

Юлія ПІГЕЛЬ

аспірант,

Львівська національна академія мистецтв

НАУКОВІ ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА

Узагальнений аналіз перспектив і розвитку сучасного театрального костюма, визначення методологічних принципів його дослідження є доволі непростими завданнями. Костюм на сцені стає усе функціональнішим та інтегрується в загальне опрацювання сценічних знаків. Костюм набуває семантико-семіотичного характеру і є надскладним інтердисциплінарним явищем, яке вимагає використання широкого спектру специфічних аналітичних засобів і понять, цілісно-комплексного, синтетично-синергетичного вивчення. Тому для досягнення мети нашого дослідження ми поєднуємо теоретичні виклади науковців різних сфер, структуруючи їх відповідно до об'єднуючої проблематики, а костюм розглядаємо не лише як об'єкт художнього моделювання, а, насамперед, як пошук образності, як знак і символ, як засіб перетворення.

Фундаментальною відправною точкою для осмислення і вирішення цілого ряду завдань стосовно образності костюма слугує твердження видатного режисера, теоретика і реформатора новітнього українського театру Леся Курбаса (1887-1937) — “Нема мистецтва, якщо нема перетворення” [1]. Курбас трактує театр як “перетворення енергій”, театр як храм, театр як містерію. Театр образного перетворення, де образ це код, образ це шифр, і нарешті образ це символ, є ключовою теорією філософських концепцій Курбаса. Схожі думки зустрічаємо в молодшого колеги Курбаса — французького теоретика театру і режисера Антонена Арто (1896-1948) [2], який трактує театр, як сховище енергії. Він, як і Курбас, шукав нової театральної мови, нового образного мислення. Театр Арто здійснюється

через деструкцію образу, через відмову від образу на користь магічного, ритуального чи іншого знаку.

Не менш вагомими є теоретичні настанови всесвітньовідомого англійського режисера, художника і теоретика театру Едварда Гордона Крега (1905–1966), який переконує, що “вистава — це створення великих зорових ефектів”. В його праці “Про мистецтво театру” [3] (Київ, 1974) зустрічаємо ряд намічених рекомендацій щодо створення і безпомилкового використання сценічних костюмів та декорацій. Для Гордона Крега костюм — це, насамперед, маска, без якої неможливо відтворити форму і передати глибинну філософську суть вистави. А, на думку нідерландського філософа Йогана Гейзінґи (1872–1945) “дивовижний світ перевдягів і масок — це своєрідна форма гри яка схильна набувати чітко виражені ознаки прекрасного” [4].

Інші міркування щодо мистецтва перевтілення зустрічаємо у працях відомого теоретика театру Бертольда Брехта (1898–1956). На його думку “контакт між публікою і сценою, як правило, створюється на базі перевтілення”, чи “вживання в образ — це пошук правди образу в суб’єктивному розумінні” [5]. А сучасний польський режисер, експериментатор театру Єжи Гротовський асоціює театр із “місцем провокації, з викликом кинутим самому собі, а через те й глядачеві” [6]. Відсутність костюму, тіло і голос актора — це також костюм, — таку думку зустрічаємо серед дефініцій сучасного подвижника театру, польського режисера і теоретика Евдженію Барби. [7].

Окрім вищеперелічених митців проблеми естетики образності у своїх працях частково висвітлювали й інші теоретики А.Жаррі, П.Паві, Ж.Кокто, П.Клодель, Ж.Ануй, С.Беккет, Е.Іонеско, Ф.Аррабаль, Ж.-П.Сартр, Ж.Жене, А.Аполінер, М.Вінавер, О.Манноні, І.Голль, Т.Тцара, А.Юберсфельд, А.Камю [8] — теоретики авангардного мистецтва. Вони по-своєму тлумачили поняття умовного образу. Знак тут мінімальний елемент чи просторова основа для сценічної дії, а постановка це місце створення сутності, де образ сам у собі сутність, де образ це, навіть, відсутність образу.

Серед імен вищеперелічених апологетів французького театрального авангарду неможливо оминати постаті Ролана Барта (1915-1980)— видатного критика і культуролога, філософа-структураліста, який, зокрема, присвячував свої праці проблемам семіотики моди (“Система моди”, Москва, 2003) [9].

Особливо вагомою для дослідження театрального костюма є книга видатного театрознавця, одного із чільних теоретиків авангардного мистецтва Патріса Паві “Словник театру” [10] (Львів, 2006), яка являє собою узагальнений досвід наукових і критичних знань у галузі сучасного європейського театрознавства. Тут лаконічно висвітлюється еволюційний процес, знакові функції, теоретичні визначення театрального костюма, простежуються зміни цього феномену паралельно з розвитком інсценівок, наводяться паралелі між історичним і сучасним театральним костюмом.

Оскільки театральний костюм є синтетичним, надскладним, багатовимірним і дещо абстрагованим явищем у контексті естетико-філософського сприйняття, то необхідним є вивчення праць філософів, культурологів, соціологів культури, естетиків, психологів та дослідників інших суміжних галузей науки, які обговорювали на сторінках своїх праць проблеми образності, символу, знаку, перетворення — К.Г.Юнга, М.Дюффрена, З.Фройда, Ф.Шіллера, Т.Адорно, А.Бергсона, Ф.Ніцше, Ж.Дерріди, К.Леві-Строса, М.Гайдеггера, Г.Гессе, У.Еко, Ю.Габермаса, М.Мерло-Понті, М.Бахтіна та інших.

Ще одним необхідним підґрунтям для вивчення мистецтва сценічного костюма є праці класиків театральної науки Всеволода Мейерхольда (1874-1940), Костянтина Станіславського (1863-1938). Ці автори подають загальнометодологічні засади сценічного мистецтва, вибудовують складну цілісну систему режисерських, акторських, драматургічних структур. Визначають роль і місце театру в схемі мистецтв, розкривають його особливості творчої діяльності режисера і театрального художника.

В історичному аспекті розвитку сценографії, зокрема,

театрального костюму непересічним джерелом слугує зібрання М. і Н. Лобанових-Ростовських ескізів театральних художників “Художники російського театру 1880-1930” (Москва, 1991), які належать до напрямку, відомого під назвою “російський авангард”, а саме Д.Бурлюк, Н.Гончарова, К.Коровін, Є.Лисицький. У текстовій частині автора Д.Боулта висвітлюється їх діяльність та ідеї, які змінили хід розвитку загальноєвропейського мистецтва поч.ХХ ст. Особливе місце у цій книзі посідає творчість і багатьох українських художників — М.Андрієнка-Нечитайла, О.Богомазова, Б.Аронсона, В.Меллера, А.Петрицького, О.Тишлера, О.Хвостенка-Хвостого.

Деяко інші методологічні та естетико-художні принципи театрального костюму знаходимо у працях М.-Т.Кідд, Ш.Джексона, В.Мюллер, К.Градової та Є.Гутіної, М.Малигіної і І.Ситнова, М.Львова і Г.Когтева та інших. Ці автори розглядають важливі для театру проблеми зображальності. Теоретичному аналізу піддаються такі проблеми як костюм, грим, маска. Однією з найфундаментальніших історико-мистецтвознавчих досліджень у даному напрямку є книга Раїси Захаржевської, присвячена мистецтву театрального костюму [11]. Вона окреслює театрального костюм як вищий, самодостатній витвір мистецтва, як невід’ємну частину декорації, як складову сценічного перевтілення актора. Утім, ця праця не подає жодної інформації стосовно українського театрального костюму і обмежена світоглядними ідеологічними позиціями радянського мистецтвознавства 1960-1970-х років.

До іншої групи джерел відносяться праці українських учених, теоретиків, дослідників театру різних історичних періодів. У цій групі, насамперед, мають місце праці класиків українського мистецтва — Івана Франка (1856-1916), Степана Чарнецького (1881-1944), Дмитра Антоновича (1877-1945), Олександра Кисіля (1889-1942), Григора Лужницького (1903-1990) та ін., метою яких було висвітлення процесу становлення і розвитку українського театру, вираження головної суті мистецьких процесів та, на жаль, серед даних досліджень майже повністю відсутні згадки щодо функціонування театрального костюму

як в Україні, так і на теренах Західної Галичини.

У цей науковий обіг джерел також входять праці сучасних дослідників, істориків і теоретиків театру — Р.Пилипчука, В.Проскурякова, Ю.Ямаша, О.Паламарчук, О.Клековкіна, О.Боньковської та інших.

Широку і надзвичайно цікаву панораму щодо сценографічних традицій українського театру (1941-1944рр.) розкриває монографія доктора мистецтвознавства Валерія Гайдабури “Театр між Гітлером і Сталіним”[12] (Київ,2004). Ця книга є своєрідною реконструкцією цілісної картини тогочасного театрального процесу, побудована на невідомому досі великому фактологічному матеріалі.

Визначену низку наукових публікацій суттєво доповнює книга львівського дослідника театрального костюму Олександра Ноги “Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова 1920-1944рр.” [13].

Єдине та ґрунтовне на сьогодні дослідження розвитку сучасного театрального процесу в Україні належить відомому театрознавцеві, голові театрального Центру Леся Курбаса в Києві Неллі Корнієнко “Український театр у переддень третього тисячоліття” [14] (Київ,2000). У цій книзі уперше в теоретичному аспекті проаналізовано широкий театральний масив вистав, котрі у своїй сукупності можна визначити як пошуковий український театр кінця ХХ століття.

Особливо важливою у формуванні методологічних принципів мистецтва сценографії є книга спогадів видатного українського художника театру Федора Нірода (1907-1996), велика частина творчої діяльності якого торкалася львівських театрів, у книзі подаються хронологічні списки вистав оформлених Ф.Ніродом впродовж всієї творчої кар’єри.

Іншою важливою книгою є бібліографічний нарис ще одного видатного українського сценографа та блискучого мислителя Даниїла Лідера (1917-1998). Сполучення текстів та візій у цьому виданні складають те унікальне явище, яке і є справжнім театром Майстра. Ця книга відкриває світ роздумів художника про мистецтво сценографії, декорацій, костюмів, складним

процесом створення вистави із власного досвіду і практики.

Знаковою книгою про Д.Лідера стало монографічне дослідження відомого українського мистецтвознавця, дослідника творчості театральних художників Георгія Коваленка [15]. Автор детально аналізує найпринциповіші роботи художника в контексті загальних процесів, які мали місце в сценографії 1960-70-х років.

Інформаційну прогалину певною мірою заповнюють публікації в спеціалізованих театрознавчих виданнях “Просценіум”, “Кіно-Театр”, “Український театр”, “Театральна бесіда” авторів В.Овсіючука (про творчість сценографів Львівського національного театру опери та балету ім.С.Крушельницької Є.Лисика і Т.Риндзака), М.Оверчук (про художника Львівського національного академічного театру ім.М.Заньковецької М.Кипріяна), Л.Янас (про творче об’єднання “Театр у кошику”, Є.Лисика), М.Скиби (про Львівський молодіжний театр ім.Леся Курбаса), У.Рой (про “Театр у кошику”), Т.Шевченко, С.Михайленка, А.Куниці та інших.

У мистецьких виданнях зустрічаємо дослідження О.Цимбалюк (про творчість художника з костюмів В.Фурика), І.Семенюка (про Є.Лисика), І.Диченка (про Є.Лисика), О.Кулика (про Львівський національний академічний театр ім.М.Заньковецької), В.Проскуракова (про Є.Лисика), Х.Козак (про Є.Лисика), В.Садової (про художника з костюмів Львівського національного академічного театру опери та балету ім.С.Крушельницької, О.Зінченко), Л.Медведя (про Є.Лисика).

Фрагментарний огляд творчої діяльності окремих театральних художників Львова з’являється в деяких публіцистичних виданнях авторів П.Дацуна (про театральні костюми В.Фурика до вистави “Апокрифи” для Львівського молодіжного театру ім.Леся Курбаса), Г.Канарської (про В.Фурика), Н.Космолінської (про художника з костюмів Д.Зав’ялову), І.С.Веселки (про Д.Зав’ялову), Г.Вдовиченко (про Є.Лисика) та інших.

Вагомим доповненням до цього списку літератури є альбо-

ми репродукції окремих театральних художників Є.Лисика, М.Кипріяна, І.Карпинець тощо.

Ще одну групу джерел формують архівні матеріали львівських театрів, переважно це театральні програмки, афіші, світлини різних авторів і років. Але ця добірка нажалі, не є повною, архівні фонди, які б фіксували потрібну нам інформацію не є достатньо укомплектовані, а подекуди, взагалі відсутні, що, очевидно, зумовлено нерозвиненістю театральних організаційних структур, недостатнім фінансуванням театральної галузі.

Внаслідок аналізу вищезгаданих наукових джерел зроблено висновки, що на сьогодні майже повністю відсутні дослідження стосовно сценічного костюма львівських театрів. Різні за характером відомості, які висвітлюють окремі події, персоналії і явища є лише фрагментарними і мозаїчними, надто нерівнозначними і розпорошеними, і не дають належного уявлення щодо загального розвитку, перспектив мистецтва театрального костюма, його художньо-стилістичні особливості, роль і місце у контексті як загальноукраїнської, так і світової культури. Недостатність вивчення його очевидна, що стосується критичної оцінки — то вона, в повному значенні слова, відсутня.

Згідно з окресленою проблематикою виникає потреба у ґрунтовному, комплексному дослідженні явища сучасного театрального костюма, його систематизації, визначенні основних напрямів і тенденцій, аналізі вагомих досягнень, формуванні нових методологічних принципів.

1. Курбас Л. Філософія театру. К., 1994.
2. Арто А. Театр и его двойник. М., 1993.
3. Крег Е.Г. Про мистецтво театру. К., 1974.
4. Гейзінга Й. Homo Ludens. К., 1944.
5. Брехт Б. Про мистецтво театру. К., 1967.
6. Гротовський С. Театр. Ритуал. Перформер. Львів, 1999.
7. Барба Е. Паперове каное. Львів, 2001.
8. Как всегда об авангарде. Антологія французского театрального авангарда. М., 1912.
9. Барт Р. Система моди. Статті по семиотике культуры. М., 2003.
10. Паві П. Словник театру. Львів, 2006.
11. Захаржевская Р. Костюм для сцены. Часть I. М., 1973.

12. *Гайдабура В.* Театр між Гітлером і Сталіним. К., 2004.
13. *Ноза О.* Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова 1920-1944рр. Львів, 2006.
14. *Корнієнко Н.* Український театр у переддень третього тисячоліття. К., 2000.
15. *Коваленко Г.* Художник театру. Даниил Лидер. М., 1980.

Yuliya Pihel

P.G.stud.,

Lviv National Academy of Arts

Scientific sources of research of a scenic costume

A wide spectrum of works of different sciences and branches of knowledge has been embraced with the aim of making methodological principles of research of a scenic costume. Admonitions of the prominent Ukrainian and European scientists have been stated, complex analysis of bibliographical sources has been conducted for the first time. The conclusion has been made that synthetic-synergetic methodological principle was the most efficient one for such kind of research.