одному. Зміна і кількість костюмів протягом вистави повинні бути зумовлені баченням спектаклю в цілому. Важлива також фінансова ситуація і технологічні умови конкретного театру, параметри і можливості сценічного майданчика, адже всі ці фактори тим чи іншим чином впливають і на процес створення театрального костюма. Так приблизно відбувається рух до створення образу театрального костюма. Коли актор уже виходить у ньому на репетицію, цей образ ще довго продовжує уточнюватися і розвиватися. Так, наприклад, з'являються нові ідеї щодо реквізиту, який доповнює костюм і часто-густо вносить нові інтонації у сприйняття образу, згодом додаються грим, зачіска, перука, аксесуари. Образ театрального костюма розквітає і врешті-решт, за допомогою театрального світла, міцно вживається в загальний простір сценографії. Завдяки світлу в театрі відбувається «звичайне диво»: рогожа перетворюється на парчу, гарбуз — на карету, 30-річна актриса — на 16-річну Попелюшку. А найголовніше — персонаж у театральному костюмі стає прекрасним зараз і тут, і Попелюшка, від якої не відірвати очей, запам'ятовується на все життя. Світло, дійсно, іноді дивовижним чином сполучає костюм і сценографію, відіграє роль особливих живописних лесувань, що перетворюють просто гарний живопис на справжній шедевр.

Відзначимо, що методи створення театрального костюма залежать і від часу, визначеного п'єсою, і від реалій сучасного життя, ситуації. Звичайно, можна імітувати історичну моду, відштовхуючись від часу написання п'єси, або запропонованих нею історичних реалій. Але з другої половини ХХ ст. унаочнилася тенденція, коли сценічний образ костюма (особливо це помітно на прикладі постановок трагедій В. Шекспіра), так би мовити, почав «гуляти» від джинсів і светрів 70-х («Гамлет», Московський театр на Таганці, реж. Ю. Любімов, худ. Д. Боровський, 1971) до історичного костюма, деталі якого витягують з цинкових театральных кофрів («Гамлет», Театр драми та комедії, реж. Е. Митницький, худ. І. Несміянов, 1984). До речі, в обох випадках театральный костюм у контексті сценічного прочитання шекспірівського твору виглядав напрочуд органічно. Пригадаймо також виставу «Дон Жуан» на сцені Київського академічного Молодого театру (реж. С. Мойсеєв, сценограф С. Маслобойщиков, 1997). Тут поверхня історичного костюма активізується через додаткові складки, за допомогою особливого крою колетів, що, з одного боку, створює враження живопису старих майстрів, а з іншого — розповідає про таємниче життя тканини-матерії, її красу і старіння. Цікавим у цій постановці виглядає і прийом використання побитих міллу килимів, що порошуться клубами чи то пилу, чи нафталіну. Вся сценографія вистави вирішена в сірих, брудно-рожево-бежевих тонах, що народжує відчуття старої, вигорілої, але колись дорогоцінної тканини. Додаткові складки і форми, які запропонувала фантазія сценографа, зумовили виникнення враження коштовності.

Театральний костюм — це витривалий кінь, який отримував призи, коли був лосям, але і в старості частенько продовжує бігати й перебігати з однієї вистави в іншу:

щось перероблюється, щось доповнюється. У будь-якому разі такий процес свідчить не тільки про міцність, а й, можливо, про особливу елегантність, притаманну життю театрального костюма. Те, що вже давно є раритетом, з гордістю демонструється художником і вдало komponується з новітніми ідеями. Присутня тут і певна ностальгічна нотка. Її втілення не лише допомагає втриматися старому, а й часто-густо забезпечує його ушляхетнення. У театрі, де панує свій особливий час, а по правді сказати — позачасові виміри, досить часто нове починає жити старим життям, а старе — набуває новітнього осмислення.

У кінематографі сприйняття костюма, актора в костюмі залежить від побудови кадру. Там можливий крупний план, що дозволяє вигідно подати деталі; камера, «гуляючи» навколо персонажа, детально і прискіпливо розглядає його. Звичайно, арсенал театральних засобів і прийомів бідніший, але театр завжди приваблював і продовжує приваблювати своїх шанувальників живим життям, живим спілкуванням. Феномен присутності життя зараз і тепер, особлива краса і скульптурність, народжена за допомогою театрального світла, особлива напруженість сценічної дії, виразність акторської гри — все це забезпечує в театрі враження крупного плану. У цьому процесі акторів, без сумніву, неабиякою мірою допомагає і театральний костюм, його взаємодія з простором. Коли костюм сприймається як органічне продовження сценографії, тоді нерідко після переглянутої вистави глядач говорить: «Вистава мені сподобалася», а не: «Мені сподобалася сценографія, чи то костюми, чи гра акторів». Театральний костюм, по суті, виступає фокусом усієї сценографії. Це виражається в його ідейному навантаженні, кольоровій гамі, методах втілення, зрештою — в його освітленні. Він надає особливої елегантності акторській грі, а іноді, прориваючись за межі театального простору, викликає й появу нових інтонацій у світі моди, реагуючи на сучасні течії сьогодення.

Театральний костюм може нести в собі бутафорські деталі, маски людей і звірів, виявляти гостру метафору і заповнювати собою увесь простір сцени, як, наприклад, відбувається у спектаклі «Синій птах» Київського державного академічного музичного театру для дітей і юнацтва (худ. Л. Нагорна), де костюм Вогню представлений п'ятиметровими полотнищами палаючого ексельсіора. Зафіксовані на одязі вокалістки, вони схожі на прапори і заповнюють собою увесь простір. Трапляються випадки й нетрадиційного використання костюма в контексті загальної ідеї сценографії. Як приклад наведемо дві вистави на сцені київського Театру ім. І. Франка — «Король Лір» (реж. С. Данченко, 1997) і «Кін IV» (реж. А. Хостікоєв, 1999), коли сценограф А. Александрович-Дочевський створює дві театральні «бурі» винятково за допомогою одягу, що летить з колосників.

У сучасному українському театрі ми спостерігаємо доволі цікаве втілення етнічного костюма. Умовність, до якої вдаються художники при подачі етнічного костюма, не означає зневагу до спадщини, це радше пропозиція її нового прочитання. Так, наприклад, у виставі київського Театру ім. І. Франка «У неділю рано зілля копала» (реж. Д. Чирипюк, 2009) художник по костюмах Л. Нагорна використовує грубі ткани фактури, що за допомогою кольору, фактури, технології виготовлення передають відчуття гуцульського костюма і колориту. Це, у свою чергу, народжує асоціацію з весняним пейзажем у горах, де на проталинах на повну потужність спалахують різнокольорові барви-акценти, серед яких зрештою з'являється шапочка героїні, що немовби розкві-

тає червоними, жовтими, фіолетовими, темно-синіми квітами. З одного боку, ми спостерігаємо тут імітацію гуцульського весільного костюма, а з іншого — саме таким чином створюється та необхідна у виставі драматична напруга, що відбиває внутрішній емоційний стан героїні.

Як ми вже зазначали, технологічний процес створення театрального костюма залежить не лише від матеріальної бази театру, а передусім від первісної ідеї та її подачі режисером, від загальної концепції спектаклю, а також від жанру вистави. У музичному театрі й досі часто свято зберігаються класичні методи створення театрального костюма. Починаючи з витонченого крою, де ще використовуються справжні корсети, старовинна система нижніх спідниць, там ще пам'ятають секрети відтворення старовинних аксесуарів, давні методи імітації золотого шиття — розпис фунтиком, вишивку стеклярусом та іншими декоративними матеріалами, батик, аплікацію і т. п.

Спостерігаються випадки, коли у створенні театрального костюма беруть участь відомі модельєри, але часто-густо це перетворюється на показ мод, тому що в цього процесу — інше завдання. Модельний костюм схожий на короткочасний політ метелика, а театрального костюм проживає з актором життя, в якому присутні і триумф, і втома, і розчарування, тобто все життя з його radoщами, втіхами, турботами. Тому дозволимо собі ствердити, що театрального костюм більш одушевлений, естетичне в ньому межує з драматичним і по-справжньому наповнюється сенсом лише на сцені, у взаємодії з акторами, а також у діалозі з глядачами.

Окремого аналізу потребує проблема ставлення сценографів до театрального костюма. Хтось із митців більше любить власне сценографію, але є й такі, хто віддає перевагу створенню саме костюмів до спектаклю. Професія театрального художника дуже об'ємна, в ній багато клопоту, вона містить у собі чимало нехудожніх функцій. Це і філософське прочитання драматичного матеріалу, і знання загальних історичних процесів, історії театру і костюма, занурення у властивості і можливості різних виробничих матеріалів, уміння конструювати простір з позиції архітектора, нарешті — знання, пов'язані з різноманітними технологічними аспектами процесу створення костюма (крій, тканини і т. ін.). Художник спілкується зі столярним, слюсарним цехами, бере участь у монтуванні вистави, повинен уміти виставити театральне світло. У всіх цих діях і взаємодіях художник виявляється як винахідник, як керівник і навіть як психолог. У свідомості сценографа вистава живе увесь час, він постійно повинен орієнтуватися на загальну концепцію художнього твору на різних етапах виробничого процесу, відповідати за цілісність і якість творчого образу задовго до того, як матеріальна частина вистави буде доставлена цехами на сцену. Сценограф бігає по цехах як білка, стрибає з гілки на гілку і потрапляє в царський палац, де цар, царевич, чоботар, кравець опиняються за одним столом. Трапляється й таке, що сценографи втомлюються від виробничих складнощів у створенні театрального костюма, від розбіжностей у цьому питанні з режисером, а частенько і від вередливих, як діти, акторів. Тоді вони захоплюються виготовленням ляльок (як, наприклад, І. Білецький та Н. Рудюк), насолоджуючись тим, що є в змозі вільно і незалежно реалізовувати свої ідеї у створенні костюма, його особливій подачі. Але все ж таки більшість сценографів знову повертаються до живого, рухливого, одушевленого грою актора та його театрального костюма, пропонуючи все нові й нові ідеї.

Показовим фактом залишається й те, що театрального костюм запрошує також

і глядача вбратися по-особливому. Він (глядач) і досі у більшості випадків ретельно продумує свій костюм, збираючись до театру. Не варто вважати це маскарадом, швидше — прагненням бути гарним, відповідати атмосфері свята. Ми вбачаємо в цьому нормальну природну потребу, що несе в собі і задоволення, і ностальгію за старим добрим часом, за тією чарівною країною — театром, де кожному добре на свій лад. Інколи в сучасній сценографічній версії глядач виступає частиною вистави, і тоді його одяг несподіваним чином трансформується в театральний костюм. Тут ми спостерігаємо своєрідну гру у грі, коли театральна естетика вистави демонструє нам нові перетворення і можливості. Актор у театральному костюмі дивиться крізь «дзеркало сцени» на святково вдягненого глядача. А глядач, у свою чергу, виблискуючи прикрасами на святковому одязі, із завмиранням подиху спостерігає крізь рампу в «дзеркалі сцени» улюблених акторів у театральних костюмах тут і зараз. Таким чином, завдяки натхненню і майстерності, взаємопроникненню емоційного стану акторів і глядачів народжується апофеоз театального мистецтва.

Загадковість і чарівність кожної вистави іще довго продовжує таїтися в театральному костюмі. «Обіймаючи» актора, він знов і знову з'являється на сцені. Тут важливо звернути увагу на персоніфікацію театального костюма, що великою мірою зумовлює його унікальність. Така персоніфікація народжується у взаємодії з конкретним актором, його фізичними параметрами, особистими смаками, віковими характеристиками. І це, до речі, може позначитися на процесі виготовлення театального костюма і навіть скерувати його. Говорячи про театральний костюм як особистісне явище, ми також маємо на увазі й певні гігієнічні норми щодо нього, непростий процес його «оживання» конкретним виконавцем.

Актори, які грають одну й ту саму роль в одному й тому самому костюмі, зазвичай представляють глядачеві власне, індивідуальне бачення і відчуття сценічного образу. І це також нерідко позначається на театральному костюмі: з'являються потайні кишені для різноманітних дрібниць, петлі та інші пристосування. У будь-якому разі, актори повинні любити свій костюм і відчувати себе в ньому затишно, зручно, як у домашньому одязі.

Не менш цікавою й важливою є побудова процесу взаємодії сценографії загалом і костюма зокрема з іншими компонентами спектаклю — смислово, стилістично, за ритмом, кольорами, нюансами. Як це відбувається, як різні художники у своїх виставах вирішують ці завдання? Цей процес чималою мірою залежить від умов, що пропонує сценічний майданчик конкретного театру, жанру вистави, а також від макро- і мікрокультури, в якій вона створюється. У цьому контексті особливо показовою є думка засновника національної школи сценографії Д. Лідера: «Творчість театального художника — це вміння «ліпити» сцену заново... у кожній виставі сцена присутня як інструмент творчої дії, а не як вмістилище декорацій» [1, с. 52].

Ми вже наголошували на тому, що доволі часто саме театральний костюм надає необхідної інтонації виставі в цілому, виступаючи знаком і ключем до сприйняття всієї сценографії і режисерської концепції. Особливо це увиразнюється в постановках творів сучасних драматургів, коли художник і режисер мають можливість асимілювати певні знакові події, що надає їхнім ідеям більшої універсальності і довговічності. Підкреслимо, що в цьому процесі саме театральний костюм несе в собі чимало кількості

семантичних навантажень, які глядач свідомо або підсвідомо прочитає під час перегляду спектаклю.

Костюм підкреслює, забарвлює образну мову вистави, презентує не лише історичні реалії та ідейне навантаження п'єси, їхнє втілення режисером і сценографом, а й характер персонажа, його звички, здібності, історію, професію, здоров'я, вік, емоційність, статеві якості, розумові здібності, духовність і красу внутрішнього світу. Д. Лідер вважав, що «костюм набуває усіх тонкощів і звичок хазяїна. Він виглядає або так само пом'ятим, або не дуже охайним, він так само підстаркуватий, деформований, як і його двійник-хазяїн» [1, с. 34].

Отже, підсумовуючи наші міркування про театральний костюм, ще раз підкреслимо, що він є однією з найважливіших складових художнього образу вистави. Все починається з великої форми, з місця існування, простору — сценографії, а завершується, можна сказати, увічнюється, уточнюється і одушевлюється костюмом, актором у костюмі, який існує у просторових координатах сцени. І без цього процесу театр не був би театром, а лише гігантською інсталяцією або безмовним об'єктом фантазії художника — ні актора, ні режисера, ні драматурга. Адже саме за допомогою театрального костюма художник може продемонструвати не лише сенс усієї сценографії, а й власне відношення до життя, людей. Таким чином — людиною в театральному костюмі — він ніби увічнює створений ним театральний світ. За допомогою театрального костюма художник робить простір сцени рідним і теплим, схожим на будинок, у якому оселяються життя, веселощі і печалі, сльози і сміх, паузи тиші і спалахи мелодій. І якщо звернутися до лідерівського визначення «великого й малого», то «малим кореневим» і є театральний костюм. Саме в ньому, як у зерні, прихована потенція майбутньої сценографії, її життя.

1. Лідер Д. Театр для себе / Данііл Лідер. — К.: Факт, 2004. — 102 с.

Анотація. У статті розглядається місце і значення театрального костюма у процесі формотворення спектаклю. Автор звертає увагу на окремі функції і смислове навантаження театрального костюма в контексті загального сценографічного вирішення, підкреслює його взаємодію з іншими складовими вистави.

Ключові слова: театральний костюм, сценографія, режисер, художній образ вистави.

Аннотация. В статье рассматривается место и значение театрального костюма в процессе создания спектакля. Автор обращает внимание на отдельные функции и смысловую нагрузку театрального костюма в контексте общего сценического решения, подчеркивает его взаимодействие с другими составляющими спектакля.

Ключевые слова: театральный костюм, сцениграфия, режиссер, художественный образ спектакля.

Theatrical suit as constituent of image of performance.

Ludmyla Kovalchuk

Annotation. In the article a place and value of theatrical suit is examined in the process of creation of performance. The author pays regard to separate functions and semantic loading of theatrical suit in the context of general scenographic decision, underlines its co-operating with other constituents of performance.

Key words: theatrical suit, scenography, producer, image of performance.