

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ КОСТЮМА НА СЦЕНІ Й У ЖИТТІ

Виявлено симбіоз театр-костюм-мода через гру з одягом, гримом, зачіскою, прикрасами, аксесуарами тощо на основі аналізу театрального костюма в культурному, соціальному та історичному контекстах.

Ключові слова: *костюм, підтекст, образ, символ, знак.*

Определен симбиоз театр-костюм-мода, проявляющийся в игре с одеждой, гримом, прической, украшениями, аксессуарами и т. д. на основе анализа театрального костюма в культурном, социальном и историческом контекстах.

Ключевые слова: *костюм, подтекст, образ, символ, знак.*

The mechanisms of constructing symbols based on analysis of scenic costumes in cultural, social and historical contexts is investigated. Symbiosis theatre-costume-fashion performance with clothes, make-up, hair-dress, imitation jewelers, accessories etc. is discovered.

Key words: *costume, cultural memory, image, symbol, sign.*

Актуальність дослідження проблематики театрального костюма полягає в тому, що його художньо-образна система висвітлює історичні події, етнічні звичаї, національні традиції, соціальні статуси, естетичні смаки, пов'язана з глибинними пластами культури. При цьому театральный костюм постає не тільки як формотворчість художнього образу, але і як знак, що несе легітимовані культурні значення. Метою дослідження є визначення через театралізацію механізму створення костюмованого художнього образу.

Важливою для нашого дослідження є концепція І. С. Кона про театральне походження костюма, котрий сформулював її, опираючись на театральній естетиці, зокрема на працях російського історика й теоретика театру М. Євреїнова й поета М. Волошина. «На їхню думку, походження одягу зумовлене не необхідністю захисту тіла від впливу навколишнього середовища й не почуттям сорому, а іманентно властивою людині потребою в самовираженні й театралізації. Споконвічний імпульс театралізації спонукає людину видозмінювати й прикрашати своє тіло» [8]. Театралізація — це засіб створення цілісного художнього образу за допомогою гриму, перуки, одягу, аксесуарів, світла, кольорів, музично-шумового оформлення, а також відповідної поведінки.

Особливе значення для розуміння театральності має монографія «Багатомірність рольової реальності: ролі і маски — лик та личина» українського філософа Н. С. Корабльової, котра досліджує феномен рольової діяльності як фундаментальної характеристики соціального буття людини. На її думку, сучасна людина, яка змушена існувати в «кризовому соціумі спотвореної реальності, <...> щоб урятувати себе, переключається на іншу реальність — на світ гри, театральної

умовності зі своїми власними значеннями й облаштуванням, <...> у якому гра і маска, долаючи патетику життя і його трагізм, стають способом самозахисту індивіда» [7, с. 7]. Цікавим є аналіз «Театру абсурду» в структуралістському сенсі та режисерських практиках ХХ ст.

Театральність — інтегративна характеристика костюма, про що свідчить його історія. Наприклад, Р. В. Захаржевська, досліджуючи історичний аспект побутового костюма, який, як відомо, є основою костюма театрального, зазначає, що у 20 — 30-ті рр. ХІХ ст. репертуар театрів складався переважно з водевільних і комедійних вистав з великою кількістю дійових осіб. Це потребувало ретельного розроблення костюмних ескізів. Театральний художник повинен був знатися на психології тогочасної моди. Романтики надавали переваги строкатості, наприклад, бузковим жилетам та кольоровим капелюхам. Дами-романтики носили пейзажні капелюхи, кольорові стрічки, три браслети на одній руці і прикрашали себе екзотичними квітами, їхні сукні були темних кольорів, а краватки — з тонкого батисту з діамантовою булавкою. Для одягу дам-класиків, навпаки, строкатість не була характерна, їхні квіти — троянда і лілея [6, с. 160]. Автор вважає костюм одним з потужних засобів створення художнього образу і зважає на ці тенденції.

Лінор Горалік у процесі дослідження українського костюма 90-х рр. ХХ ст. акцентує на мовних порушеннях цього костюма і його хронологічних «місцевостях», які стосувалися не тільки безпосередніх «висловлювань», тобто конструювання і розуміння індивідуального костюма, але й суто «мовних модальностей» (типів костюма). Яскравим прикладом може слугувати дещо спотворене і перекручене уявлення про парадний, «вихідний» костюм [5].

У спадок від зазначених часів сучасним українським жінкам дістався звичай пишно вдягатися на роботу. Замість жінка середніх років має обмаль місць, де можна вражати своїм неперевершеним зовнішнім виглядом, тому своє бажання бути красивою вона реалізує на роботі. Слід зазначити, що зберігається тенденція вдягати «на люди» найкращий одяг, а вдома «і так згодиться». На роботі в офісах, навчальних закладах, магазинах, навіть у лікарнях більшість жінок використовує складний макіяж, безліч прикрас, яскраві кольори, гламурні сукні й обов'язково взуття на високих підборах. Нарядний костюм на роботі порушує правила розмежування роботи й дому, ранку і вечора у вестиментарному кодї, а також змушує сумніватися в ділових якостях жінки та навіть думку про її сексуальну доступність.

Нарядний костюм жінки на робочому місці О. Вайнштейн називає «навороченим стилем» [4, с. 35], у якому немає фігур змовчування і заперечення, відчуваються фарс і напруженість, на відміну від стилю «understatement» з його розкутістю, свободою та розслабленістю, варіантами альтернативної моди та нонконформізму. О. Вайнштейн

зазначає, що «в різних модифікаціях «наворочений стиль» — стабільний ідіолект в історії радянського одягу, що не пояснюється тільки в рамках компенсаторних механізмів і жіночої субверсії нав'язаних принципів аскетичної скромності. <...> і соціальний, і психологічний генезис «навороченого стилю» складніший, адже цей одяг найчастіше демонструє не реальне багатство, а «згущений» образ багатства» [там само, с. 35]. Особливо важливим стає костюм для малозабезпечених людей: саме через нього вони реалізують свої соціальні очікування, намагаються набутти статусної символіки забезпечених людей.

Для втілення «інакості» людини її костюм міг бути спеціально перебільшеним і театралізованим, причому ця практика поширювалася не тільки на богему, представників творчої молоді або субкультури, що є характерним для усталеного модного простору: театралізація костюма була необхідною для компенсації неможливості мати бажаний костюм за допомогою менш експресивних методів [4].

Ю. М. Лотман уважав театр зразком для повсякденного життя людини, оскільки в ньому розгортаються події, які впливають на розвиток людської особистості й суспільства загалом. Порівнюючи наукові концепції М. М. Бахтіна і Ю. М. Лотмана, В. Г. Щукін цитує останнього: «Саме тому, що театральне життя відрізняється від побутового, ставлення до цієї вистави надавав людині нових можливостей поведінки. Побутове життя порівняно з театральним було незмінним: події, пригоди в ньому або не відбувалися зовсім, або були випадковими. Сотні людей могли прожити своє життя, не переживаючи жодної «події». <...> Ставлення до реального життя, як до вистави, не тільки надавало людині можливості обирати амплуа індивідуальної поведінки, але й наповнювало її очікуванням подій. Сюжетність, тобто можливість неочікуваних пригод, неочікуваних переворотів, ставала нормою, <...> саме модель театральної поведінки, перетворюючи людину на дійову особу, позбавляла її автоматичної влади поведінки звичаю» [11, с. 120–121].

На зламі тисячоліть роль костюма змінилася. Н. С. Корабльова зазначає, що сучасна культура зорієнтована на «постмодерну методу, яка відтворює моральну й інтелектуальну кризу суспільства, утверджує театральність самого життя, підкреслюючи його недовіреність, неавтентичність. Сьогодні грає не лише актор, а й пересічна людина, підмостками для її гри є не сцена, а життя, яке втрачає справжній сенс» [7, с. 202].

Отже, гіпотеза Ю. М. Лотмана про театральність побутового життя є слушною. Проте його театральна концепція має значення для розуміння костюма. Протиставлення театрального і повсякденного життя певною мірою стосується побутового й театрального костюмів. Однак у цій царині виникають неоднозначні питання, оскільки побутовий костюм є основою для костюма театрального, а театральний костюм,

у свою чергу, має великий потенціал для формоутворення побутового, надаючи йому певних символічних конотацій.

О. М. Панченко, аналізуючи образ юродивого в культурі, зазначає, що ідеальний костюм юродивого — нагота. Оголюючись, він одягає «білі ризи нетлінного життя». Оголене тіло більшою мірою потерпає від зимового холоду і літньої спеки, що свідчить про зневагу до тлінної плоті.

Проте нагота є двозначною: це й «ангельський» символ душі, й спокуса, аморальність, утілення злої волі й бісівства (в готичному мистецтві диявол завжди зображувався голим). Цей костюм лицедія, як і його вчинки, вможлилювали вибір: для одних був спокусою, для інших — спасінням. Щоб примирити наготу і гріх від споглядання плоті, юродиві користуються паліативами, наприклад, носять настегнову пов'язку. Серед паліативів найпоширенішою є сорочка з численних клаптів. Це корпоративна ознака, за якою юродивого зразу ж упізнавали, як і блазня — за ковпаком з вухами віслюка або скомороха за соплікою. Сорочка юродивого нагадує костюм стародавніх мімів, пошитий з різнокольорових шматків. Юродивий і є мімом, оскільки грає без слів, його вистава — пантоміма.

Юродивий — актор, оскільки сам на сам не юродствує. Удень він завжди на вулиці, на людях, у натовпі — на сценічному майданчику. Для глядача він одягає маску безумства, глузує, як скоморох, бешкетує. Юродивий — головна, але не єдина дійова особа вистави; йому потрібен глядач, котрому призначалася активна роль. Отже, юродивий — не тільки актор, а й режисер, він організовує натовп і перетворює його на маріонетку, певний колективний персонаж. Натовп зі спостерігача перетворюється на учасника дійства, реагує безпосередньо і небайдуже [9, с. 394–395]. Таким чином виникає своєрідна гра життя, головною характеристикою якою є театральність.

Н. С. Корабльова наводить уривок інтерв'ю з відомою актрисою Оленою Соловей, який має важливе значення для дослідження: «Актор завжди роздягнений <...>. Безсовісне лицедійство, безсовісне життя на людях. Та розповідати про себе простіше і легше в іншому костюмі. Створюється ілюзія, що це не ти». Автор дійшов цікавого висновку, що такий костюм — це також маска, за допомогою якої особа позбавляється позначень, одягає іншу маску, підлаштовує свої персональні характеристики під міфічну модель, яка вже пояснена, проінтерпретована [7].

Однією з проблем сучасного життя є втрата кольорової гармонії, яка, на жаль, не компенсується й на театральній сцені. Дисгармонія кольору як важливого елементу оточуючої людини дійсності, кольоровий хаос або, навпаки, монотонність відбивають безлад у суспільстві взагалі та стають проблемою самопрезентації людини в сучасному суспільстві. У цій ситуації втрачається здатність до естетичного відчуття кольорового образу костюма.

Кольорова невиразність і одноманітність театрального костюма перешкоджають саморозкриттю актора, сценічному спілкуванню, а, отже, і, повноцінному сприйняттю створюваного ним образу. Кольорова бідність костюма як на сцені, так і в житті, внеможливе відчуття естетичної насолоди від колориту оточення, людина стає байдужою до сприйняття кольорового образу костюма. Отже, «колір є знаковим елементом зовнішнього образу людини, який базується на складному механізмі сприйняття колористичних особливостей предметно-просторового, світло-кольорового та соціокультурного середовища» [2, с. 3]. Дослідження кольорової гами будь-якої епохи дозволяє зрозуміти особливості історичного розвитку цивілізації. Символіка кольору впливає на людину сильніше, ніж форма одягу. На це зазвичай зважають найкращі сценографи минулого і сучасності.

Слід зазначити, що в багатьох культурах червоний колір символізує образ чоловіка з його енергійністю, активністю, які набувають форм безпосередньої агресії. Невипадково цей колір використовують для позначення небезпеки або заборони, а також для акцентування на сексуальності. А ось життєдайна сила жінки пов'язується з чорним кольором. Психологи стверджують: людина, котра надає переваги чорному кольору у своєму костюмі, здатна терпіти негаразди, вміє обмежувати свої потреби, готова до компромісів, що характерно для жінки. Чорний колір також є символом гріха, смерті, ночі, тиші та безодні.

Розмаїття форм і кольору костюма залежить від того, для якого віку він призначається. І якщо костюми доньки відрізняються різноманітністю та яскравістю, то в костюмах матері, зазвичай, відбиваються елегантність і простота, а в костюмі бабусі — стримана скромність. Ілюстрацією до цього може бути опис двох жінок Б. Акуніним у романі «Азазель»: «Одна, зовсім юна (може, й не дама зовсім, а панночка) читала книжку в саф'яновій палітурці <...>. Друга, значно старша, в добротній темно-синій шерстяній сукні й практичних ботинках на шнурівці, зосереджено в'язала щось ядучо-рожеве, розмірено перебираючи спицями» [1, с. 7]. Отже, у визначенні костюма літньої жінки переважає не декоративність, як у її молодій підопічної (визначається однією деталлю — книжкою в «саф'яновій палітурці», яка в цьому контексті є аксесуаром), а роздумами про практичність і добротність.

Важливим принципом створення художнього образу в театральному мистецтві є кольорова взаємодія. Це твердження ґрунтується на кольорових кодах як характерних ознаках архетипних уявлень про зовнішній світ, які не тільки автоматично сприймалися, а й зберігалися незмінними протягом тисячоліть. Канонізація кольорів у традиційних культурах унеможлилювала будь-яке маніпулювання ними з історичного моменту виникнення [10, с. 141].

Колір набуває значення символу в колекціях відомих кутюр'є, наприклад, візитною карткою Коко Шанель стала маленька чорна сукня як еталон елегантності свого часу. Парфумерним аналогом цієї сукні можна назвати «Шанель №5»: такі самі універсальний мінімалізм, абстрактність смислу й чіткий контур форми, що забезпечують постійну затребуваність у культурі.

На нашу думку, доречно навести історію парфумів «Шанель № 5», які долучаються до системи костюма, оскільки: по-перше, Коко Шанель постійно додала гендерні умовності (вона однією з перших почала носити в публічних місцях штани; шокувала всіх, з'явившись в опері з короткою стрижкою); по-друге, семіотика парфумів має велике значення для формування костюма, а «Шанель № 5» є визнаним ароматом ХХ ст.; по-третє, цей парфум змінив код жіночності. Відповіді майже на всі питання стосовно цих знакових парфумів подані в книзі О. Б. Вайнштейн «Семіотика Шанель № 5. Аромати й запахи в культурі» [3, с. 352-366].

Назва парфумів пов'язана з новою колекцією суконь Шанель, демонстрація якої мала відбутися п'ятого числа п'ятого місяця, тобто в травні, тож дизайнер залишила парфумам цей номер.

Коко Шанель не подобалися квіткові запахи, вона вважала їх ознакою буржуазного стилю. Образ жінки-квітки не влаштував реформатора моди. Не тільки запах, але й форма флакона «Шанель № 5» перекреслювали всі загально визнані уявлення про жіночність. Відсутність декоративних елементів, лаконічний прямокутний контур скляного флакона, строга біла етикетка, подовжена прозора кришка — усе в ньому свідчило про схильність до геометрії й функціональності. Цей флакон змушував уяву пристосовуватися до нової естетики.

Для сучасників подібна форма флакона для дамських парфумів була незвичною, оскільки прямокутник асоціювався із чоловічими одеклонами, а жіночі флакончики традиційно виготовляли у фантазійнішому стилі. Особливо відзначалися фігурними формами дамські флакони в стилі модерн з його рослинними мотивами, плавними лініями та вигнутими рельєфами.

«Узурпація» чоловічої форми флакона повністю відповідала іншим дизайнерським розробкам Шанель: сукням із джерсі, змодельованим за зразком англійських чоловічих пуловерів, зручним комплектам з трикотажу в спортивному стилі. Її парфуми призначалися для сучасної жінки, котра їздить на автомобілі, грає в теніс, не боїться засмагати.

Нині парфуми «Шанель №5», як і раніше, є популярними і заслужено вважаються класикою ХХ ст. Проте, сучасні прихильниці нових ароматів, що орієнтуються, наприклад, на радикальні парфуми «Odeur 71», уже не сприймають первісного авангардизму «Шанель № 5», і їхню логіку можна зрозуміти. Вони цей аромат вважають

консервативним і несхожим на сучасні парфуми, в яких переважають озонові або фруктові ноти.

У багатьох мовах існують декілька термінів, що позначають поняття костюма, два з яких є основними. Один є національним словом, притаманним певній мові, подібно до українського — «одяг». Інший, як уже зазначалося, запозичений з італійської мови — «costume», що означає «звичай», «навичка», «обряд». Ці терміни є загальновизначеними, в побуті й літературі їх ототожнюють, але в науковому дискурсі — розрізняють.

Дослідження театрального костюма буде неповним без визначення одного з його основних атрибутів — маски як предмета, за допомогою якого людина змінює не просто зовнішність, а рольову поведінку, буденність на світ гри і фантазії, реалізує свої таланти і творчі можливості в пізнанні буття. Маска — це і форма прийняття життя, і форма гри з ним.

Н. С. Корабльова у праці «Багатомірність рольової реальності: ролі і маски — лик та личина» згадує приклад Гамлета, який «... з маріонетки при датському дворі прагне перетворитися на актора і вдягає личину божевільного. Тобто рольова дія ґрунтується на лицедійстві героя. Трагізм і драматизм лицедійства виявляються в той момент, коли персонаж, одягаючи маску, ховає своє обличчя чи коли спадає маска, оголюючи обличчя, тобто в момент невідповідності між «буттям-у-собі» і «буттям-для-інших» [7, с. 202]. Недоступне і не-підвладне людині в житті стає доступним завдяки масці; «зривання масок» із себе й інших стає основним мотивом творчості, а модель «фестивалю без масок», оголення людського «Я» до найпотаємніших глибин — ідеалом суспільства [там само].

Отже, театральність є концептуальною характеристикою костюма, а театралізація — процесом і водночас засобом створення художнього образу в костюмі. Органічно пов'язана із сутністю людини, театральність реалізується в численних перетвореннях людської особистості. Маска як знаковий предмет, за допомогою якого людина змінює не просто зовнішність, а буденність свого існування на світ гри і фантазії, відкриває творчі можливості в пізнанні буття. Конотативним чинником експресії костюма є кольори, що також мають свої символічні властивості. При цьому колір функціонує не лише як костюмна форма, а, передусім, як система сприйняття загальної поліхромії художнього образу, що висвітлює всі кольори реальної дійсності.

Таким чином, театральний костюм є ключовим засобом під час створення художнього образу, візуальним позначенням внутрішнього змісту «зерна ролі», тобто знаком її сутності, відображаючи найвищий ступінь єдності з образом персонажа, невіддільність від нього. Це визначає вибір костюма, що відповідає не тільки зовнішньому образу, але й способу життя людини в характерному для неї костюмі, в якому кожен елемент наділений важливою інформацією.

Список літератури

1. Акунин Б. Азасель / Борис Акунин. — М. : Захаров, 2004. — С. 7.
2. Андросова Э. М. Социокультурные основы восприятия цвета в костюме как проявление национального своеобразия: историко-культурный контекст : дис. ... канд. культурологических наук : 24.00.01 / Элина Михайловна Андросова. — Челябинск, 2006. — 179 с.
3. Вайнштейн О. Семиотика Шанель № 5. Ароматы и запахи в культуре. Книга 2 / сост. О. Б. Вайнштейн. — М. : НЛО, 2003. — С. 352–366.
4. Вайнштейн О. Улыбка чеширского кота: взгляд на российскую модницу / О. Вайнштейн // *Женщина и визуальные знаки*; ред. А. Альчук. — М. : Идея-Пресс, 2000. — С. 31–45.
5. Горалик Л. Антресоли памяти: воспоминания о костюме 1990 года / Лидия Горалик // «НЛО». — 2007. — № 84.
6. Захаржевская Р. В. История костюма. От античности до современности / Раиса Владимировна Захаржевская. — 3-е изд., доп. — М. : РИПОЛ классик, 2007. — 288 с.: ил.
7. Корабльова Н. С. Багатомірність ролівої реальності: ролі і маски — лик і личина / Н. С. Корабльова. — Х. : ХНУ, 2000. — 288 с.
8. Кон И. С. Нагой мужчина в искусстве и в жизни [Электронный ресурс] / И. С. Кон. — Режим доступа: http://www.neuro.net.ru/sexology/book12_1.html. — Заглавие с экрана.
9. Панченко А. М. Юродивые на Руси / А. М. Панченко // *Русская история и культура: Работы разных лет*. — СПб. : Юна, 1999. — С. 392–407.
10. Серов Н. В. Светоцветовая терапия / Н. В. Серов. — М. : Речь, 2001. — 255 с.
11. Щукин В. Г. Дух карнавала и дух просвещения (Бахтин и Лотман) / В. Г. Щукин // *Вопр. философии*. — 2008. — № 11. — С. 95–129.

Надійшла до редколегії 01.11.2013 р.