

УДК 792.024:687.16(477)"1882/1914"(091)

Цитування:

Несен І. І. Роль костюму у формуванні образу персонажу в Театрі корифеїв (1882–1914 рр.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 2. С. 154-158.

Несен Ірина Іванівна,*кандидат історичних наук, доцент,**доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи**Національної академії керівних кадрів**культури і мистецтв*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9804-9659>*iryna.nesen@gmail.com*

Nesen I. (2021). The Role of Costume in the Formation of the Character Image in the Theater of the Corypheses (1882 – 1914). *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 154-158 [in Ukrainian].

**РОЛЬ КОСТЮМУ У ФОРМУВАННІ ОБРАЗУ ПЕРСОНАЖУ
В ТЕАТРІ КОРИФЕЇВ (1882–1914 рр.)**

Метою статті є встановлення зв'язків між сценічним вбранням і характерами персонажів у виставах Театру корифеїв (1882–1914 рр.). У комплексі **методів** ми базуємось на засадах історизму і міждисциплінарних підходах. У межах порівняльно-історичного і, частково, міфологічного методів відстежуються зв'язки типології костюмів суміжних періодів. Формальний метод допомагає аналізувати костюм як метафори значень, а іконологічний підхід дозволяє виявити у костюмі змістові символи часу. **Наукова новизна** дослідження ґрунтується на системному аналізі друкованих видань й архівних матеріалів і визначає сценічний костюм як конкретний образ, невіддільний від персонажу. **Висновки**, зроблені у статті, дають можливість твердити, що Театр корифеїв упродовж своєї діяльності ставився до сценічного вбрання як до складного ансамблю. У комплекс театрального костюму, окрім одягу, взуття, головних уборів й аксесуарів, включено грим, особливості постави актора, малюнок його рухів. Важливу професійну складову у процес створення театральних костюмів додали художники, які на початку ХХ ст. долучились до підготовки вистав історичної тематики, започаткували створення ескізів для всіх сценічних вбрань.

Ключові слова: костюм Театру корифеїв, народний костюм, деталь костюму, реконструкція, стилізація, грим.

Nesen Iryna, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Art Study Expertise of the National Academy of Cultural and Arts Management

The Role of Costume in the Formation of the Character Image in the Theater of the Corypheses (1882 – 1914)

The purpose of the article is establishment of relations between scenic outfit and characters personalities in performances of the Theater of the Corypheses (1882 - 1914). In **the methods** set we are founding on historic basics and inter-disciplinary approaches. In bounds of historic-comparison and, partially, mythological methods liaisons between costumes typology of adjacent periods are tracked. Formal method helps to analyze costume as metaphors of meaning, and iconological approach allows determining semantic time symbols. **Scientific novelty** of the research is based on the system analysis of printed editions and archived materials and determines scenic costume as concrete image, which becomes inseparable from character's personality. **Conclusions** summarized in the article give possibility to state that the Theater of the Corypheses during its activity behaved to scenic outfit as to a complex set which was appearing as a result of collection and studies of different sources and actual material. Near sources of formation of theatrical costume traditions where famous directors which in the same time had significant acting and writing experience and acquired encyclopedic knowledge. Into the set of theatrical costume in addition to clothes, shoes, hats and accessories, makeup, features of the actor's posture, a picture of his movements are included. Thus, the stage activity of the Theater of the Corypheses is a set of costumes, which became iconic and were imitated by various drama theaters that operated in Ukraine in subsequent historical periods. An important professional component in the process of creating theatrical costumes was added by artists-connoisseurs of the Ukrainian past, who in the early XX joined the preparation of performances on historical themes, began to create sketches for all stage costumes.

Key words: Theater of the Corypheses costume, folk costume, costume detail, reconstruction, stylization, makeup.

Актуальність дослідження сценічного вбрання у Театрі корифеїв, зумовлена відсутністю не лише окремих наукових праць, але й недостатньою кількістю малих публікацій, присвячених цій проблематиці. Як об'єкт багатозначний театральний костюм серед іншого мав важливий зміст у розкритті образу персонажу. У цьому розумінні характер персонажу й особливості його візуального образу у виставі мають багато зв'язків.

Попередні дослідники визнали костюм Театру корифеїв окремою типологічною одиницею й історичним періодом в історії українського театру [1; 2]. Однак і сьогодні він вивчається у загальному комплексі театральньо-декораційної складової вистав: «Режисерська складова розвитку театральної декорації мала свій розвиток і в театрі М. Кропивницького (посади художника-професіонала у штатному розкладі він не мав). Режисер був вимогливим до оформлення, прискіпливо ставився до історичної достовірності в декораціях і костюмах, поставав проти використання одного оформлення у різних виставах» [5, 145]. На роль і значення одягу для візуалізації характеру персонажу звертали увагу й театрознавці. Так, Олександр Клековкін наголошував: «У своїх фабульних ремарках М. Кропивницький продумував роль костюму у розкритті характеру персонажів з акцентом у мелодраматичність» [4, 170]. Такий підхід є важливим у поступі студіювання проблем сценічного вбрання, однак чимало деталей тут залишається поза увагою.

Наша стаття ставить за мету встановлення зв'язків між характерами персонажів й їх сценічним вбранням в практиках Театру корифеїв упродовж його існування (1882–1914 рр.). Наукова новизна дослідження ґрунтується на порівняльному аналізі друкованих видань й архівних матеріалів, що визначає сценічний костюм як конкретний образ і характер.

Виклад основного матеріалу. Розмежування понять «театральний одяг» і «театральний костюм» ми знаходимо вже у працях самих корифеїв українського театру. На цьому свого часу наголошував Панас Саксаганський: «В такому костюмі в мене завжди було все детально обмірковане, зафіксоване, розроблене і технічно вправлене, навіть всі мізансцени та паузи. ...В моїй творчо-технічній майстерні з часом назбиралось чимало таких вправлених **«театральних костюмів»**. Таким шляхом в мене були виготовлені ролі возного і виборного з «Наталки Полтавки», дурноголового Стецька...» [7, 138]. У цих словах митець, можливо, вперше в історії українського театру вивів театральний костюм

в категорію зі складним контекстом, що передбачає відповідність вбрання й актора за типажем і фактурою. «Театральний костюм» як сценічний образ, сформований у всій повноті, який неможливо перевершити або зруйнувати. «Театральний костюм» – актор у ролі як цілісність, як концепт. Тому слід розмежувати поняття «сценічне вбрання/одяг» і «театральний костюм».

Цілком правильним твердженням про те, що костюм в Театрі корифеїв був реалістичним, взятим із життя окремої епохи, проблема його дослідження не вичерпується. Адже, провідні учасники акторських труп наголошували, що сценічна натуральність є інакшою, ніж повсякдення, що сцена потребує «творчої натуральності, а не механічного фотографування» [7, 125]. У цій сценічній творчості головним був режисер, який у тогочасному театральному процесі, мав статус «вчителя сцени» і діяв на власний розсуд не лише у постановці, але і в костюмах. Для успіху вистави режисер мав глибоко розуміти мову театрального вбрання.

З українських театральних корифеїв костюм в усіх його особливостях чудово відчували і розуміли М. Кропивницький і П. Саксаганський. У листах М. Кропивницького зустрічаємо висловлювання, в яких назви елементів одягу правлять за метафори. Пишучи у 1893 р. до галицького письменника Володимира Лукича-Левицького, він зауважував: «Я завжди держався тієї думки: хоч і не показна свитина, а власна» [10, 15]. Тому М. Кропивницький у своїй драматургічній, режисерській й акторській праці вміло створював образи персонажів, продумуючи серед іншого контекст їхнього вбрання. Його епістолярна спадщина доводить, що кожен образ, створений мистцем, був глибоко розроблений і ґрунтувався на історичній основі, а також на зображенні характеру персонажа. Саме М. Кропивницький, граючи роль Стецька у «Сватанні на Гончарівці», створив стилістику образу, яка закріпилась і стала традицією у наступних постановках твору на десятиліття. У колекції Обласної бібліотеки ім. Д. Чижевського (м. Кропивницький) зберігається світлина з зображенням М. Кропивницького у цій ролі.

На критику кореспондента газети «Новоросійський телеграф» візуального образу виборного, роль якого М. Кропивницький виконував у «Наталці Полтавці», діяч пояснював: «Когда была написана «Наталка Полтавка» Котляревским... все почти паны малорусские подбывали волосы в кружок, оставляя только чуприну на макушке... Шапка 6 вершков, самая

обыкновенная шапка, какие и доньше носят в Малороссии зажиточные мужики» [10, 200]. Граючи виборного мистець створив виразний образ, позначений народною основою, до якої додав власні знахідки особливостей цього характеру: «Кропивницький у Наталці Полтавці грав виборного Макогоненка. Створеним образом він домінував всю виставу «...рудувате волосся, підстрижене височенько в кружок, такі ж свої вуса з підусниками, здорове засмагле обличчя без жодних наклейок; одяг – сива смушева шапка, коричнева сукняна чумарка, підперезана темнозеленим поясом, сині шаровари і прості чоботи; в руці ціпок, за пазухою – кисет із тютюном, кресалом та люлькою» [6, 52]. Цей опис засвідчує створення єдиної фактури персонажу через синтез типажу, одягу й гриму. Частиною образу був і малюнок поведінки як доповнення гриму: «Під гримом Кропивницький розумів не тільки грим на обличчі, а й спосіб тримати голову, плечі; звідси великої ваги набирало і те, як сидить одяг на плечах і навіть як рухається персонаж. Він міг на цілу роль накладати особливий, їй одній властивий вираз обличчя» [6, 36].

Зважаючи на те, що сценічний стрій Макогоненка був знайдений М. Кропивницьким, у подальшому актори українських труп шукали нові риси цього образу через деталі поведінки й аксесуарів. Так, П. Саксаганський створив свій варіант образу виборного – тонко хитрої вдачі. «Він придумав характерну деталь – входив на сцену повільно, волочачи палицю за спиною і наспівуючи собі під ніс пісню «Дід рудий» на якомусь монотоні» [6, 54].

Архівні матеріали, пов'язані з періодом творчості діячів Театру корифеїв, доводять їх серйозне ставлення до виготовлення одягу кожного з персонажів. Зокрема перед тим, як створити окреме вбрання, глибоко вивчався історичний контекст особливостей його побутування. Це стосується й образу возного з «Наталки Полтавки». Його одяг М. Кропивницький відтворив за детальним описом Кретчмера, одного з приятелів Т. Шевченка, що обіймав цю посаду: «Сертук темно зеленого сукна, довгий у два борти по 6 гудзиків з боку, на рукавах гудзиків нема, ззаду 4 гудзики, по борту кант червоний і комір, якщо возний був з потомствених дворян – червоний, якщо ж ні – темно зелений з кантом; штани теж темно зелені без канта. Мундир возного одnobортний темно зеленого сукна і 9 гудзиків. На обшлагах по два маленькі гудзики і кант по борту, шиття ніякого. Але ж про возного, що в «Наталці Полтавці» всі етнографи згодились на тим, що він уже в отставці, то носив цивільний

довгополий сертук синій або та бачного цвіту; а у 3 дії міг явитись у мундирі. Білі штани носили полупанки, то й возний міг дозволити собі таку вольність, але не знаю, чи то полагалось по формі чи ні. Петлиць зовсім ніяких не було; а було тільки шиття у чиновників, починаючи з 12 кляси; возний же був чиновником 14 кляси (нижчий чин – *І.Н.*)» [10, 386]. Цей розгорнутий фрагмент засвідчує, що режисери у Театрі корифеїв перед визначенням вбрання для персонажу, серйозно збирали матеріали, консультувались з етнографами й іншими науковцями, які могли допомогти у з'ясуванні важливих фактів. Тому, дивлячись на відоме фото П. Саксаганського у ролі возного, ми розуміємо, що його сертук шився з дотриманням усіх відомих про цей чин сільського урядовця фактів.

За спогадами актора Прохора Коваленка (1884–1963 рр.), М. Кропивницький мав здатність до майстерних перевтілень, граючи в одній виставі дві ролі – епізодичну й головну, розкриваючи у цьому всі можливі засоби вбрання, зміни силуету і постави, а також гриму. Так, виступаючи у трупі Трохима Колесниченка 1909 р. у виставі «Доки сонце зійде, роса очі виїсть...» мистець одночасно грав епізодичну роль діда Фортуни і головну – поміщика Воронова, демонструючи можливість цілковитого перевтілення через зміни обличчі, постави, голосу і характеру вбрання. У ролі Фортуни все було спрямовано на зображення старечості і малопомітності – поношений простий одяг; підсліпуваті очі, кошлаті брови, сиві волосся і борода, прокурені вуса: «Щоб здаватися низеньким, взуття без каблуків, темна свитина, тіло сутулувате і ноги підігнуті у колінах. Повнота обличчя схована круглою борідкою і штрихами старечого гриму» [9, 36]. Водночас розум і внутрішню гідність, втілені у цьому образі, демонструвало високе відкрите чоло. І тут же в наступній яві М. Кропивницький перетворювався на респектабельного ще не старого поміщика Воронова, що уособлював самодура й прибічника самодержавства. Ствердженню цього образу слугував світлий пошитий за останньою модою костюм. Його підвищені плечі додавали персонажу широкоплечої постави, відчуття ситості й вдовоаності. Враження високого зросту створювали також черевики з високими закаблуками і товстими устілками в середині. Після попереднього образу старого Фортуни, важко було повірити, що обличчя, освіжене тілесним гримом, з підфарбованими бровами і хвацько закрученими короткими вусами належать одному виконавцю. Це враження закріплювала коротка стрижка «їжак», що

робила непомітним сиве волосся.

З розвитком театрального репертуару поглиблювався і розвивався спосіб зображення моральності персонажів. У Театрі корифеїв він, зокрема розкривався засобами вбрання, його етнокультурної або соціальної стилістики, а відтак приналежності. Якщо на початковому етапі поступу українського театру, костюм у виставах з народними сюжетами слугував іконою національної культури без різких протиставлень, то вже у нових п'єсах 1880-х рр., вбрання персонажів вистави виявило яскраву дихотомію образів позитивних і негативних. Головним прийомом тут стало введення у селянське традиційно вбране суспільство окремих персонажів у міських костюмах, нерідко чиновників або військових, що мали яскраво виражений негативний типаж, який демонстрував бездуховність і примітивність їх світогляду. Такий костюм містив у собі окремі найвиразніші деталі часу. У чоловіків це зазвичай жилетка яскравої кольорової коштовної тканини, рідше манишка. Згадаємо крикливу жилетку панича з вистави «Мартин Боруля» за твором І. Карпенка-Карого (1886 р.), жилетки «з фізической матерії» у Свирида Гострохвостого (І. Нечуй-Левицький «На кожум'яках» 1875 р.) і у його спадкоємця Свирида Голохвостого (М. Старицький «За двома зайцями» 1883 р.). Ознакою модного несмаку на сцені українського театру також стали штани пошиті зі строкатої або клітчастої тканини. Їх ми бачимо на світліні П. Саксаганського в ролі Голохвостого.

До кінця XIX ст. національне вбрання у різних регіональних варіантах зберігає свій романтичний статус і зачаровує. У ньому зображені всі головні героїні – Зінька з водевілю М. Старицького «По модньому» 1889 р., Олеся з п'єси М. Кропивницького «Олеся» 1891 р. У виставах вони демонструють свою відданість традиції. У М. Старицького Зінька, що мешкає у якомусь містечку Лівобережної України сама вишиває собі сорочки, як вчила її покійна мати, і єдиним прийнятним для себе одягом визнає народний, відмітаючи «кохту» міського покрою. Ця думка у виставі закріплена реплікою її молодшої сестри Наталки: «А яка ти гарнесенька, сестрице, сьогодні! У стрічках та у плахті» [8, 6].

Весь подальший сюжет водевілю розгортається на протиставленні стилістики вбрання як протиставлення вивіреної традиції швидкоплинній часто незручній моді. Тому М. Старицький ставить проблеми вбрання у центр уваги глядача як проблему культурну. Народне на сцені визнається позитивом, а в міщанському повсякденні фігурують найменш привабливі моменти. Весь візуальний ряд

побудований на дихотомії мистецтва і кітч. Співмешканка батька Зіньки Вареника Дзвонарська про придбаний для Зіньки модний одяг говорить: «А гарно: скрізь тобі настобурчиться. Без муки не бува моди!». У її низькосортних піснях закріплюється тема модних образів: «Видю його по походке, Аж пестреються штани! В нього волос під шантретом, І на рипах сапоги. Єго білая манишка, У груде моєї оддишка. Ах, ах, ах, милий мой, Як страждаю за тобою! Єго синяя жилетка, У груде моєї отметка!» [8, 14–15]. Упродовж всієї вистави актори вибудовують дві лінії театральних строїв, розкриваючи концепт кожної з них, пропонуючи глядачу зробити свій вибір. М. Старицький висміює цей «благородний світ», засуджує його на кожній мізансцені насамперед засобами маркування вбранням. Так, Вареник, коли заручини зруйнувались, вигукує: «Скидай мені зараз цю панську зброю!». У такий спосіб новомодне вбрання Зіньки, яке мало у собі конструкцію турнюру, визнається неприйнятним і таким, що спотворює природну красу жіночої постави. Ця думка вкладена у вигук молодика Сисоя, що сватався до Зіньки з матір'ю: «Мамаша, она... не такая... это костюм... Мамаша! Она не кривобокая: это – турнюр!» [8, 29, 30].

Тут скажемо, що турнюр (каркасна конструкція з різних матеріалів, що кріпилась ззаду над сідницями і створювала силует, подібний до пташиного), як модний британський винахід другої половини XIX ст., був фіналом існування в костюмі каркасних конструкцій і викликав у різних країнах шквал критичних зауваг. Вважають, що турнюр був дизайнерською редуцією силуетів жіночої сукні-полонез, взятої з рококо, а, відтак, швидко увійшов в конфлікт з побутом і мобільними потребами жінок промислового суспільства. Звідси величезна кількість карикатур, що з'являлися у тогочасній пресі в багатьох європейських країнах і в Російській імперії. Відомою є війна, яку оголосив турнюрам Оскар Вайлд.

На початку XX ст. протистояння традиційного народного і модного міського вбрання у виставах Театру корифеїв все ще було актуальним, з тією лише різницею, що очевидним стало розшарування між поколіннями в середовищі української інтелігенції. Яскравим прикладом цьому стала «Суєта» І. Карпенка-Карого (1903 р.), де красу народного одягу розуміють лише українські поміщики старшого покоління, які залишаються у меншості. Традиційний святковий стрій, у якому подружжя Макар і Тетяна приїжджають на день народження до сина Михайла об'єктивно красивий. Це

засвідчено в тексті драми авторською ремаркою до яви: «Входе Тетяна і Макар одягнені празниково: Макар в новій, чорного тонкого сукна чумарці, без пояса; Тетяна в червоних чоботях, розкішній плахті, пов'язана на очіпку чорною хусткою і тонкою наміткою; зверху темна керсетка з рукавами» [3, 81]. Однак, у суб'єктивних судженнях їх дітей, образи яких, за сюжетом вистави, зросійщені, цей одяг «неблагогородний» або «мужицький». Про це говорить їх син Михайло: «Мама й тато дуже розумні люде, лишнього не скажуть... але одежа... одежа! Особливо, жіноча... А!» [3, 80].

У театральних практиках українських труп сформувалось поняття «одяг несимпатичних героїв» і відповідність образу костюму або деталі до образу персонажа. Якщо у водевілях засобом протиставлень було вбрання, висміювались примітивність й несмак окремих героїв, то у драмах, сюжет яких ґрунтувався на трагічних мотивах, дихотомія характерів поступалась місцем іншим, більш нюансованим засобам. Так, граючи роль Бичка у виставі власного написання «Глитай або ж павук» (вперше видана у 1882 р.), М. Кропивницький вирішив свій костюм, скориставшись напрацюваннями талановитих акторів старшого покоління. Відштовхнувшись від концепцій вихованця училища М. Щепкіна Сергія Шумського-Чеснокова (1820–1878 рр.), він стверджує ницість свого героя підкреслено зім'ятим циліндром, який тримає в руці: «Я имел счастье видеть С. В. (Шумського – *И.Н.*) в Киеве и Харькове в нескольких пьесах. ...во что он одевался в ролях скупцов и мироедов» і наполягав на тому, що грим глитая має справляти враження його зовнішньої забрудненості [10, 202].

Висновки. Театр корифеїв упродовж своєї діяльності ставився до сценічного вбрання як до складного ансамблю, що виникав внаслідок збирання й вивчення різних джерел і фактичних матеріалів. Біля джерел формування традицій театального костюму стояли відомі режисери, які водночас мали значний акторський і письменницький досвід і набули енциклопедичних знань. У комплекс театального костюму, окрім одягу, взуття, головних уборів й аксесуарів, включено грим, особливості постави актора, малюнок його рухів.

Важливу професійну складову у процес створення театральних костюмів додали художники-знавці української минувшини, які на початку ХХ ст. долучились до підготовки вистав історичної тематики, започаткували створення ескізів для всіх сценічних вбрань.

Література

1. Дмитренко А. Український театральний костюм початку ХХ ст.: історіографія проблеми. Народознавчі зошити. 2015. № 15. С. 1153–1162.
2. Драк А.М. Українське театральне декоративне мистецтво. Короткий нарис. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР., 1961. 64 с.
3. Карпенко-Карий І. Суєта. Київ : Відкрита книга, 2012. 90 с.
4. Клековкін О. Марко Кропивницький: режисерські прийоми. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2012. Вип. 4. С. 169–177.
5. Ковальчук О. Специфіка розвитку і функціонування театально-декоративного мистецтва на зламі ХІХ–ХХ ст. Пошуки передформи і сутнісних змістів. Художня культура. Актуальні проблеми. 2015. Вип. 11. С. 133–155.
6. Марьяненко І. Минуте українського театру, спогади. Київ : Мистецтво, 1953. 180 с.
7. Саксаганський П. Думки про театр. Київ : Мистецтво, 1955. 235 с.
8. Старицький М. По-модньому. Київ : Відкрита книга, 2012. 35 с.
9. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМУ), Ф. 41, Оп. 1, Спр. 91.
10. ЦДАМЛМУ. Ф. 90, Оп. 1, Спр. 52.

References

1. Dmytrenko A. (2015). Ukrainian theatrical costume of the early XX century: historiography of the problem. *Narodoznavchi zoshyty*, 15, 1153–1162 [in Ukrainian].
2. Drak A.M. (1961). *Ukrainian Theatrical and Decorative Art. Short sketch*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].
3. Karpenko-Karyi I. (2012). *Bustle*. Kyiv: Vidkryta knyha [in Ukrainian].
4. Klekovkin O. (2012) Marko Kropyvnytskyi: directing techniques. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky*, 4, 169–177 [in Ukrainian].
5. Kovalchuk O. (2015). The specifics of development and functioning of theatrical and decorative art at the turn of the XIX-XX centuries. Search for preforms and essential contents. *Art culture. Actual problems.. Vyp. 11. S. 133–155.* [in Ukrainian].
6. Marianenko I. (1953). *The past of the Ukrainian theater, memories*. Kyiv: Mystetstvo. 180 s. [in Ukrainian].
7. Saksahanskyi P. (1955). *Thoughts about the theater*. Kyiv: Mystetstvo. 235 s. [in Ukrainian].
8. Starytskyi M. (2012). *In a fashionable way*. Kyiv: Vidkryta knyha. 35 s. [in Ukrainian].
9. TsDAMLUMU. F. 41. Op. 1. Spr. 91. [in Ukrainian].
10. TsDAMLUMU F. 90, Op. 1, Spr. 52. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.01.2021
Отримано після доопрацювання 15.02.2021
Прийнято до друку 19.02.2021