

Костюм як атрибут гри



■ Сцена з вистави *"Апокрифи"* ("Йоганна, жінка Хусова").
режисер В.Кучинський.
Сценографія і костюми
В.Фурика.

■ Наталя Половинка
і Олег Стефан
у вистави *"Апокрифи"*
("На полі крові").
Режисер В.Кучинський.
Художник В.Кауфман.
Костюми Н.Шумін.

■ А.Водичев у виставі
"Забава для Фауста".
Режисер В.Кучинський.
Художник О.Оверчук,
костюми О.Баклан.

За десять років існування театр імені Леся Курбаса у Львові кілька разів змінив форму, не змінюючи змісту. Тобто театр пройшов кілька етапів. На мою думку, успіх театру полягає не в пошуках авангардної форми чи в деклараціях нового напрямку, а в усвідомленні необхідності руху як такого. Знову згадується Курбас: "Рух - принцип всесвіту". І так без кінця.

Цього разу обмежимося лише однією проблемою з усього комплексу, який виникає при усвідомленні та дослідженні такого неординарного явища, як театр імені Леся Курбаса. А саме, роботою художника. Специфіка його роботи в цьому театрі, коли немає фіксованості майже ні в чому, коли процес роботи над виставою не припиняється впродовж її сценічного життя, створює для художника, особливо того, хто займається костюмами, додаткові проблеми: неможливо одержати точний розподіл ролей, остаточно затвердити ескізи тощо. Але тут для художника з'являється унікальна можливість рухатися разом з виставою. Створювати динамічний не тільки в просторі, але й у часі об'єкт. Розглянемо кілька прикладів. Проходячи різні стилістичні етапи, театр пропонує і різні моделі стосунків з художником.

Утворившись 1988 року, подолавши безліч моральних і матеріальних перешкод, театр постав як "бідний". Тобто перебуваючи в андеграунді, піднімаючи проблеми правдивого національного відродження, а не його ерзацу, обираючи практично невідому драматургію. На першому етапі театр намагався не стільки будувати нову естетику, скільки очиститись від штампів,

нашарувань "совдепу". Вже з першої вистави театр ставить актора вічно-віч з глядачем, "оголює" його, забираючи грим, декорації та розкішні костюми (опустимо тут економічні та соціальні негаразди). Перші вистави театру "Сад нетанучих скульптур" за "Снігом у Флоренції" та "Маруся Чурай" Ліни Костенко (режисер, як і всіх інших вистав - Володимир Кучинський, художник - А.Гуменюк) прагнуть до автентики. Найвдаліші вистави "Снігу" відбувалися в італійському дворіку, реальній ренесансній будівлі Львова, а "Маруся Чурай" гралася у справжніх, зібраних по селах костюмах. Така "правда" протиставляла молодий театр реалізму старого, звичного, а лаконізм оформлення та порушення системи "четвертої стіни" подавали драматургію у свіжому та чистому звучанні.

Проте дуже скоро молодечої, студійної свіжості забракло. Вже під час роботи над "Тенріхом III" почалася робота з ігровими структурами, з чистотою театральністю.

Містерія-забава за О.Дюма апелювала до всіх стилів одночасно, актори перекидалися ролями, як масками, створюючи не виклад подій, а єдину театральну стихію. Щось на зразок хуртовини підхоплювало публіку й не давало їй отямитись протягом чотирьох годин. Тут уже не було клубного пізнання, не було можливості підспівати акторам. Тут треба було пізнавати з акторами новий світ з принципово своїми законами гри. Епатаж поєднувався з ліризмом, гротеск з чистим, майже грінівським оптимізмом. Театр сміявся над собою та публікою й водночас вірив у себе та публіку.

Художники вистави П.Гуменюк та О.Лешко, в другій редакції - Д.Зав'ялова, мусили не тільки організувати мобільний простір, коли дія могла йти одночасно в кількох місцях, а й підіграти акторам у мінливості стилів та образів.

У першій сценічній версії в хід пішли "академічні" костюми, жіноча білизна, мішковина та все, що траплялося під руку, створюючи враження гротескного карнавалу. У другій версії було подано усвідомлену еклектику, коли дещо статичні костюми ніби грали власну версію п'єси, з'являючись майже автономно. Актор долав статику образу та статику костюма, трансформуючи і перше, і друге грою.

У виставі "Між двох сил" за В.Винниченком (художники О.Оверчук, О.Баклан) актори теж мінялися ролями, тільки якщо в "Генріху" ця зміна відбувалася ніби стихійно, то у виставі "Між двох сил" актори від дії до дії опинялись по різні боки барикад. Амбівалентність образу підкреслювалась костюмом. Актори не влаштовували судилище над історією, а подавали власне, суто театральне бачення її трагедій та уроків.

"Благодарний Еродій" Г. Сковороди. Пластика, спів, рух, вогні. Актори говорять про Благодарність. І говорять так енергійно, що художникові по костюмах треба знайти все різноманіття образів у комбінезонах для тренінгів. Н. Лапчик вирішує це натяком, деталю. Там - капелюх Божевільної Грети, там - сукня з парсуни, там - щось від Босха. Ось і весь асоціативний ряд задано. На посвячених спирається ритуал, не минаючи і величезного шару сенсорних впливів на глядача. А натуральні фактури костюма надають дійству відчуття первинності.

Цікаво порівняти в цьому контексті дві вистави за "Злочином і карою" Ф.Достоевського. Перша - "Сни" (художник - Д. Зав'ялова), сни химерні, хворобливі. Друга - "Забави для Фауста" (художники - О. Оверчук, О. Баклан) - розповідає про Свидригайлова. Він один живий, решта - ляльки. У першій виставі піжами і лікарняні халати, що зображують то фрак, то мундир. У другій - холодний білий простір з білими постатями, що ніби розчиняються у метрах шовку з насиченою плямою Свидригайлова. В першій - "бідний театр", в другій - естетське біло-золоте дійство. Відверта гротескність в одній виставі, рафінованість майже сецесійна - в другій.



Співпраця режисера та художника практично завжди є роботою художника під керівництвом режисера. Інколи добрий художник рятує не дуже доброго режисера. Інколи навпаки. Але, як правило, художник працює на режисера. У виставі "Апокрифи" режисер пропонує таку ситуацію, в якій би художник створив власний перфоменс. А сам вводить туди акторів і текст.

У першій частині "На полі крові" Во-

У роботі з художниками простежується чітка лінія від «бідного театру» до експерименту з перфоменсами...



лодимир Кауфман, що має вже досвід інсталяцій, перфоменсів, як ніхто у Львові, поводить з театральним простором, як з об'єктом, задаючи напрямок та манеру руху, мізансцени та розставляючи акценти сатанинським ревом пропеллера, а актори, що їх обставини примушують ходити по крупній наждачці, провадять театральну лінію у межах художнього об'єкта.

Лаконічні та вишукані костюми Наталки Шимін продовжують світ її робіт, трансформуючи техніку та мотиви у театальному костюмі. Хламиди з грубої мішквини, розшиті сесійно-вишуканими рибками чи досконало вписані у костюми тридцять срібняків дають текстильну модифікацію темі зради. Ці елементи можуть з однаковим успіхом існувати на костюмах або в роботах Наталки. Її не цікавить, скільки може роздивитись глядач, її цікавить художня самоцінність костюма.

Костюмоване дійство Володимира Фурика у "Йоганні, жінці Хусовій" позбавлене вишуканості та вивіреності першої частини, але приголомшує кольорами і метражем тканини. Здається, у маленькому залі театру Курбаса Фурик виплеснув усе, що накопичував як художник, який завжди прагнув самовираження.

Але вистава "Апокрифи" дуже далека від сценографічного театру чи демонстрації костюмів. Надавши художникові свободу (як в інших виставах акторів), В.Кучинський в свою чергу реалізовує свій театр, себе, акторів, знаходячи в перевазі візуального ряду не диктат, а підтримку чи джерело нових ідей.

У роботі театру Курбаса з художниками простежується чітка лінія від "бідного театру" (як у переносно-театральному, так і в прямо-матеріальному сенсі) через практично всі існуючі в сучасному театрі форми до експерименту з перфоменсами В.Кауфмана, Н.Шимін та В.Фурика. Поєднуючи в одній виставі несхожих між собою художників, Кучинський створює додатковий театральний ефект завдяки контрастності частин.

Вдруге повернувшись до драматичних поем Лесі Українки, театр одночасно спробував і нову форму співіснування видів мистецтва в одному літературному матеріалі.

В хронологічно останній роботі над "Садком вишневим" театр разом із художниками Олександром Оверчуком та Ольгою Баклан роблять декораціями все приміщення. Костюми ж виглядають скоріше не театально, а кінематографічно. Наближення глядача до актора провокує саме таку естетику. Костюм має поєднати театральність, але без її умовності, бо вона в цьому випадку здатна зруйнувати атмосферу "хатності", ніжності та інтимності, яка створюється акторами.

Відбираючи в костюма його справжність або мішурність, театр примушує його бути просто театральним костюмом, зручним та виразним. Просто театральний костюм, напевно, найвище та неперевершене досягнення, а досвід театру Курбаса справді заслуговує на історичне та теоретичне вирішення у всіх аспектах.

Всі вистави граються у різному просторі, хоча зал завжди має бути камерним. В "Еродії" глядача майже витісняють із залу, в "Забавах для Фауста" загнають на сцену. Але у всіх випадках відстані немає. Це позбавляє костюми однієї з найбільш театральних особливостей - бутафорності. Він має бути справжнім. Кожна деталь грає свою роль.

Позбавляючи актора звичних театральних ширм: гриму, відстані, історизму та бутафорії, його позбавляють і можливості фальшивити, а натомість пропонують представити героя, забираючи також комфорт вживання в образ. Костюму в такому "оголюючому" театрі теж надається інша функція. Він наближається до глобальної маски, до представлення, до засобу не зображення, а вираження. Костюм не ховає актора, а служить йому додатковим інструментом пізнання, ще одним атрибуту гри.