

Олена Цимбалюк

ТЕАТРАЛЬНІ КОСТЮМИ-ОБРАЗИ ЗА НАРОДНИМИ МОТИВАМИ: МОРФОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ (на прикладі робіт Дарії Зав'ялової)

Поступ української мистецтвознавчої думки спонукує до спроби розглянути костюм (як культурологічне явище) крізь призму аксіоморфологічної концепції дизайну. Цьому посприяли насамперед концептуальні ідеї сучасних дослідників – М. Станкевича, О. Хмельовського, М. Селівачова, О. Никорак та інших, – викладені в ряді монографій¹. Костюм – явище складне, багатогранне і може мати різні визначення. Вочевидь, кожний окремо взятий аспект чи система його дослідження заслуговує на увагу.

Поділ українського національного костюма на два підвиди зумовлений, з одного боку, власне поняттями статичності й динаміки – сучасним станом розвитку, а з другого – способами виготовлення. Це – традиційний, що склався в ході історичного розвитку суспільства, і має сталі (ретро-) форми; та сучасний, динамічно-мінливий, скерований у своєму формотворенні на перспективу. Наступний поділ у межах типологічної структури досить логічно вибудовується на роди, типологічні групи й підгрупи та підлягає цифровій систематизації згідно з морфологічним принципом для полегшення процесу наповнення інформацією запропонованої нижче таблиці.

Декоративно-ужиткове мистецтво. Український національний костюм / Вид																												
1. Традиційний національний костюм / Підвид																												
3. Історичний костюм (IX – поч. XX ст.)												Рід		5. Комплекси народного вбрання (кін. XIX – поч. XX ст.)														
3.1. Давньоруський костюм			3.2. Костюм XV–XVIII століть			3.3. Літургійне вбрання			3.4. Військовий костюм			Типологічні групи		5.1. Плечовий одяг			5.2. Поясний одяг		5.3. Пояси		5.4. Головні убори і зачіски			5.5. Взуття		5.6. Прикраси		
3.1.1.	3.1.2.	3.1.3.	3.2.1.	3.2.2.	3.2.3.	3.3.1.	3.3.2.	3.3.3.	3.4.1.	3.4.2.	3.4.3.	Типологічні підгрупи	5.1.1.	5.1.2.	5.1.3.	5.2.1.	5.2.2.	5.3.1.	5.4.1.	5.4.2.	5.4.3.	5.5.1.	5.5.2.	5.6.1.	5.6.2.	5.6.3.		
1.	2.	3.	1.	2.	3.	1.	2.	3.	1.	2.	3.	1.	1.	2.	3.	1.	2.	3.	1.	2.	3.	1.	2.	1.	2.	3.		

Позначимо роди історичного та народного костюма «Історичний костюм» і «Комплекс традиційного костюма» непарними числами – «3» і «5». Типологічні групи названі так – «3.1. Давньоруський костюм», «3.2. Костюм XV–XVIII ст.», «3.3. Літургійне вбрання», «3.4. Військовий костюм початку XX ст.». Кожна типологічна група одягу відповідно підлягає поділу на типологічну підгрупу – на князівський і боярський, селянський; відповідно, – на чолові-

чий і жіночий, і далі за призначенням – ґрунтовно й послідовно до кожного художньо виразного одягового чи доповнювального одягового предмета – на типи й твори.

Типологічна група «3.2» поділяється на підгрупи «3.2.1. Костюм військовий» (козаків), «3.2.2. Костюм городян» і «3.2.3. Селянський костюм». Типологічна група «3.3.» відповідно включає наступні підгрупи «3.3.1. Вбрання дияконів», «3.3.2. Вбрання священиків» і «3.3.3. Вбрання вищих церковнослужителів» і далі – на типи й твори (речі) згідно з функціональним та семантичним призначенням. Типологічна група «3.4» – на типи й вироби за родом війська, за військо-вим чином і т. п.

Розглядаючи комплекси українського традиційного костюма як структурно-образну цілість, розгалужуємо рід «5. Комплекс традиційного вбрання» на такі типологічні групи, згідно з функціональним призначенням, – «5.1. Плечовий одяг», «5.2. Поясний одяг», «5.3. Пояси», «5.4. Головні убори і зачіски», «5.5. Взуття» і «5.6. Прикраси». Типологічні групи й підгрупи нарощуються, згідно з гендерними та структурно-образними і функціональними аспектами складових костюма. Зокрема, група плечового одягу поділяється на «5.1.1. Верхній одяг», «5.1.2. Натільний одяг (сорочки)», «5.1.3. Нагрудний одяг». Типологічна група «5.2. Поясний одяг» – на «5.2.1. Жіночий поясний одяг» і «5.2.2. Чоловічий поясний одяг» і т. п.

Отже, типологізація охоплює всі одягові предмети, складові, доповнення до костюма за умови подальшого нарощування підгруп, типів, окремих творів тощо.

Спроба систематизації сучасного костюма також базувалася на концепції образ/функція, що дало змогу зробити наголос на універсальному терміні «дизайн», який частково заступив термін «декоративно-ужиткове мистецтво».

Декоративно-прикладне мистецтво / Український національний костюм / Вид										
2. Сучасний національний костюм / Підвид										
4. Дизайн-костюм / Рід							6. Самодіяльна мода / Рід			
4.1. Прикладний дизайн			Функціональний рід	4.2. Арт-дизайн			6.1.		6.2.	
Інд-пошив 4.1.1	Мас-пошив 4.1.2	Прет-а-порте 4.1.3		Типологічні групи	Авторська подіумна мода 4.2.1	Естрадно-сценічний костюм 4.2.2	Театральний костюм 4.2.3	6.1.1	6.1.2	6.2.1
							1.	1.	2.	2.
							1.	2.	1.	2.

Очевидно, що подальше прискіпливе шліфування систематизації дозволить уточнити застосування окремих термінів, натомість запропонована типологізація сфокусувала місце театрального костюма у світі сучасного костюмотворення. Стосовно підгруп, типів та окремих мистецьких чи дизайнерських творів, то в кожній із типологічних груп приховано майже необмежену їх кількість. Безмежність розвитку дизайну костюма полягає в його антропоцентричності, що нерозривно пов'язано із психологією, тому відкриває перспективу перманентного формотворчого руху завдяки всюдисущості моди.

Театральний костюм розглядається як самодостатнє мистецьке явище. Проектування театральних строїв – це постійний пошук оптимальних виражальних засобів образу, який покликаний надати найповнішу інформацію глядачеві про сутність героя. Отже, образність театрального костюма в його «незалежній» від інших типологічних груп систематизації має таку типологію:

IV. (4.2.3.) Театральний костюм-образ / Вид													
Академічний (театр) костюм / Народний / Авангардний / Підвиди													
Балет / танцювальний колектив; опера / хор; драмспектакль / шоу / Функціональні підвиди													
IV.1. Історичні образи			IV.2. Народні образи			Рід	IV.3. Уявні, фантастичні				IV.4. Сучасні образи (2-а пол. XX ст.)		
IV.1.1	IV.1.2	IV.1.3	IV.2.1. Український костюм	IV.2.2. Інших народів	Функціональний рід		IV.3.1	IV.3.2	IV.3.3	IV.3.4	IV.4.1	IV.4.2	IV.4.3
					Типологічні групи								

Очевидно, що функціональні роди «IV.1.1», «IV.1.2» «IV.1.3» тощо включають костюми стародавніх народів, європейські костюми всіх історичних, художньо виразних епох, а функціональні роди «IV.2.1» і «IV.2.2» в нашій системі передбачають виокремлення українського костюма та костюма народів світу.

Рід костюмів уявних, вигаданих образів «IV.3» поділяється на наступні – «IV.3.1. Антропоморфні образи»², «IV.3.2. Зооморфні образи», «IV.3.3. Фігоморфні образи», «IV.3.4. Примарні образи» тощо. Функціональний рід у свою чергу поділяється на «IV.3.4.1...», «IV.3.4.2...», «IV.3.4.3...» тощо на додаткові функціональні роди, наприклад, різноманітні фантастичні образи з антропоморфними рисами – русалки, потерчата, водяники і т. п.

Випускниця кафедри художнього текстилю Львівської національної академії Дарія Зав'ялова проектує театральні костюми, спираючись саме на їх образотворчу функцію. Художниця володіє багаторічним досвідом, що накопичився як у теоретичному осмисленні, так і в практиці створення сценічних костюмів. У своїй творчій діяльності Д. Зав'яловій вдалося охопити всі роди театрального костюма, їх різноманітне жанрове спрямування. Цікаві шляхи формо- і образотворення, які художниця пройшла в ході проектування костюмів за українськими народними мотивами.

У 1999 році в Першому українському театрі для дітей та юнацтва (м. Львів) було поставлено казкову виставу «Цар Ох!», героями якої є реальні особи – хлопчик, батьки, цар, цариця (антропоморфні образи); 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 семіотичними засобами образотворення костюмів.

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.

Авторка також дотримувалася органічної художньої єдності сценічних костюмів і декорацій. Костюми для антропоморфних образів були створені на ізоморфіч-

ному рівні подібності до традиційного поліського вбрання, із незначними відмінностями в естетиці їх сприйняття відносно першоджерела, особливо це стосується системи декору.

До створення костюмів для вистави «Украдене щастя», що була поставлена в Українському музичному драматичному театрі ім. Т. Шевченка (м. Дніпропетровськ), Д. Зав'ялова також підійшла з позицій образотворення костюма на засадах осмислення його семантичних засобів виразності. Художниця застосувала сировину, колір та форму, моделюючи образи героїв твору. Візуальна організація загальної композиції костюмного ряду була побудована на кольоровому поєднанні білого, зеленого й сірого із червоним та коричневим. Проста й велична орнаментация декору для бойківських костюмів грубим шнуром дозволила підкреслити етнічний дух їх естетики. Водночас семантика сценічних костюмів-символів виконувала роль інформативного носія. Лейтмотивом їхньої художньої виразності мало бути створене автором враження срібно-золотавого, утаємниченого мерехтіння православних ікон у костюмах.

Натомість є проблема практичного втілення ідей творчого задуму художника: між авторським проектом та його реалізацією є певні бар'єри, через які виникають розбіжності. Часто автор перебуває в стані перманентних компромісів, щоб зреалізувати свої ідеї.

Кожна конкретна тема творчо опрацьовується насамперед режисером, неабияку роль відіграє атмосфера театрального колективу, а також – умови виробництва костюмів, фінансування вистави; особливо важливим є те, абстрактного чи конкретного актора пропонують під костюм-образ. Наступне – це вміння актора не тільки гармонійно до образу носити сценічне вбрання, а й передавати образну символіку костюма як носія народної культури.

П'ять років тому на сцені Тернопільського державного академічного обласного театру було поставлено виставу «Не судилося» за М. Старицьким. Загальна сценографія вистави – статуї у дворянській садибі – була побудована на основі лляного полотна, біло-сіро-коричнева гама якого асоціювалася з давньою світлиною. Вистава носила не побутовий характер, вона створювала ностальгічно-піднесений настрій. Тим було віднайдено концептуальне вирішення усієї вистави.

Костюми-образи наблизилися до символічного прочитання сутності Дами, Стражденної Матері, Дівчини, Пана, Панича, Жида-орендатора, Навіженої... Важливим засобом для автора костюмів залишається фактура, за допомогою якої диференціюється образний костюмний ряд. Образи, створені в костюмах, передавали нашарування інших етнокультур України, зокрема єврейської, а також культури дворянського середовища.

Наступною оригінальною роботою над костюмами для Д. Зав'ялової стала серія образів до вистави «Безталанні» (на основі п'єси «Безталанна» за І. Карпенком-Карим) для цього ж театру (Режисер В'ячеслав Жила, художник по сценарію Гриць Лоїк, випускник Львівської національної академії мистецтв).

Тут також творча робота розпочиналася з пошуку концепції вистави. Автори шукали тонкій хід між авангардом і класикою, вони постановили, що в модерних, авангардних пошуках форми вираження треба не ламати, а створювати своє, нове. Тому Г. Лоїк запропонував наступний дизайнерський прийом у сценографії на основі ритміки рухомих балок, якими оформили сцену. Балки піднімалися або опускалися – так «утворювався» ліс або паркан, тобто новий простір, який викликав стійкі асоціації з постіндустріальним світом... Водночас було забезпечено необхідний мінімум на сцені – аскетична, графічна декорація відкрила простір виразному «звучанню» костюмів.

Намагання авторів закласти глибоку філософію життя як безперервного кругообігу, з якого відходять «відпрацьовані» життям персонажі, але вступають нові..., вдало, виразно, цілісно передано через філософію ритуальних вечорниць. Усі дії відбуваються довкола ритуального танцю, кола, танцювального кола, яке, окрім життєвого кругообігу, символізує усі життєві цикли. Коло – це ворожіння, пошук коханого, кохання, зрада, смерть. Хтось випадає з кола, потім вступає – тут відбувається безперервність руху життя.

Аспект міфологізації, відсторонення від побуту дозволив авторам відштовхнутися від образів, створених Марією Приймаченко (як знакове й міфологічне начало). Це важливо і органічно тому, що за текстом у п'єсі є багато звірів. Зооморфний ряд зі свійських тварин утворює життєвий простір, в якому разом живуть тварини і люди зі своїми проблемами. Звірі Марії Приймаченко стали знаками до вистави, яка за стилістикою раніше завжди була «селянською». Звірі Марії Приймаченко – це широкотрактвані символи, які уособлюють мальовничість, багатомовність, красу землі, – все, з чим із прадавніх часів пов'язаний український народ.

Персонажі у п'єсі диференціюються на першорядних і другорядних, на них накладається інше візуально-змістове навантаження, є й «танцювальні» персонажі, які виконують усі танці у виставі.

Щодо конструкцій одягу, то традиційний крій чоловічих і жіночих сорочок збережено. Натомість у поясному одязі – штанах і спідницях – застосовано інший крій, змінено силуетні форми.

Жіночі сорочки одягають разом зі спідницями, що виконують функцію підтичок, до них – плахти, виконані варіативно: симетрично й асиметрично; на плахти одягають фартухи, теж з асиметричним вирішенням, лінія низу в деяких зрізана під кутом. Керсетки – різної довжини.

Чоловічий костюм складається із сорочки, штанів, підперезаних поясом, до них – стилізовані свити. Шароварів нема, чоловічі штани більше нагадують прямі бойківські, на очкурі, кроєні штани рівно, але загалом це різні одягові форми.

Крій убрання було спрощено через те, що основне навантаження припадає на їх декор. Символіка української народної міфології концентрувалася на орнаментиці.

Декором був насамперед колір. Це яскраві й глибокі, чисті локальні червоний, фіолетовий, зелений, ясно-зелений, голубий, оранжевий, синій; змішані кольори застосовано в костюмах для персонажів другорядного плану – це теракотовий, хакі, бежевий тощо. Кольором костюм почленовано на виразні площини, що підсилено доповнювальними кольорами: фартухи зелено-червоні, керсетки фіолетово-жовті.

Це був перший етап вирішення костюмів.

Другий полягав у застосуванні розпису, який майже повторював малюнки Марії Приймаченко, методом виписування окремих елементів на деталях одягу – це зображення Дерева життя з двома голубами (на вбранні Софії), фантастичних, водяних звірів. Часто зображено корову, без якої життя селянина неможливе; на одязі сватів – зображення лелек; одяг свекрухи Ганни виконано із зображенням змія; на вбранні Варки – потвора з язиками.

Наступним етапом виготовлення костюмів-образів було створення аплікацій, які наклали на розпис.

Аплікацію складають кольорові стрічки, в'юнчики, які утворюють підкреслено геометризовані форми, лінії. Зокрема, на штанцях – імітоване зображення плахти. Цікаво виконано вставку, яка поділена на площини у вигляді листочків (замість зображення всього Дерева життя).

Завершальним етапом стало накладання великих ажурних елементів, сплечених гачком, на аплікації. Із цих елементів, напівоб'ємних – вив'язаних листків і квітів, – створювали вінки. Окрім головних уборів, ними також оздоблені пояси.

Для гачкування Д. Зав'ялова застосувала свій винахід – смуги з біфлексу (трикотажної лайкри), які згортаються в «рулики» без застрочування; ці смуги зберігають пружність та еластичність.

Поява на сцені таких багатоколірних костюмів створила певну гармонію, енергетично насичену, мажорну, але з другого боку – утворився своєрідний конфлікт, окремий «діалог» між костюмами різного навантаження.

Художниця костюмів підійшла до трактування костюмів для «масовки» з позиції створення не одноликої маси-натовпу, а багатоликої, різноманітної, багатообразної людності з різними характерами.

Масовий костюм зберіг потенціал надання ідеї до кожного образу. Завдяки задуму автора кожному образу з натовпу зі своїм характером відповідає власний костюм. Це – знакові речі.

Танцювальні пари найкраще представляють костюми в русі, під час танців, чому сприяє як колір, так і їх крій.

Господиня вечорниць – Явдоха, ворожка – замовляннями супроводжує всі свої виходи упродовж вистави. Декором її костюма слугують зображення лева й корови, квіти, а також багато стрічок з біфлексу для відтворення своєрідного духу шаманства.

Автори сценарію та костюмів поставили завдання, не руйнуючи класику, зберігаючи простір української традиції, створити модерні форми костюмів, що й було успішно здійснено. Не копія, а інтерпретація костюма, в якій збережено семантичну функцію виражальних засобів, дозволила досягти іншого, вищого рівня прочитання традиційних людських образів.

¹ Такими працями є: «Морфологія – наука про систему видів» і «Українське художнє дерево XVI–XX ст.» М. Станкевича; «Українська народна тканина XIX–XX ст.» О. Никорак; «Українські народні прикраси з бісеру» О. Федорчук; «Лексикон української орнаментики» М. Селівачова; «Теорія образотворення» О. Хмельовського.

² Тут маємо на увазі власне людські образи, на відміну від вигаданих або уявних з рисами людей.