

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

ТЕАТРАЛЬНИЙ КОСТЮМ ЯК ТЕКСТ ТА МОВА КУЛЬТУРИ

Виконала:

здобувач вищої освіти
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Юлія ПІТОВА

Науковий керівник:

доктор культурології, професор,
завідувач кафедри майстерності актора
Антоніна КІКОТЬ

Наукові рецензенти:

1) кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури ХДАК
Роман НАБОКОВ;
2) кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри майстерності актора
та режисури драматичного театру ХНУМ
Людмила КОЛЧАНОВА

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
17 січня 2022 року

Харків
2022

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва

Кафедра режисури

Ступінь вищої освіти «Магістр»

Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Завідувач кафедри режисури

_____ / Сергій ГОРДЄЄВ /

25 вересня 2019 року

ЗАВДАННЯ

на виконання кваліфікаційної роботи здобувача вищої освіти

Юлії ПІТОВОЇ

1. Тема кваліфікаційної роботи:

«ТЕАТРАЛЬНИЙ КОСТЮМ ЯК ТЕКСТ ТА МОВА КУЛЬТУРИ»

науковий керівник – доктор культурології, професор, завідувач кафедри майстерності актора ХДАК – Антоніна КІКОТЬ

затверджені рішенням кафедри режисури від 25 вересня 2019 р.

2. Строк подання роботи – 17 січня 2022 р.

3. Вихідні дані – в роботі досліджується феномен театрального костюму.

4. Зміст кваліфікаційної роботи (перелік питань, що потребують розробки):

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА

РОЗДІЛ 3. СУЧАСНА МОВА ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи

Розділ	Відомості про консультантів розділів кваліфікаційної роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Світлана ШУМАКОВА	28.11.19	
Розділ 1	доцент, заслужений діяч мистецтв України, доцент, декан факультету сценічного мистецтва Ігор БОРИС	05.02.20	
Розділ 2	кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри режисури Ольга ЛАЧКО	10.04.20	
Розділ 3	кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри режисури Ольга ЛАЧКО	30.09.20	
Висновки	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Світлана ШУМАКОВА	30.11.20	
Список використаних джерел	доцент, заслужений діяч мистецтв України, доцент, декан факультету сценічного мистецтва Ігор БОРИС	29.01.21	
Додатки	кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри режисури Ольга ЛАЧКО	10.02.21	

6. Дата видачі завдання — 25 вересня 2019 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ	30.11.2020	
2.	Розділ 1	16.01.2021	
3.	Розділ 2	08.04.2021	
4.	Розділ 3	24.06.2021	
6.	Висновки	17.10.2021	
7.	Список використаних джерел	20.10.2020	
8.	Додатки	10.12.2021	
9.	Редагування тексту	10.01.2022	
10.	Збір рецензій	10.01.2022	

Здобувач вищої освіти

(підпис)

Юлія ПІТОВА

Науковий керівник роботи

(підпис)

Антоніна КІКОТЬ

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ СЕМІОТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА...	11
1.1. Наукові джерела дослідження.....	11
1.2. Методи дослідження.....	13
1.3. Аналіз понять дослідження: «театральний костюм», «семіотика», «знак», «метазнак», «код».....	15
Висновки до розділу 1.....	19
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА.....	20
2.1. Театральний костюм крізь призму пошуків точного втілення образу.....	20
2.2. Аналіз тенденцій розвитку театрального костюма.....	25
2.3. Костюм як невербальний культурний текст.....	28
Висновки до розділу 2.....	36
РОЗДІЛ 3. СУЧАСНА МОВА ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА.....	37
3.1. Семіотичне поле феномену театрального костюма.....	37
3.2. Своєрідність сучасних інтерпретацій мистецької думки у поглядах на театральний костюм.....	43
Висновки до розділу 3.....	49
ВИСНОВКИ.....	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	53
ДОДАТКИ.....	60

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження зумовлюється відчутним зростанням наукової зацікавленості до театрального костюма, який, на жаль, попри існуючі наукові розвідки, залишається понині вичерпно недослідженим сучасними науковцями.

Слід підкреслити, що і в науці, і в художній практиці накопичено широкий спектр матеріалів, які свідчать про самотутню роль предметного мистецтва, особливою складовою якого постає театральний костюм. А втім, проведений аналіз наукової літератури переконує, що існуючі на сьогодні наукові роботи, насамперед, є тематично зосередженими на творенні окремих театральних художників, і вкрай не розробленим залишається культурологічний зміст мови театрального костюма як такого. Іншими словами, недостатньо уваги приділено вивченню театрального костюма у світлі підвищеної виразності сценічної мови як кодування культурних смислів. Таке розуміння театрального костюма дало можливість проаналізувати його як специфічний культурологічний феномен, коли в якості «мови костюма» виступають певні значення й змісти, що відкриває нові сфери дослідження, розкриває несподівані проблеми й аспекти.

З точки зору науково-теоретичного обґрунтування театральний костюм ми розуміємо не просто цікавим культурологічним феноменом, а таким, що володіє власною семантико-семіотичною мовою, осмислення якої здатне пролити світло на особливості культурно-цивілізаційної еволюції суспільства, естетико-філософські реалії й уподобання епохи, «життєвий менталітет» тощо. І ця тема, при всій уявній її локальності і розробленості, є невичерпною. А що стосується культурологічного виміру сценічного костюма, який нас цікавить, то ця проблематика, мало розкрита в сучасній науці, потребує свого поглибленого осмислення. Бо будучи фрагментарним, наукове знання щодо семіотики сценічного костюма не склалось достатньо на сьогоднішній день, тож вимагає

поліаспектної своєї розробки. Тому це питання і обирається темою магістерської роботи.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами та темами.

Магістерське дослідження виконано на кафедрі режисури відповідно до плану наукових досліджень і плану Харківської державної академії культури 2016–2020 рр., затвердженого на засіданні Вченої ради (протокол № 12 від 10 лютого 2016 р.), та є складовою теми «Актуальні науково-дослідні пошуки в контексті сценічного дискурсу».

Мета і завдання дослідження. *Мета магістерської роботи* – надати культурологіно-мистецтвознавче обґрунтування театрального костюма, з одного боку, як самоцінного мистецького явища з художнього моделювання, пошуку образності і перетворення, знака і символу, з другого – як культурного феномена, тексту культури.

Поставлена мета передбачає необхідність вирішення таких *завдань*:

- проаналізувати теоретичне підґрунтя за темою дослідження;
- визначити методи дослідження;
- сформулювати основні поняття дослідження;
- систематизувати динаміку історичної еволюції театрального костюма;
- обґрунтувати мистецькі пошуки відносно створення сценічного костюма у світовій театральній культурі;
- осмислити театральний костюм як культурний феномен, текст культури;
- узагальнити тенденції новітніх неординарних «прочитань» сучасних театральних костюмів в контексті створення образів.

Об'єкт дослідження – тенденції нових прочитань театрального костюма на світовій сцені.

Предмет дослідження – театральний костюм як семіотично-культурологічне явище.

Методи дослідження. Представлена наукова проблематика визначила комплекс підходів і методів дослідження.

Оскільки для розв'язання проблеми використовується інформація з різних галузей знання (історія театру, сценографія, драматургія, психологія), доречним є використання міждисциплінарного підходу.

Специфіка теми та сформульовані мета й завдання передбачають міждисциплінарний кут зору щодо досліджуваного предмету, тобто цілісно-комплексну взаємодію обраних нами методологічних підходів, а саме:

- культурологічного для аналізу предмета в культурно-історичному контекст та його культурологічної інтерпретації як тексту культури у сукупності взаємозв'язаних елементів та актуальному зв'язку із зовнішнім середовищем;
- мистецтвознавчого для обґрунтування художньої сутності, притаманної предмету нашого дослідження;
- театрознавчого для багатоплановості вивчення предмету дослідження у всіх театральних аспектах, тобто з метою вивчення новітніх форм розуміння театального костюма.

У свою чергу, відповідно поставленим завданням дослідження вибудовується на системі таких методів, як:

- метод конкретно-історичного аналізу для виявлення специфіки досліджуваних фактів;
- метод семіотичного аналізу, що виходить з аналізу предмету як символічної системи, і будь-яке явище і матеріальної, і духовної культури розуміється як упорядкований набір знаків і символів, що мають певний зміст, – текст, який повинен бути прочитаний дослідником

- метод герменевтичний як інтерпретацію, розуміння, проникнення в суть досліджуваного предмету в якості культурного феномену й мистецького явища;
- метод аксіологічного (ціннісного) аналізу, пов'язаний з вивченням явища сценічного мистецтва в сенсі затвердження загальнолюдських цінностей;
- метод причинно-наслідкового аналізу для уточнення принципів розвитку досліджуваного предмету;
- метод аналізу мистецьких творів;
- метод аналізу творення митця;
- загальнонаукові методи: метод аналізу, метод абстрагування та метод узагальнення.

Наукова новизна роботи полягає в поглибленні теоретичних обґрунтувань кола мистецьких поглядів щодо феномена сучасного театрального костюма як тексту культури та актуальному зв'язку із зовнішнім середовищем світового театру ХХІ ст., що є недостатньо дослідженим у вітчизняній театрознавчій науці.

Удосконалено розуміння вимірів семіотичного поля сучасного театрального костюма.

Набула подальшого розвитку аналітика мистецьких проявів та новітніх «художніх висловлювань» й знахідок у створенні театрального костюма.

Практичне значення. Магістерська робота може сприяти кращому розумінню культурологічно-семіотичних аспектів вивчення театрального костюма.

Матеріали магістерської роботи як теоретичне підґрунтя можуть знаходити застосування у дослідженнях сучасного сценічного мистецтва; в змістовому контексті курсів з підготовки майбутніх режисерів та акторів

(«Режисура та майстерність актора», «Історія світового театру», «Креативне мислення у режисерській арт-практиці»); у практичній діяльності акторів та режисерів.

Крім цього, матеріали магістерської роботи як теоретичне підґрунтя можуть знаходити застосування у подальших науково-дослідних роботах молодих науковців, що торкаються вивчення даної тематики.

Магістерське дослідження виконується згідно з програмою Міністерства культури України №840/778 «Прикладні розробки у сфері розвитку культури» від 21.09.2018 р., що передбачає здійснення досліджень у галузі культури і театру.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи обговорювались на засіданнях кафедри режисури ХДАК. Апробація дослідницьких результатів здійснена на Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (ХДАК, 2021) та Міжнародній науковій конференції «Science, actual trends and perspectives of development» (Budapest, 2021).

Тему дослідження відбито у публікаціях:

1. Пітова Ю. Семіотика сценічного костюма / Ю. Пітова // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнародної наукової конференції / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків: ХДАК, 2021. С. 230–231.

2. Питова Ю. Семиотическая система театрального костюма / Ю. Питова // Science, actual trends and perspectives of development : abstracts of the International Scientific and Practical Conference. Budapest, 2021. P.29–30.

Структуру роботи складають: вступ, три розділи з параграфами, висновки, список використаних джерел з 94 найменувань, додатків А, Б, В (на 17 сторінках); основний зміст 60 сторінок, загальний обсяг роботи 77 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ СЕМІОТИКО- КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА

1.1. Наукові джерела дослідження

Обрана тема дослідження зумовлює аналіз існуючої науково-теоретичної та, безумовно, численної публіцистичної літератури, крім того, джерел самого різного характеру й змістового спрямування, зокрема Інтернет-ресурсів з відео-матеріалами та інтерв'ю.

Поступ української мистецтвознавчої думки спонукує до спроби розглянути театральний костюм як культурологічне явище крізь призму культурологічних концепцій. Слід констатувати, що значна кількість існуючих робіт має описовий огляд сценічного костюма в історичному контексті. Це, переважно, роботи таких вчених, як: Р. Захаржевська, Л. Кибалова, М. Ламарова, К. Кіреєва, М. Мерцалова, В. Березкін, М. Олійник та ін.

Зазвичай, дослідники зосереджують свою увагу на вивченні сценічного костюма крізь призму мистецтва окремих художників, зокрема такого масштабу, як Д. Лідер, М. Вознесенский, Л. Березовчук та ін.

Проте, концептуальної систематизації театрального костюма в сучасному мистецтві театру не було виявлено.

Згідно думки Ю.Пігель, «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.Фрейда, 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 ін.» [66].

В контексті визначення проблемного поля театрального костюма є конструктивним звернення до теоретичного доробку М.Бахтіна, Ю.Лотмана А.Лосєва, крім того, конструктивним слід вважати й наукові погляди представників семіотики культури, зокрема: Ж.Дельоза, Ж.Бодрійяра, У.Еко, Р.Барта, М.Фуко, Г.Крейдліна, Ж.П.Сартра та ін.

Проблеми зображальності «як методологічні та естетико-художні принципи театрального костюму» [66] знаходимо в теоретичних розробках таких науковців, як: В.Мюллер, М.-Т.Кідд, Ш.Джексон М.Львова, М.Малигіна, К.Градова, І.Ситнова, Г.Когтєва, Є.Гутіна та ін.

У сучасних історичних та теоретичних дослідженнях театру розкриваються певні аспекти вивчення театрального костюма, проте, як вище зазначено, вони є зосередженими на конкретних персоналіях чи певних дослідницьких уподобаннях авторів. Це дослідження таких науковців, як: О.Клековкін, О.Боньковська, Ю.Ямаш, О.Паламарчук, В.Проскуряков, Р.Пилипчук та ін.

Слід згадати й мистецтвознавчо-теоретичні розробки, що торкаються театрального костюма, зокрема досліджуваних театральних художників О.Цимбалюка, В.Овсійчука, Л.Янас, Т.Шевченко, І.Семенюка М.Скиби, І.Диченка, М.Оверчук, У.Рой, А.Куниці, Х.Козак, П.Дацуна, В.Садової, С.Михайленка, Г.Канарської, О.Кулика, Г.Вдовиченко, І.С.Веселки, Н.Космолінської та ін.

Отже, аналіз приведених наукових джерел доводить, що театральний костюм, на жаль, понині залишається поза межами фундаментальних досліджень сучасних науковців.

1.2. Методи дослідження

Представлена наукова проблематика визначила комплекс підходів і методів дослідження. Оскільки для розв'язання проблеми використовується інформація з різних галузей знання (історія театру, сценографія, драматургія, психологія), доречним є використання міждисциплінарного підходу.

Відповідно, специфіка теми та сформульована мета й завдання передбачають міждисциплінарний кут зору щодо досліджуваного предмету, тобто синтезуючу взаємодію обраних нами методологічних підходів, а саме:

Специфіка теми та сформульовані мета й завдання передбачають міждисциплінарний кут зору щодо досліджуваного предмету, тобто взаємодію обраних нами методологічних підходів, а саме:

- культурологічного;
- мистецтвознавчого;
- театрознавчого.

У свою чергу, відповідно поставленим завданням дослідження вибудовується на системі таких методів, як:

- метод конкретно-історичного аналізу;
- метод семіотичного аналізу;
- метод герменевтичний;
- метод аксіологічного аналізу;
- метод причинно-наслідкового аналізу;
- метод аналізу мистецьких творів;
- метод аналізу творення митця;
- загальнонаукові методи: метод аналізу, метод абстрагування та метод узагальнення.

Слід уточнити. Культурологічний підхід для аналізу предмета в культурно-історичному контекст та його культурологічної інтерпретації як тексту культури у сукупності взаємозв'язаних елементів та актуальному зв'язку із зовнішнім середовищем.

Мистецтвознавчий підхід для обґрунтування художньої сутності, притаманної предмету нашого дослідження.

Театрознавчий підхід для багатоплановості вивчення предмету дослідження у всіх театральних аспектах, тобто з метою вивчення новітніх форм розуміння театального костюма.

Метод конкретно-історичного аналізу для виявлення специфіки досліджуваних фактів.

Метод семіотичного аналізу тому, що він виходить з аналізу предмету як символічної системи, і будь-яке явище і матеріальної, і духовної культури розуміється як упорядкований набір знаків і символів, що мають певний зміст, – текст, який повинен бути прочитаний дослідником

Метод герменевтичний (метод інтерпретації), бо він відображає необхідність не стільки знання про феномен, скільки його розуміння, оскільки знання і розуміння відрізняються один від одного. Саме розуміння дозволяє проникати в суть досліджуваного предмету. На початку свого розвитку герменевтика, насамперед, тлумачила складні, багатозначні тексти, але тепер цей метод поширюється на дослідження будь-яких культурних феноменів, мистецьких явищ, процесів.

Метод аксіологічного аналізу (метод ціннісного аналізу), бо він пов'язаний з вивченням явища сценічного мистецтва в сенсі затвердження загальнолюдських цінностей, до досягнення яких прагне суспільство (цінності існують лише по відношенню до людини, тож співвідноситься з людськими поглядами щодо їх суті).

Метод причинно-наслідкового аналізу для уточнення принципів розвитку досліджуваного предмету.

Метод аналізу мистецьких творів та метод аналізу творення митця для всебічних аналізів костюмів та мистецтвознавчої їх інтерпретації.

Разом з тим, загальнонаукові методи: метод аналізу, метод абстрагування та метод узагальнення для формулювання наших дослідницьких позицій та висновків.

1.3. Аналіз понять дослідження: «театральний костюм», «семіотика», «знак», «метазнак», «код»

Основним поняттям даного дослідження є «театральний костюм», однак, попри його розуміння в якості одного з принципових елементів сценічного середовища, візуального вирішення вистави, єдиного наукового його визначення не знаходимо. На основі синтезуючого аналізу щодо поглядів на театральний костюм різних театральних діячів, представляємо його власне формулювання. Театральний костюм, з нашої точки зору, – це універсальний інструмент для перевтілення актора на сцені в образ; засіб художньої комунікації режисера-постановника з глядацькою аудиторією, завдяки якому він доноситься свій задум. Театральний костюм, по суті, розкриває проблему структури образу, з одного боку, зовнішній її обрис, а з другого – внутрішній малюнок ролі.

Театральний костюм і актор – єдине, неподільне ціле, засіб перевтілення в образ і невід’ємна складова акторської гри. Це ціла система утворююча особистісну сутність, балансує від віддзеркалення образної досконалості до, навпаки, потворності.

Театральний костюм містить культурно-ідентифікаційний, мульти-символьний, семіотичний зміст.

Семіотика (грец. σημειωτική – др.-грец. σημείον «знак; ознака») – наука, що досліджує властивості знаків і знакових систем. Відповідно до Ю. Лотмана, під семіотикою слід розуміти науку про комунікативні системи та знаки, що використовуються в процесі спілкування [Лотман Ю. М. Люди та знаки. / У кн. Лотман Ю. М. Семіосфера. СПб.: Мистецтво-СПБ, 2010. С. 6.]. Знаки немислимі не лише поза контекстом, а й поза інтерпретацією.

Значення семіотики полягає в тому, щоб розглядати різні фрагменти реальності як знакові системи під кутом зору процесів продукування та інтерпретації знаків. Категоріями семіотики мистецтва постають знак, метазнак, код. Інший аспект семіотики полягає у використанні її як основи для розвитку широкого спектра дослідницьких методів у різних наукових дисциплінах.

Щодо інтерпретації знаків, то визначаються, перш за все, уявлення про ту реальність, що позначається. Так, Ф. де Соссюр розумів знак як двоїсту сутність – єдністю, що означає і що означається (плану висловлювання і плану змісту).

Існує інше, восхідне до Фреге уявлення, згідно з яким необхідно розрізняти предметне та смислове значення знака (тобто те, як позначається об'єкт та поняття про нього). Головним завданням семантики є встановлення зв'язків між знаковими виразами, з одного боку, та об'єктами, що позначаються, з іншого, крім того, відносинами між ними (інтерпретується і використовується повідомлення, що містяться в них та є пов'язаним з комунікаційною функцією знаків, які «описують» діяльність спільноти). Як основна функція знакових систем розглядається їх здатність виражати певний зміст або репрезентувати об'єкти реальності. Так, головне завдання семіотики полягає в тому, щоб описати структури знакових виразів та їх властивості. Тому основним завданням семіотики вважається інтерпретація знаків.

Метазнак – знак вищого смислового наповнення та ширшого предметного співвідношення між ім'ям та сутністю.

Крізь призму семіотики будь-які культурні феномени – від повсякденного мислення до мистецтва і філософії – неминуче закріплені в знаках, які можна і потрібно експлікувати і раціонально пояснити. На відміну від інших гуманітарних дисциплін, семіотику цікавить не пошук значення, але спосіб означення: зміст, не зодягнений у форму, не є предметом семіотичних досліджень. Семіотика спирається на поняття знака, що репрезентує щось та має на меті передачу певного змісту та виконує роль посередника в культурі.

Виявлення значення, зашифрованого в знаковому повідомленні, здійснюється шляхом декодування, де код означає спосіб упорядкування знаків у певну систему, завдяки чому виконуються комунікація як способом уявлення реальності. Можна говорити про свого роду семіотичний світогляд, в рамках якого все існуюче постає у вигляді сукупності складних систем, усередині яких і між якими відбувається обмін повідомленнями, представленими в знаковій формі.

Знак виявляються матеріальною формою вираження уявних образів, в яких здійснюється відображення матеріального світу у свідомості людини.

У міру розвитку семіотики поняття «знак» (матеріальний предмет, уява, подія, що виступає як представник чогось) поступово відходить на другий план, поступаючись місцем поняттю «текст» – інтегративному знаку, провіднику функції та значення, що застосовується для позначення будь-якої зв'язкової послідовності знаків-висловлювань. Розрізняють предметне, смислове та експресивне значення.

Сценічні твори можуть бути як своєрідні тексти. «Сценічний текст», як і будь-який текст культури, має свій механізм «створення» і прочитання. Літературний матеріал трансформується і реалізується в театральну

постановку через режисерські та акторські висловлювання. Режисерське висловлювання у структурі всього сценічного твору є художнім просторово-часовим рішенням сцен вистави, мізансцен усередині фрагментів, художніх образів персонажів.

Реалізація висловлювання постановника в умовах сценічної реальності постає проблемою адекватності (відповідності) художніх виразних засобів авторського задуму. Рівень сприйняття сценічного тексту і розуміння режисерської ідеї залежить від точності вибору виразних засобів і способів їх синтезування в авторському висловлюванні.

Висновки до розділу 1

1. Аналіз актуальних критичних публікацій і досліджень обраної нами тематичної спрямованості виявляє, що фундаментальних досліджень, які торкалися б концептуалізації семіотичної системи театрального костюма, тим більше теоретичного її обґрунтування у площині театральної естетики сьогодення, поки що не існує.

2. Методологічним підґрунтям магістерського дослідження служить дослідження О.Цимбалюк, І.Семенюка, І.Диченка, О.Кулика, В.Проскурякова, Х.Козак, В.Садової, Л.Медведя, П.Дацуна, Г.Канарської, Н.Космолінської, І.Веселки, Г.Вдовиченко та ін., фокус уваги яких концентрується на теоретичному обґрунтуванні досліджуваного нами предмета.

3. Вибір комплексу наукових підходів та методів магістерського дослідження є зумовленим міждисциплінарною спрямованістю обраної теми у взаємодії обраних нами методологічних підходів, а саме: культурологічного; мистецтвознавчого; театрознавчого. У свою чергу, відповідно поставленим завданням дослідження вибудовується на системі таких методів, як:

- метод конкретно-історичного аналізу;
- метод семіотичного аналізу;
- метод герменевтичний;
- метод аксіологічного аналізу;
- метод причинно-наслідкового аналізу;
- метод аналізу мистецьких творів;
- метод аналізу творення митця;
- загальнонаукові методи: метод аналізу, метод абстрагування та метод узагальнення.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА

2.1. Театральний костюм крізь призму пошуків точного втілення образу

Сучасність ставить перед театральним художником нелегкі завдання у пошуках точного втілення образів. Театральний костюм, створюючи образ персонажа, постає певним оформленням сценічної дії, навіть іноді кожного моменту сценічної події. При цьому, коли з'являється персонаж, спочатку костюм може виглядати абсолютно нейтральним по відношенню до стилістики втілення ролі, і не містити в собі ніяких реальних прикмет часу і місця що відбуваються у події вистави. Всі реалії сценічної дії можуть виникати в процесі «роботи» актора-персонажа з костюмом, коли як би з «нічого» народжується його художній образ, як магія, що включає не тільки фактори художньої творчості сценографа, художника по костюмах, а й режисерську позицію.

Сучасний театральний костюм є багатоліким, костюмні рішення художників неймовірно різноманітні – від мінімалістичних рішень до найскладніших технічних конструкцій, на які здатні переважно новатори та експериментатори в театрі – художники сучасності демонструють особливо високий професійний рівень розв'язання задач. Перед нами рівна динаміка процесу,

«Театральний костюм допомагає акторові знайти зовнішній вигляд персонажа, розкрити його внутрішній світ, визначити історичну, соціальну і національну характеристику середовища, в якій відбувається дія. Необхідне доповнення до костюму – грим і зачіска. Художник-сценограф втілює в костюмах величезний світ образів – гостросоціальних, сатиричних,

трагічних, гротескових і ін. Створення виразного театрального костюму вимагають фантазії, експерименту, творчого підходу» [Микульський С.І. Засоби виразності театрального мистецтва <http://ukrefs.com.ua/print:page,1,147690-Sredstva-vyrazitel-nosti-teatral-nogo-iskusstva.html>].

Спираючись на проведену аналітику та суму суджень щодо вивченого цілого пласта відео-, фотоматеріалів про театральний костюм, можна сформулювати, що характер шукань частіше зосереджений у подачі матеріалу, ніж у пошуку нових смислів, можна помітити, що єдності пошуків у сучасній сценографії, зокрема у створенні театральних костюмів, швидше немає, ніж є – світ театрального костюма не набув структурної єдності. загального контексту. Хоча визначити основний напрямок часу дуже непросто, на наш погляд, йде негласне протистояння між двома підходами до створення костюмів та сценографії як такої. Акцент у роботі на ідею цілісності фону, щоб костюм був стильним обрамленням акторської гри, коли зміст відступає на другий план перед видовищною константою костюма. І другий підхід – пошуки не фону втілення образу, а емоційно-смислового його наповнення. Швидше за все В контексті сучасного мистецького «безладдя», жодна з тенденцій не скасує іншу. Фон залишиться тлом, метафора – метафорою.

Іноді не зовсім прочитується задум художника, як, наприклад, Віри Мартинової у виставі колективного твору «Смерть жирафа» (Театр «Школа драматичного мистецтва». Москва, 2009; реж. Д. Кримов) про зворушливого жирафа.

Спектакль починається просто. Актори складають столик, розстеляють серветки, ставлять чашки, кожен учасник зі своєї кишені витягує пакетик чаю, раптом барабанний дріб, як у цирку перед небезпечним номером! Столик починає рости. Стільниця піднімається, ніжки з кубиків ростуть все

вище і вище; тепер це тіло жирафа, ось приставляється шия з кулькою замість голови, ось приклеюється хвостик. Глядач, затамувавши подих, стежить за тим, як на його очах народжується крихке створіння. Споруджується хитка конструкція, переживається драматизм завзятості, з яким актори будують цей «картковий будиночок» долі.

Жираф, зібраний з підручного матеріалу, звичайно ж, нестійкий і закономірно руйнується. Плач по жирафу в семи різних монологів набуває рис фантасмагорії, описати яку практично неможливо, стільки тут всього намішано – від риби на екрані до людини, яка щойно була барабаном, а тепер перетворилася на оркестр. З цього рогу достатку запам'ятовується фінальний перехід дії з об'єму в площину, у коло/кулю, на якій намагається утримати рівновагу маленька дівчинка. Хто вона? Гімнастка? Душа Жирафіка? А може – вона та, що застигла на кулі у Пабло Пікассо в картині блакитного періоду. Дівчинка на кулі, тендітна гілочка, символ рівноваги... граційна смерть істоти, яка не змогла втримати рівноваги.

На жаль, динамічна суть видовища певною мірою залишається за рамками розуміння, яскрава формотворча вистава нівелюється елементами незрозумілого костюмного антуражу, як «віднімання суті в контексті сучасності», і навіть жираф не сприймається як «живий» сценографічний персонаж, а як арт-об'єкт, тобто мимоволі виявляється в неоднозначному естетичному ряду. Адже в певному сенсі представлена удача саме нової форми. Слід підкреслити, що в цілому рівень думки в галузі творчості художників по костюмах нині дуже високий, творчі рішення часом вражають досконалістю та актуальним баченням.

Видовищна привабливість для широкої публіки сучасних робіт художників по костюмах колосальна. Сьогодні художники по костюмах, а не модельєри починають диктувати свої правила в індустрії театральнo-костюмної моди, де мистецтво нині домінує над образністю й утилітарністю сценічного костюма.

Відносно костюма у виставі – не потрібно доказів, які стверджують, що речовий світ образу, власне, костюм, відіграє на сцені принципово визначальну роль у сприйнятті певного персонажу. Речовий світ образу сприяє створенню образу героя, найповнішому і поглибленому розкриттю його внутрішнього світу. Впливаючи на глядача, костюм зумовлює змістовне сприйняття всієї сценічної дії, що відбувається. Форма сприйняття персонажу – костюм, парик, грим, аксесуари, реквізит, аудіо-візуальний ряд (нерідко проєкції, що створюють костюм безпосередньо перед глядачем, – тут і зараз) – естетичний вимір постановчої думки.

Сучасні прийоми образотворення не канонізується правилами і є стилістично-індивідуальними у кожному окремому випадку. Невичерпне коло художніх, естетичних, філософських, морально-етичних, соціальних, специфічних та ін. проблем, що підіймає у виставі режисер-постановник, так чи інакше «обіграє» персонажний костюм, як одна з визначальних складових візуально-змістового образу вистави. І, без перебільшення, можна визначити, що костюми героїв мають виключно суттєвий вплив на реальне створення синергійного образу самої вистави. Костюми не менше, ніж декорації, іноді навіть значно більше, відбивають стиль, жанр, характер вистави.

Сукню героїні водевілю не сплутаєш із сукнею трагічної героїні, нехай обидві вони одного віку і справа відбувається приблизно в один і той же час. У костюмах героїнь є щось невловиме й особливе, що художник по костюмах презентує глядацькій аудиторії.

Опановуючи стильовий інструментарій вистави, актор формує картину того, як саме та якими прийомами, вступаючи в ігрову взаємодію з костюмом, з елементами зовнішнього вигляду персонажу найпотужніше розкривається внутрішній світ людини (як костюм це приховане внутрішнє наявно являє). Завданням художника є не просто мета одягнути виконавця певної ролі, а знайти найвиразніше образне рішення костюма, яке сприяє проникненню

глядача у саму суть характеру персонажа, розумінню його соціального статусу, середовища й способу життя, національної особливості.

Роль костюма як певної «рухомої» декорації завжди залишається головною, попри те, що перманентно змінюються погляди на його «взаємини» з актором, часом та історією, нарешті, з його безпосереднім «партнером» – художньо-декораційним оформленням сцени. З плином часу, в процесі поступального розвитку сучасного мистецтва театру, новаторства режисури, трансформації підходу до художнього оформлення, роль мистецтва костюма не спадає – навпаки. У міру зростання своєї візуальної складової театр, безперечно, знаходиться у пошуках нових форм видовищних прийомів, ствердження позиції самостійної і незмінної цінності костюму, як рухливого елемента театральної декорації, яким разом і відводиться перше місце [Театральний костюм, його історія та особливості. сценічний костюм <https://gigafox.ru/uk/vedenie-beremennosti/teatralnyi-kostyum-ego-istoriya-i-osobennosti-scenicheskii-kostyum-ego/>].

Висока сучасна культура театального мистецтва, тонка та глибока режисерська робота над п'єсою та виставою, талановита гра акторів вимагають від художника по костюму, який оформляє виставу, особливо ретельного проникнення в драматургію вистави, креативно-творчої взаємодії з режисурою. [Театральний костюм, його історія та особливості. сценічний костюм <https://gigafox.ru/uk/vedenie-beremennosti/teatralnyi-kostyum-ego-istoriya-i-osobennosti-scenicheskii-kostyum-ego/>].

Найбільш яскраво театральний костюм показаний в історичній опері, адже одне з її завдань і полягає в тому, щоб передати епохальні, національні особливості. Театральний костюм упродовж часу розвивався паралельно ходу історії, вбираючи у собі всі його ознаки: політичні, соціальні, тенденції моди. У XIX столітті художній єдності декорацій та костюмів приділялося не багато уваги. Вистава зазвичай оформлялася одночасно кількома художниками картинно.

При створенні костюмів солістів нерідко враховувалися більш переваги виконавця, ніж поєднання костюма із загальним колоритом сцени (зберігаються і справжні народні костюми, що свідчить про використання історичного, етнографічного костюма). Усе це створювало стремління до відтворення на сцені історичного костюма, що виникає лише наприкінці ХІХ століття.

Ряд блискучих художників (наприклад, К.Коровин, А.Головін, А.Бенуа, Н. Реріх) працювали для сцени. У своїх роботах вони спиралися на вивчення побуту, матеріальної культури, образотворчого мистецтва тієї епохи, у яку відбувалася дія спектаклю. Кожна деталь оформлення та костюма, кожен орнаментальний чи декоративний мотив були результатом дослідження та втілювали риси єдиного стилю. Костюм персонажу – необхідне доповнення до загальної мальовничої композиції дії, як рухливі колірні мазки, що працюють на динаміку декорації, її «озвучення» відповідно до музики.

Поступово зростає роль умовних форм художнього узагальнення, і відмінною рисою стилізації театрального костюма стає знаковість, метафора. Знак може нести різну інформацію: соціальну, історичну, психологічну, національну, релігійну та інші. Для того, щоб надати костюму певних рис, береться одна ключова ознака, яка стає основою, що працює на асоціативне сприйняття глядача. Театральний костюм з часом не потребує історичного копіювання.

2.2. Аналіз тенденцій розвитку театрального костюма

Театральний костюм є засобом вираження всього багатства емоційних відтінків сюжету. Костюм і відповідає історичному часу сюжету, і містить у собі характеристики ситуації. Костюм є невід'ємним елементом образу персонажа в повному одязі – костюм, грим і зачіска – та відбиває велике мистецтво передавати думку через образи. Він виконує два важливих завдання: підтримує оповідальну канву, створюючи достовірний образ

персонажа, а також служить композиційним цілям і врівноважує сценічний простір на основі гри кольорів і текстур.

Психолог та режисер Леонід Улановський у книзі «Дві трансформації. Психологія актора та театральний костюм» пише, що перші сценічні костюми виникли у Стародавній Греції. Саме в них, а не в декораціях полягав видовищний інтерес. Маски і костюми підкреслювали і збільшували фігури виконавців. Костюм актора складався з двох характерних для древнього грека елементів одягу: натільного хітона і плаща, але за кольором і кроєм вони сильно відрізнялися від побутового костюма. Колір вважався характерною прикметою ролі: царі носили червоне, нещасні – синє з чорним. Був й індивідуальний одяг: сітчастий плащ – для віщуна, червона накидка – для мисливця. Ряд античних зображень дають уявлення про створювані таким шляхом страшні, майже жахливі фігури. І не дивним здається старовинна розповідь про те, як жителі далекої Іспанії, вперше побачивши трагічного актора, впали перед ним на землю, як перед новим божеством.

Створенням масок та іншого реквізиту займалися люди, яких називали *skeuopoios*, або творець реквізиту. Маски грали значну роль у костюмах древніх греків, оскільки саме вони висловлювали стан героя. Трагічний актор не зміг би показати таку емоцію, якби не його маска зі страждально відкритим ротом і величезними провалами очей. Пізніше, в IV ст. до нашої ери, костюми акторів стали ближчими до життя. У комедіях Менандра (давньогрецький комедіограф) з'явилися персонажі, що відрізнялися великою рухливістю, а тому костюм трансформувався у трико, сорочку та плащ – вони не сковували рухів. Також з'явилися індивідуальні маски для акторів – їх одна людина змінювала з кожною новою роллю. Костюми для сцени створювалися на зразок грецьких, але відрізнялися пишністю: пурпурові тканини, прикрашені сріблом одягу. Маски перестали відігравати найважливішу роль, у деяких спектаклях від них відмовлялися. Поступово з церкви вони вийшли на вулиці, служителі церкви змінилися на городян, а

костюми розділилися на побутові та фантастичні. Побутові уособлювали місцевих жителів: торговців та майстрів, фантастичні – відьом, ангелів та інших вигаданих персонажів. За костюми відповідали гільдії ремісників.

В епоху Ренесансу з'явився новий театр. Він став найбільш схожим на театр нашого часу: тут зародилися багатоярусні ложі, ряди крісел у партері, рампа та завіса. Однією з рис нового театру стали професійні актори. Крім того, за декорації та костюми відповідала одна людина, яка виконувала роль одразу і художника, і архітектора, і декоратора. Участь у створенні оформлення театральних сцен брали й знакові постаті, зокрема Леонардо да Вінчі. Костюми того часу відрізнялися надзвичайною пишністю. Часом вони спеціально демонструвалися глядачам перед спектаклем.

У XVII ст., в епоху бароко, костюми стали емоційними та експресивними. За створення вбрання відповідали відомі художники того часу, наприклад, Даніель Рабель. Він проектував костюми для балетів-бурлесків і до смерті був офіційним сценографом придворних театрів і балетів. У фаворі короля Франції Людовіка XIV були два художника, що створювали костюми для королівського театру – Анрі Жіссе та Жана Берена. Моделі, створені ними з розкішних тканин, були задіяними в маскарадах, які любила король, придворні та представники інших держав.

XVIII ст. ознаменував кінець аристократичної моди, проголосив нові ідеї в галузі мистецтва костюма, наблизивши його до античного ідеалу. А в XIX ст. з'явився романтизм, в основі якого лежало зіткнення особистості нового часу з громадським середовищем, що не піддається зміні. Жінки стали носити корсети, капелюхи; рукави та спідниці суконь набули форми дзвона. Чоловіки продовжували носити світлі штани, а зверху – темний жилет або фрак. Професія «художник по костюмах» набула особливого значення та принципів творення.

Після спілкування з режисером художник по костюмах досліджує історію моди та тенденції відповідного періоду часу та місця. У ході цього процесу він складає колекцію візуальних посилань на конкретні матеріали, візерунки або предмети одягу, на які можна спиратися при розробці власних проектів (що можуть змінитися під час розповіді). Кожен образ збирається у так званий план костюма, який хронологічно відстежує кожного персонажа через сюжет та враховує його зміни в одязі. План костюма зазвичай складається зі зроблених вручну нарисів, фотографій або цифрових ілюстрацій. Як тільки з режисером узгоджено костюми, художник приступає до роботи над їх створенням.

Зростання темпів розвитку науково-технічного прогресу, бурхлива інтеграція інноваційних технологій в останні десятиліття в усі сфери життя, безсумнівно, впливає на створення й театрального костюма. Сучасні неймовірні театральні костюми, що відображають сутність сценічного оповідання, створюються з використанням передових технологій, синтезу традиційних і сучасних способів створення костюмів, у тому числі з використанням 3D-друку.

Генезис знаково-символічної функції костюма нерозривно пов'язаний з такими архаїчними формами самоідентифікації як татуювання, грим, орнамент. У міру розвитку утилітарні ознаки костюма відступають на задній план, а провідними стають соціальні і символічні функції, що виражаються зрозумілими знаками. Виникають інформативні «костюмні коди», пов'язані з певним змістом.

2.3. Театральний костюм як невербальний культурний текст

До невербальних мовних одиниць виразності мистецтва театру відносимо різні художньо-естетичні символи, що суттєво посилюють вербальні одиниці вистави й несуть певну узагальнену, стислу смислову інформацію про закодовану в символах історико-культурні сенси.

У ролі символів у виставі виступають: історичний час і легендарні місця, атрибути соціальної належності й естетичних уподобань та ін., що у руслі семіотичної близькості того, що означається, й того, що постає означенням, сприяє створенню узагальненого панорамного художнього образу предмета або явища художнього втілення у виставі. Мова йде про синтез мистецтв, який виконуючи підсумкову функцію, що діє властивими кожному виду мистецтва мовою на різні канали сприйняття театрального глядача: на зір – мовою форм в декораційно-художньому оформленні і мовою взаємовпливів кольорового фону й акцентів у сценографії та костюмах; на слух – звуковою природною мовою та мовою музичного супроводу, вербального тексту; на свідомість та підсвідомість – хореографічною мовою через сприйняття зорового танцювального образу та відповідної йому мелодії, а на емоційно-психологічне розуміння – спецефектами, створюваними технічними засобами, що відповідають мажорному або мінору настрою сприйняття; на образне мислення – синтезом усіх видів мистецтв, який інтенсифікує ефект «взаємодії різних семіотичних кодів», коли у художній канві виставі «об'єднуються елементи декількох знакових систем, забезпечуючи синергетичний ефект.

Тож найважливішою виразною одиницею мови театру є художній образ, в якому органічно переплітаються виразні вербальні та невербальні засоби, що сприяють передачі (у символічному вигляді) авторського задуму та впливають на думки та почуття глядачів. «Художній образ – художнє відображення ідей і почуттів в слові, фарбах та інших одиницях мов інших мистецтв – це діалог між автором та глядачами, що здійснюється за допомогою естетичного сприйняття, осмислення, активного діалогічного взаєморозуміння та духовно-культурного присвоєння твору мистецтва. У ньому відбивається особистий досвід режисера-постановника, що перетворює особистий досвід з метою породження художнього творіння. Прояв цієї творчої, креативної здатності перекодування, перетворення

реального життєвого досвіду на художній образ є найважливішим моментом дослідницької, пошукової діяльності режисера, яка виникає одночасно з появою задуму, що передбачає майбутнє творіння» [5].

Щодо культурного коду, то він є ключем до розуміння закодованої у певній формі інформація, що дозволяє ідентифікувати культуру. Культурний код визначає набір образів, які пов'язані з будь-яким комплексом стереотипів у свідомості. Вони виявляються матеріальною формою вираження уявних образів, відображення матеріального світу у свідомості людини.

Історія костюма майже так само стара, як історія людства. Поряд із захистом тіла людини від зовнішніх впливів вбрання є засобом морального захисту – для прикриття наготи або підкреслення сексуальних рис, що пройшло свою еволюцію. Костюм став тим об'єктом, в якому людина найбільш безпосередньо змогла висловити свій художній світогляд, своє ставлення до світу, до оточуючих його людей. Сенс формулювання «жива мова костюма» в тому, що наряд людини залишився до теперішнього часу засобом зорового вираження певних поглядів на самому костюмі і про все світі в цілому.

Історія костюма в цілому з найдавніших часів до наших днів є ніби дзеркалом, в якому відображається вся історія людства. Кожна країна, кожен народ в певні періоди свого розвитку накладають свій відбиток, визначаючи специфічні риси костюму. З самого початку костюм виникає і як річ, і як символ. Символіка в костюмі має на меті висловити індивідуальні риси, приналежність до тієї чи іншої групи суспільства. У костюмі як в фокусі зосереджені найбільш важливі риси і особливості суспільної свідомості, його соціальні, моральні, релігійні уявлення, етичні ідеали, для вираження яких використані художні засоби. Це композиція і колір, ритмічна система побудови, об'ємно-пластичні форми, реалізовані в крої, орнамент.

Щодо досліджуваного театрального костюма, то виявляється одна з найважливіших його функцій – вираження соціальної, психологічної, культурної значущості людини через певну систему символів, що в свою чергу створює передумови до зміни знаків в зв'язку з втратою або переоцінкою цінностей, тобто з динамікою моди. Кожна епоха, а в її межах класи, стани, професії породжують ті чи інші форми костюма, які і виконують практичне призначення, і мають образно-символічний зміст. Бо вже на самих ранніх стадіях розвитку людського суспільства одяг був не тільки «укриттям» для людей, а й символізувала певні життєві процеси, був ритуальним об'єктом. Тому, одяг можна розглядати і як річ і як символ, що характеризує її власника.

Оскільки в традиційній культурі панує «світ речей», то вони покликані не тільки включати їх в символічний контекст культури, але і розкрити своєрідний синтаксис культури.

Знакові функції театрального костюма, його семантичний статус, прочитується у певній традиції. Тому костюм кодується не індивідом, а колективом і зчитує (розшифровує) його також колектив (або його представник), що підкреслює соціокультурну функцію одягу, що дозволяє включати людини в простір соціуму.

Будучи, таким чином, частиною культурного простору людини, театральний костюм відображає зміни в його існуванні на рівні уявлень про неї, або на функціональному рівні. Тому при розгляді театрального костюма як структури і комплексу, він виявляється простором, в якому розгортається буття людини-персонажу, а з іншого, в ньому відбувається трансформація його форм, що є наслідком дії різноманіття культурних кодів, прочитання яких вимагає певних зусиль.

Театральний костюм в опосередкованому вигляді завжди висловлює певні соціальні традиції, так як саме через одяг виявляється індивідуальність

герою. Театральний костюм припускає гармонію всіх його складових частин, тому образний початок надзвичайно важливий. Формування образу в театральному костюмі пов'язаний з проблемою синтезу, що становить основу будь-якого ансамблю, а значить і єдності в життєво-побутовому середовищі соціуму із самим життям.

Театральний костюм представляє візуальний план культури, маркіруючи положення людини в просторі і в часі. У ній все семіотизовано: колір, тканину, прикраси.

Театральний костюм, поряд з мовою, міфом і обрядом, утворює єдину знаково-символічну систему. А оскільки знак є матеріальний, чуттєво сприймається предмет, який виступає в процесі пізнання і спілкування в якості представника іншого предмета і використовується для отримання інформації про нього, то і театральний костюм можна розглядати як знак, і навіть як своєрідний соціокод культури. В якості коду театральний костюм являє собою єдину систему запису, зберігання і передачі інформації, що приймається всіма учасниками культурного процесу. Центральним в цьому відношенні є аналіз смислів «мовних виразів» театального костюма. Від вирішення цієї проблеми залежить виявлення місця і функцій мови театального костюма в процесі пізнання персонажного світу.

Завдяки своїй здатності акумулювати традиції, соціально-психологічні установки, естетичні запити людей, театральний костюм представляє світ духовних і змістовних орієнтирів, побут і спосіб життя, словом, культурно-історичну епоху в цілому в її основних значеннях. Отже, можна говорити, як вважав іспанський філософ Х. Ортега-і-Гассет, про своєрідну філософію в сенсі гардеробу людини.

Культурології відомі різні підходи до вивчення символіки. Ми обрали герменевтичний метод (розроблений В. Дильтеєм, М. Хайдеггером, Х. Гадамером), що тлумачить річ як своєрідний текст в контексті культури

та як певну культурно-знакову систему. Наше дослідження спирається також на розробки, здійснені П. Богатирьов при дослідженні функцій костюма і визначенні їх ролі в соціокультурних процесах, що дозволяє розглянути костюм в контексті механізмів передачі соціального, культурного досвіду і як своєрідний культурний текст, виражений в невербальній знаково-символічній формі. Таке розуміння дає можливість проаналізувати костюм як специфічний культурологічний феномен.

Застосування культурологічного підходу до дослідження театрального костюма дає можливість визначити його реальний статус у соціокультурних процесах. Театральний костюм як феномен культури не просто існує, а функціонує, діє, дозволяє людині-персонажу реалізувати її ролі у певному суспільному середовищі, відображає соціальну диференціацію, етнічну ідентифікацію, психологічні особливості особистості. До соціокультурних функцій театрального костюма належать соціальні та естетичні; домінуючою постає знаково-символічна функція. Домінування ідентифікуючої функції у сфері театрального костюма носить не ситуативний, а фундаментальний характер, що з основним змістом існування персонажу.

У театральному костюмі провідними постають соціальні та символічні функції, які виражаються знаками, зрозумілими глядачу. Виникають інформативні «костюмні коди», пов'язані з певним змістом та психологією.

Щодо театрального костюма сучасника, то він зумовлюється наявністю багатьох факторів, основою яких є «комунікація культур», «глобалізація» і як наслідок, що з цього випливає, явище «світової моди», впливу ситуація епохи постмодерну. (На зміну уявлень про прогресивний розвиток єдиної культури світу, приходить її розуміння як фрагментарного феномена. Слід зазначити, що аж до XVIII ст. розвиток костюма в цілому в європейській культурі відображає соціальну та етнічну диференціацію, потім відбувається перетворення костюма на спосіб вираження індивідуального, внутрішнього

світу людини, способу життя та діяльності, світовідчуття, рівня розвитку науково-технічного прогресу та ін.). Театральний костюм сучасника зумовлюється специфічними рисами естетики постмодернізму: погляд на світ як на фрагментарну множинність, паралельне співіснування різних субкультур та естетичних ідеалів, при цьому фрагментом, цитатою в костюмі можуть бути різні деталі. Комбінуючи цитати, створюється новий образ, де головною метою є підвищена виразність. Таким чином, театральний костюм людини нашого часу синтезує етапи розвитку й виступає як поєднання тексту попередньої та існуючої на даний момент культури, де кожен фрагмент є новою тканиною, зітканою з різних цитат.

Отже, серед усіх видів костюма театральний є найбільш зітканим з різних цитат і посідає особливе місце, бо відбиває функцію престижу в широкому соціокультурному контексті й повідомляє про людину (її національну та регіональну приналежність, вік і стать), і, як у фокусі, зосереджує в собі найважливіші риси та особливості суспільної свідомості, соціальні, моральні, релігійні уявлення, етичні ідеали, спосіб життя.

Зовнішній вигляд людини-персонажу, одягненої в костюм, виступає як його метазнак; символіка стає важливим фактором ідентифікації, носієм та зберігачем смислів та значень культури.

Таким чином, театральний костюм як невербальний культурний текст, що володіє специфічними способами кодування та трансляції соціокультурних цінностей і смислів, існує у двох вимірах – просторовому та часовому. Часовий вимір представлено символікою історичного розвитку. Просторовий аспект охоплює співіснування різних символік (національних, регіональних тощо) костюма у межах однієї епохи.

Театральна вистава відбиває комплекс явищ, що характеризують часовий вимір епохи та просторові орієнтири подій, що відбуваються як пов'язаними з одночасним функціонуванням ряду семіотичних систем, кодів.

У зв'язку з цим можна встановити, що сценічне уявлення в сучасному контексті – це текст, складений послідовністю знаків (вербальних та невербальних), пов'язаних один з одним правилами та законами відображення дійсності.

Символіки костюмів головних героїв різних спектаклів поділяє багато (соціальний статус, рівень культури), проте їх об'єднує одне – вони ставлять питання про сенс людського існування, його зміст). Театр як знакова система виконує функцію виробництва значення з урахуванням коду, що регулює специфічність театральних знаків, способи їх комбінування, функціонування. Як зауважує Е.Фішер-Ліхте, «коди передбачають процес означення конструкції цілого специфічними знаками і прагматичними правилами», і можуть бути зрозумілими повністю лише при знанні всіх цих кодів. Однак саме множинність кодів робить спектакль в основному зрозумілим і тим, хто не володіє всіма кодами. Театр сам не встановлює раз і назавжди фіксований код. У зв'язку з цим ми підкреслюємо, що не існує власної мінімальної одиниці театру як такої. Але є різні види мінімальних одиниць, кожна з яких властива певному коду, який використовується в даний момент.

Висновки до розділу 2

1. В культурі в цілому костюм займає особливе місце. У ньому, як у фокусі, зосереджені найбільш важливі риси і особливості суспільної свідомості, його соціальні, моральні, релігійні подання, етичні ідеали, спосіб життя. Костюм не просто повідомляв про людину його національну та регіональну приналежність, вік і стать, костюм міг виконувати функцію престижу, а в широкому соціокультурному контексті, зовнішній вигляд представника етносу, одягненого в костюм, виступав як його метазнак.

2. Театральний костюм як невербальний культурний текст, що володіє специфічними способами кодування, зберігання та трансляції соціокультурних цінностей і смислів, існує в двох вимірах – просторовому і часовому. Часовий вимір представлено послідовною зміною символіки костюма в процесі історичного розвитку.

3. Театральний костюм, беручи участь в процесі трансляції стереотипів поведінки, символіки виступає важливим чинником культурної ідентифікації, носієм і зберігачем смислів і значень культури.

РОЗДІЛ 3

СУЧАСНА МОВА ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА

3.1. Семіотичне поле феномену театрального костюма

Знаково-символічна природа театрального костюма розглядається як символ, що характеризує її власника. Театральний костюм з позицій мистецтвознавчого аналізу – це система символів та знаків різного ступеня інформативності, що викликають відповідні образні асоціації у свідомості глядача. «Прочитати» театральний костюм як текст означає розкрити інформацію, закодовану не тільки в його матеріалі, крої, силуеті, колористиці, орнаментиці, способах носити та комплектувати деталі костюма, а й у нерозривно пов'язаних з ним зовнішньому вигляді, міміці, виразних позах та жестах власника костюма. Як елементи «мови костюма» виступають символи, знаки, що приписуються їм значення і смисли, при цьому знаками виступають – колір, декор, композиція, фактура матеріалу. Основними трансляторами «мови костюма» є звичай і мода.

«Смислова структура символу багатошарова і розрахована на активну внутрішню роботу» реципієнта, що його сприймає. «Сама структура символу спрямована та те, щоб через кожне окреме явище цілісний образ світу» [5].

А. Лосєв зазначає, що «символ речі є її вираження ..., а вираз речі є відразу і її внутрішнє, і її зовнішнє ..., при цьому не обов'язково, щоб зовнішня сторона символу була занадто барвисто зображена. Це зображення може бути і незначним ..., але воно обов'язково повинно бути істотним ..., і весь час підкреслювати, що зовнішнє тут не є тільки зовнішнє, але і внутрішнє, суттєве» [5].

Театральний костюм створює образ персонажа-індивіда, тому його одяг можна розглядати як багатозначний феномен. Це певний знак особистісних особливостей, вона інформує про людину. В оформленні зовнішнього вигляду індивіда укладена ціла ієрархія знакових систем.

Одягаючись певним чином, людина-персонаж як би дає знати, хто вона така, що являє собою як особистість. Знаковість театрального костюма відіграє важливу роль: костюм виконує комунікативну функцію, даючи можливість персонажу сигналізувати про свою індивідуальність оточуючим. Це дозволяє говорити про знакову компоненту театрального костюма, в тому числі, соціальне оформлення особистості.

Таким чином, метою інформаційно-знакової системи театрального костюма є передача певної інформації від власника одягу в навколишнє середовище, а сам «костюм – способом встановлення комунікації між кодами і джерелом інформації, завдяки якому формується імідж, створюється певна думка про носія костюма. У різні періоди історії костюма діяли різні семіотичні системи, допомагаючи створювати своєрідні» іміджі [5].

За думкою М. Евреїнова, «костюм це, перш за все, тілесна маска, а потім вже краса або захист від різкостей температури, атмосферних опадів, пилу і т.п. Тілесна маска! .. І не дарма монахи прозвали наскрізні прошивки на сукнях середньовічних сміренців «щілинами диявола» – «trous du diable». Як це психологічно вірно, влучно й дотепно! Поруч з психологією маски можна поставити, по-моєму, тільки один ще фактор костюма: сексуальну тенденцію відтіняти і підкреслювати спокусливі подробиці свого складання. Прикривається спочатку тільки частину тіла; і не стільки саме заради «інтриги», скільки заради хвилюючого контрасту між прикритим і неприкритим в кольорі і формі, наприклад, матовий тон убрань поруч з лискучою шкірою і навпаки лискучий блиск прикрас поруч з матовою шкірою, тонка, стиснута тканиною талія поруч з повним оголеним бюстом і т.п.» [5].

Отже, в культурі в цілому костюм є значимим, зосередженим на найбільш важливі риси і особливості суспільної свідомості, його соціальні, моральні, релігійні подання, етичні ідеали, спосіб життя. Театральний костюм не просто повідомляв про людину-персонаж, його національну та регіональну приналежність, вік і стать, ай у широкому соціокультурному контексті змальовує зовнішній вигляд представника етносу, одягненого в костюм, виступав як його метазнак.

Таким чином, театральний костюм, беручи участь в процесі трансляції стереотипів поведінки, символіки виступає важливим чинником культурної ідентифікації, носієм і зберігачем смислів і значень культури. Іншими словами, театральний костюм є кодування культурних смислів.

«Театральний костюм з філософської точки зору це стіна між минулими епохами і сучасністю, між особистістю, її внутрішнім світом і зовнішнім, це своєрідна поверхня, на якій відображаються творчі рефлексії митця. У світлі філософського поняття «стіни» театральний костюм є класичною моделлю «поверхні-площини-стіни» для певних семіотичних рефлексій в системі складних взаємозв'язків театально-сценічного середовища» [5].

Висвітлення комунікаційних властивостей, символіки та естетики сучасного театального костюма на основі аналізу джерел презентує характерні особливості творчого характеру кожного з художників, методики вирішення архітектоніки і естетики костюмів-образів – характер мови різниться, кожний є цікавим й багатослівним.

Звернення до образної мови костюма обумовлено тим, що у постановках, зазвичай, здійснюються концептуальні зміни у сценографії вистави, які якнайкраще відповідають меті роботи, аналізу семантичних рефлексій костюмів.

Бачення в театральнo-драматичнoму власне універсальнoї моделі етичності і моральності стосунків у соціальному середовищі на напруженому психологічному тлі скерувало сучасних художників на оригінальні вирішення костюмів та сценографії вистав у цілому. Слід зазначити, що завжди особливо яскраво талант художника виявлявся саме в межах елітарної мистецької традиції, на найвищому рівні трансформацій джерела творчості. Для цього рівня властивий авангардний підхід до формотворення та інтерпретації традиційного декору, гротескне виокремлення одних компонентів костюма, повна відмова від інших, другорядних у сенсі розуміння естетики, комунікації чи семантики в цілому [7].

Якщо розглядати сучасну сценографію і костюми через композиційний закон контрасту, то художники спираються на контрастність цілого й елементів, на виразність форми, фактури й кольору у створенні образу, які набувають провідного звучання. Рівень тотожності сучасних сценічних костюмів з сутнісних їх першоджерелом сягає асоціативного характеру, тут існує безпосередня функція часово-просторової комунікації, де в якості соціального явища існує рефлексія (переосмислення) законсервованих картин суспільного життя у часовому зрізі, презентуючи багатомовні образи-моделі стосунків. Костюм постає своєрідним дзеркалом суспільного життя і, як мистецтво, моделює умовний аналог соціального оточення мовою своїх засобів. Властивість мистецтв в цілому і мистецтва костюма, зокрема, перетворюватись на моделюючу систему зі своїми образними засобами відображення дійсності є наслідком впливу соціокультурного середовища. Ця система пояснює навколишнє оточення, пізнає реальний світ та творить свій новий. Тому-то й театральний костюм-образ водночас є моделлю двох об'єктів – особистого внутрішнього світу його автора та досліджуваної дійсності (за виставою), художня модель якої має складну динамічну структуру, що зумовлено складністю естетичного відображення [5, с.38]. Так, від споглядання (вивчення) історичних (автентичних) форм костюма

відбувається рефлексія внутрішнього світу художника на новостворені костюми-образи.

Тут доцільно пригадати про промінь світла, що відбивається в себе самого від дзеркальної поверхні під прямим кутом, змальований Гегелем. Як підкреслював на філософських читаннях В.Петрушенко у доповіді «Стіна та рефлексія, або Стіна у рефлексії», якщо розглядати рефлексію через образ, змальований Гегелем, то поняття рефлексії невід’ємно пов’язане з поняттям стіни. При цьому стіна може розглядатися не лише в окресленні зовнішньої перешкоди, а як внутрішній елемент самого рефлексивного процесу, оскільки останній включає у себе момент самовідштовхування. А останній, як відомо, супроводжується появою моменту непередбачуваного у внутрішній прозорості рефлексії. Звідси впливає давня філософська традиція, що наполягає на неможливості відділити рефлексію від буття.

Власне реальність, у першу чергу, дає необмежений злет фантазії у царині костюма, адже ля так званої «стіни» законів/заборон з технічно-технологічного боку доволі мало, дзеркальна поверхня ніби все з оточуючого світу поглинає у глибини за свою межову лінію, а потім віддзеркалює як рефлексію творчої уяви.

Костюм для сцени сприймається своєрідною поверхнею, на якій виявляються аутистичні, уявні рефлексії творчості художників. Специфіка цього явища полягає у емоційно-психологічній природі сприйняття людиною візуальних образів.

В театральному середовищі вибудовується костюм як певна кінетична і кольорова об’ємна форма у просторі сцени, що підпадає під дію освітлення, внаслідок чого змінюється настрій, емоційне сприйняття образу. Працюють такі методи художньої виразності, як стилізація, трансформація, інтерпретація, що є притаманним для професійного мистецтва, для мистецької традиції. Зазвичай художники спираються на такі улюблені

засоби, як гротеск та еклектика, без яких творення образів буде неактуальним, безпатажним та «безбутафорним» як виразний театральний прийом, що дозволяє абстрагуватись від матеріальності реального світу і рефлексувати більш на асоціативному рівні. В комплексі це посилює в костюмі важливі для театального дійства комунікативні і естетичні функції.

Таким чином, слід наголосити, що сучасний художній погляд на театральний костюм полягає на тому, що його завданням є здивувати, шокувати глядача, зачепити його увагу не просто виразним костюмом, а неймовірними, несподіваними, гротескними, парадоксальними та іронічними формами, що ми вважаємо за потрібним визначити як типове для епохи постмодернізму.

Художник зазвичай здійснює руйнування стіни часового простору паралельно у кількох вимірах, свідомо застосовуючи еклектику як самодостатню форму виразності. Складність та глибину чоловічих і жіночих образів драматичної постановки передається засобами костюма через прямі та асоціативні рефлексії.

Костюм на сцені стає безумовним символом. Відтворення символіки костюму – його «душі» та змісту – робить мистецтво театального художника безмежним, по суті, поза «історичними перешкодами» для його творчої думки.

Театральний костюм – інформаційно-функціональна структура, своєрідна система символів, здатна розкрити сутнісні особливості культурного буття, взаємодії в ньому сталого й історично мінливого. Відтак, семіотичний статус театального костюма протягом багатьох століть продовжує залишатися дуже високим, володіючи знаковою прагматикою.

Образно-пластичний символізм, який посідає значне місце в театральній творчості, відбиває, що будь-яку епоху можна зрозуміти через історичний костюм, який виступає як самобутній інтерпретатор історичних

форм, ніби адаптуючи їх для сучасного прочитання. Саме театр дає чудову можливість відновити зв'язок часів, традиції, заповнити прогалину в історії культури. Театр надає нам можливість бути свідком історичних звершень й подій. Це, по суті, – і фантазії на історичну тематику, і діалог з минулим, і синтез вражень від історичної реконструкції, пропущеної крізь «фільтр» певного художнього бачення. Сценічний костюм в руслі суб'єктивного сприйняття історичної тематики та звернення до міфопоетики символів в мистецтві, ніби представляє минуле, виявляючи його вельми переконливим.

Потрібно визначити, що театральний костюм можна розглядати як цілісний знаково-символічний конструкт, який має смислове підґрунтя, виражене невербальними засобами. Структуроутворюючими ознаками сценічного костюма є: цінність і якість тканини, з якої виготовлено одяг; модель, пов'язана зі ставленням до поняття моди, властивої епосі; склад комплекту, що відображає «статусність» костюма (як повідомлення про соціальне становище персони). Ознаками, що створюють остаточний образ «людини в костюмі», є колір і витонченість декору (як повідомлення про інтелект та художній смак персони). Разом ці ознаки складають основну семіотичну систему сценічного костюма в площині його образно-пластичної символіки.

Отже, основним візуально-семантичним «кодом» сценічних образів, створених завдяки костюму, є репрезентативна символіка історичної теми, що несе певне смислове і символічне навантаження. Нерідко це – яскраві, переконливі та оригінальні історичні стилізації і міфопоетичні реконструкції.

3.2. Своєрідність сучасних інтерпретацій мистецької думки у поглядах на театральний костюм

Третє тисячоліття з його нестримним сценічним експериментом і пошуком форм, як принциповий шлях творення, дало світові зразки нетривіального художнього мислення.

Художник відтворює свій неповторний візуальний світ на підставі того, що архітектор створює своє середовище, драматург занурює нас у світ своїх героїв, композитор, задає певний ритм. Причому перед театральним художником стоїть завдання створити не просто цільну розповідь у декораціях та костюмах, а глобальне завдання – об'єднати творче бачення всіх учасників постановки, при цьому залишатися вірним собі та своєму суголосному з режисерським уявленню щодо твору.

Попри притаманні кожному митцю стилістичні відмінності творення, можна визначити пантеон славетних сценографів (XX–XXI ст.), що піднесли рівень сценографії та костюму на новий мистецький рівень. Це: А. Фріджеріо, Ю. Розе, О. Екстер, Б. Ердман, Ф. Нірод, В. Меллер, Д. Лідер, Й. Свобода, В. Кричевський, А. Петрицький, Є. Лисик, С. Гординський, М. Андрієнко-Нечитайло, О. Хвостенко-Хвостов, костюми яких виходять за межі звичайної репрезентації одягу, стаючи самостійними арт-об'єктами, сповненими внутрішньої сили, напруги, змісту. Їм властивий авангардний підхід до формотворення та інтерпретації традиційного декору, гротескне виокремлення одних компонентів костюма, повна відмова від інших, другорядних у сенсі розуміння естетики, семантики, комунікації. Певна символіка та естетика театального костюма презентує характерні особливості творчого характеру кожного з художників по костюмах, методики вирішення ними архітектоніки і естетики костюмів-образів.

Проте загальною їх рисою можна вважати те, що костюм є химерно-кінетичною і кольорово-об'ємною формою у просторі сцени, яка, підпадає під продуманий до тонкощів калейдоскоп миттєвих ефектів освітлення, внаслідок чого перманентно змінюється емоційне сприйняття образу. Працюють такі методи художньої виразності, як *стилізація, трансформація, інтерпретація, що є притаманним для професійного мистецтва, для мистецької традиції як такої*. Зазвичай художники спираються на гротеск та еkleктику, без яких творення образів буде не актуальним, безпатажним та

«безбутафорним», як виразний театральний прийом, що дозволяє абстрагуватись від матеріальності реального світу і рефлексувати більш на асоціативному рівні. Фігуративність є умовною основою для побудови динамічної композиції. Усе підпорядковано законам ритму ліній і площин, кольору і фактур. Власне, усе мистецтво вистави будується на взаємодії ритмів простору та часу, фізичного руху й кольорових плям. Основним візуально-семантичним «кодом» сценічних образів, створюваних завдяки костюму, є репрезентативна символіка історичної теми.

Наприклад, булгаковські герої ХХІ ст.: гардероб Воланда, Майстра і Маргарити (125-річчя від дня народження Михайла Булгакова «РБК Стиль» пофантазував, як могли б виглядати герої безсмертного роману «Майстер і Маргарита» через 76 років (3 нагоди)).

Як і належить повелителю сил Темряви, Воланд з'являється у різноманітних обличчях, контраст між якими найчастіше комічний. Всі його виходи відрізняються відверто театральними ефектами: ми бачимо Воланда то подібним до гетевського Мефістофеля – в чорному вбранні зі шпагою, – то, раптом, одягненим у брудну нічну сорочку з латкою на плечі. Такий костюм символізує певну іронію на владу тьми.

Проте зовсім інше враження справляє його костюм у першу появу на Патріарших ставках. «Він був у дорогому сірому костюмі, у закордонних, кольору костюма, туфлях. Сірий берет він хвацько заломив на вухо, під пахвою ніс тростину з чорним набалдашником у вигляді голови пуделя...». Про нього Берліоз подумав, що він німець, Бездомний – що англієць – «бач, і не жарко йому в рукавичках». Обчислити в добре одягненому пані іноземця не мало труднощів: в ті часи так могли одягатися лише «обрані».

У свою чергу, Маргарита вбирається на бал Воланда вельми по-особливому: вона була оголена, на ногах носила туфлі з пелюсток блідої троянди, прикрашені золотими пряжками, у волоссі – королівський алмазний

вінець, а на грудях – важкий ланцюг із чорним пуделем. Все це разом символізує неабияку силу духа, потужну впевненість у себе, у свою вроду й небажання рахуватися з іншими, якої б думки вони не мали відносно неї. І королівський вінець насправді ніби вінчає її приховане, внутрішнє визнання свого власного статусу.

Напротилежність цьому, Майстра осмислюємо в контексті модної вже не перший сезон тенденції носити домашній одяг або піжаму як частину сучасного гардеробу. Тож, змальовується символ людини, що нічого більш не очікує, дивиться на світ крізь призму байдужості, життя поза надіями.

Образно-пластичний символізм робить костюм самотнім інтерпретатором естетико-історичних форм, ніби адаптуючи їх для сучасного прочитання. Це – і фантазії на історичну тематику, і діалог з минулим, і синтез вражень від історичної реконструкції, пропущеної крізь «фільтр» певного художнього бачення. Сценічний костюм в руслі суб'єктивного сприйняття історичної тематики та звернення до міфопоетики традиційних символів в мистецтві, ніби представляє минуле чи майбутнє, виявляючи його вельми переконливим.

На протилежність вищезгаданій мистецькій традиції ми виокремили другу паралель аналізу сценічного костюма крізь призму існування сучасника у культурному просторі сьогодення. У цьому контексті має визначальне значення безперечний лідер ринку видовищ, творець своєї власної художньої реальності – всесвітньо відомий «Cirque du Suleil» – «Цирк Сонця». Виразність шоу Cirque du Suleil породжує сам наш час.

Несподівані, гротескні, парадоксальні та іронічні форми, які ми вважаємо за потрібним визначити як типові для епохи постмодернізму, притаманні костюмам шоу Cirque du Suleil, що займає нині авангардні позиції. Виконавська майстерність ніби вбирається в тонко виправданий феєричний антураж, й на місце традиційного циркового приходить нове

синтетичне, нове концептуальне бачення видовищного дійства. Це – шоу-вистави, засновані мовою образів, символів [70, с. 58]. Костюми шоу Cirque du Suleil є основою створення образності, майже фантастичної. Над їх створенням працює ціла армія майстрів – художників по костюмах, дизайнерів, художників-декораторів, яких називають «творцями мрій».

Будь-яка людина, яка хоч раз бачила легендарні шоу Cirque du Suleil, напевно звернула увагу на костюми артистів – за красою, продуманістю та ретельністю виконання це – справжні твори мистецтва, які можна порівняти з предметами високої моди.

З іншого боку, кожен предмет сценічного образу має відповідати найвищим технічним вимогам, які продиктовані складністю та досконалістю акробатичних номерів, які вражають уяву глядачів шоу Cirque du Suleil по всьому світу. Поєднання цих двох, здавалося б, протилежних завдань – краси і функціональності – породжує розширення меж можливого, здійснення відкриття за відкриттям, впровадження нових ідей і рішень. Робота художника по костюмах, майстра й артиста розкриває образ, створює диво, яке глядачі бачать на сцені.

Аналіз відео-, фотоматеріалів та ескізів костюмів шоу Cirque du Suleil виникає паралелі з потужною енергетикою самого життя на тонкій грані між кичем та елегантністю. Персонажі шоу (при тому, що їх представляють актори цирку, яким потрібно певну історію розповісти одягнутими для виконання трюків у тріко), саме завдяки символічності орнаменталистики, виразним, ритмічним акцентам колористики, гострим кольоровим контрастам чи гармонійним поєднанням кольорів, грі кольору як такого, композиційним рішенням чітких, агресивних ліній та їх розташувань й ін. набувають певний внутрішній світ, характер, силу духа. Костюми створюються вручну індивідуально для конкретного виконавця і подорожують разом із шоу.

Безсумнівно, різними є композиційні закони контрасту (опора на контрастність цілого й елементів), виразність форм і фактур, кольорові вирішення костюмів, їхній крій, матеріал, декор, але їм властива єдина риса – образно-мистецька переконливість, самодостатність і безпосередня функція часово-просторової комунікації, де в якості соціального явища існує костюм.

У створенні образу, особливо у виставах останніх років «Салтімбланко, «Анатомія місця», «Відчайдушні мрійники-чудотворці», «Місто, яке не існує» провідне звучання набуває рефлексія (переосмислення) законсервованих картин суспільного життя у часовому зрізі, презентація багатомовних образів-моделей стосунків, що сягає асоціативного характеру.

Наприклад, в Totem порушена цікава тема: зародження життя на Землі, еволюція людства, яку символізує вбрання Кришталевої Людини: кожен сантиметр його трико покритий сотнями кристалів (що потребувало майже ювелірної роботи, щоб нічого не відвалилося, оскільки артист постійно рухається). Створення нових світів є надважкою роботою з чистого аркуша як намагання відірватися від звичних концепцій. Раніше люди одягалися так, сьогодні вони мають інший стиль, певні тренди останніх років, що буде далі можна лише уявляти (чи зміниться клімат, політика, чи матиме значення колір шкіри людини – це – як подорож в машині часу з метою зрозуміння способу думки людей майбутнього.

Підсумовуючи, можна визначити: якщо в буденному повсякденні костюм від стороннього погляду приховує в собі людину, то на сцені костюм як частина художнього простору, навпаки, є покликаним «розпахнутися навстіж», щоб цілком розкрити світ людської душі.

Висновки до розділу 3

1. Костюм на сцені інтегрується в загальне опрацювання сценічних знаків, набуває семантико-семіотичного характеру і постає надскладним інтердисциплінарним явищем, що має синтетично-синергетичне значення.

2. Театральний костюм як феномен культури не просто існує, а функціонує, діє, дозволяє актору реалізувати ролі в певному суспільному середовищі, відображає соціальну диференціацію, етнічну ідентифікацію, психологічні особливості особистості. До соціокультурним функцій театрального костюма відносяться соціальні та естетичні; домінуючою тут може виступати знаково-символічна функція, або кілька функцій одночасно. У той же час, домінування ідентифікуючої функції театрального костюма носить не ситуативний, а фундаментальний характер.

3. Висока сучасна культура театрального мистецтва вимагає від художника по костюмах глибинне занурення в драматургію вистави та режисерське бачення. Сценічний костюм – це безмовний і одночасно самий красномовний герой театральних постановок, що відбиває потужний ефект психоемоційного впливу на глядача та визначає поведінку і внутрішній стан актора.

4. Сучасна культура зорієнтована на постмодерну методику, яка відтворює моральну й інтелектуальну кризу суспільства, утверджує театральність самого життя, підкреслюючи його неавтентичність. У цих умовах утрируваний і театралізований костюм репрезентує «інакшість» людини у відповідному соціокультурному оточенні.

5. Основним візуально-семантичним «кодом» сценічних образів, створюваних завдяки костюму, є репрезентативна символіка історичної теми.

ВИСНОВКИ

1. Визначено сценічний костюм в якості багатовимірного, синтетичного, надскладного й абстрагованого феномена в контексті його естетико-філософського й культурологіно-мистецтвознавчого розуміння.
2. Сформульовано, що трактування сценічного костюму, в якому втілено високий ступінь виразності художнього образу, постає засобом концептуального сприйняття особи з підкресленням її характерних рис.
3. Обґрунтовано, що сценічний костюм – це безмовний, і одночасно самий красномовний герой театральних постановок, який відбиває потужний ефект психоемоційного впливу на глядача та сутнісно визначає поведінку і внутрішній стан актора.
4. Означено, що «мова костюма» виконує роль незамінного посередника між культурною спадщиною минулого і сучасністю.
5. Розкрито, що висока сучасна культура театального мистецтва з її надтонкою й глибокою режисерсько-постановочною роботою зумовлює особливо ретельне проникнення художника по костюмах в драматургію вистави та режисерське бачення. А для актора костюм – це принципова форма, одухотворена змістом ролі.
6. Доведено, що образно-пластичний символізм, який посідає значне місце в театральній творчості, відбиває зрозуміння епохи саме через історичний костюм, який виступає як самобутній інтерпретатор історичних форм, адаптуючи їх для сучасного прочитання. Саме театр дає чудову можливість відновити зв'язок часів, традиції, заповнити прогалину в історії культури. Театр надає можливість бути свідком

історичних звершень й подій. Це – історична тематика як діалог з минулим, синтез вражень, що надає історична реконструкція, пропущена крізь «фільтр» певного художнього бачення. Сценічний костюм в руслі суб'єктивного сприйняття історичної тематики та звернення до міфопоетики традиційних символів в мистецтві, представляє минуле, виявляючи його вельми переконливим.

7. Сформульовано, що основним візуально-семантичним «кодом» сценічних образів, створюваних сценічним костюмом, є репрезентативна символіка історичної теми, яка несе певне смислове й символічне навантаження через яскраві, переконливі та оригінальні історичні стилізації і міфопоетичні реконструкції. Сценічний костюм постає адекватною художньою мовою представленої історичної епохи.
8. Аргументовано, що сценічний костюм постає знаком, своєрідним соціокодом культури. З пізнаваною знаково-символічною природою елементів декору сценічний костюм «трактує» універсальний код передачі сакральної інформації, важливої для розуміння культурно-історичних обрисів певного часу.
9. Акцентовано, що завдяки своїй здатності акумулювати культурно-історичні традиції та естетичні запити, сценічний костюм може представляти світ духовних і змістовних орієнтирів, побут і спосіб життя, словом, культурно-історичну епоху в цілому в її основних значеннях.
10. Визначено, що окрім режисера, важливою постаттю в театрі стає художник, що створює «дієву сценографію», неймовірні костюми.

Виокремлені видатні українські художники – В. Кричевський, А. Петрицький, О. Екстер, В. Меллер, О. Хвостенко-Хвостов, М. Андрієнко-Нечитайло, С. Гординський, Б. Ердман, що піднесли рівень сценографії та костюму на новий мистецький рівень. Костюми О. Екстер, В. Меллера, А. Петрицького виходять за межі звичайної репрезентації одягу, стаючи самостійними арт-об'єктами. Такий театральний костюм є інструмент дії, але також активний її учасник, створюючи образність, семантику та естетику, у послідовному розвитку дії вистави.

11. Визначено, що вищеназвані митці створили нову естетику сучасності в нових мистецьких формах, зокрема театральний костюм, який цілком відрізняється від минулих століть та є наділеним особливим змістом і незалежністю у постановці, що однаково впливає і на гру актора, і на глядача (ніби створюється розуміння того, як бути «новою» людиною в оновленому світі). Перебувають у центрі сучасного розвитку театру такі костюмологічні вектори:
 - костюм, котрий у новий спосіб представляє людське тіло;
 - костюм як посередник між людиною та предметним середовищем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алесенкова В. Н. Символ в театральной практике рубежа XX–XXI веков : [монография]. Саратов : Наука, 2014. 154 с.
2. Анищенко И. Г., Вагин В. Н. Понятие знака в науке и искусстве // Новости искусственного интеллекта. 2006. № 3. С. 22–35.
3. Баканурский А. Г. http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_all/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=M=&S21COLORTERMS=0&S21STR= Коммуникативные аспекты театрального спектакля / Анатолий Баканурский. Херсон : Гринь Д. С. [изд.], 2013. 275 с.
4. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Вторая половина XX века. Москва : издательство, М., 2001.
5. Богатырев П. Г. Знаки в театральном искусстве // Ученые записки ТГУ. Труды по знаковым системам. Т. VII. Тарту, 2015. Вып. 365. С. 6–25.
6. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н.Зенкина. М.: Издательство им. Сабашиных, 2004. 512 с.
7. Барт Р. Семиотика. Поэтика: Избранные работы ; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
8. Без цензуры: молодая театральная режиссура XXI века / [сост.: Т. Джурова, М. Дмитриевская, О. Кушляева]. СПб. : Петербург. театр. журн., 2016. 453 с. : ил.
9. Буткевич М. М. К игровому театру : в 2 т. / М. М. Буткевич. М. : ГИТИС, 2010. 2 т.
10. Вальницька С. Психологія моди. Спроба аналізу // Нова Хата 1929. № 13. С.10–11.

11. Веселовська Г. І. Сучасне театральне мистецтво : навч. посіб. / Ганна Веселовська ; М-во культури України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ : НАКККиМ, 2014. 142 с.
12. Вимоги до оформлення магістерської роботи. URL: https://kneu.edu.ua/userfiles/Credit_Economics_Department/afedra+bankspravi/vimogi_do_mag_rob.pdf
13. Вимоги до оформлення магістерської роботи. URL: http://web.znu.edu.ua/lab/fordep/oformlenie/diplom_magistra.htm
14. Галкина Т. В., Третьякова Т. Н. Влияние истории и культуры на формирование костюма. Челябинск: ЮурГУ, 1998. 354 с.
15. Гальцова Е. Д. Сюрреализм и театр : к вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма / Елена Гальцова. М. : РГГУ, 2012. 546 с.
16. Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы / 2-е изд. М. : URSS : Либроком, 2011. 102 с. (Школа сценического мастерства).
17. Градова К. В. Театральный костюм: в 2 кн. М.: СТД, 1987. Кн. 2. 351 с.
18. Давыдова В. Костюм в пространстве культуры. Виртуальное пространство культуры. Материалы научной конференции (11–13 апреля 2000 г.) СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С.195
19. Джексон Ш. Сценический костюм (перевод с англ.). М., 1983.
20. Джексон Ш. Костюм для сцены: пособие по изготовлению театрального костюма (еревод с англ.). М.: Искусство, 1984.
21. Девятова О. Л. Живая жизнь театра : вековая панорама : премьеры, мастера : монография / М-во культуры РФ, Екатеринбург. гос. акад. театр оперы и балета. Екатеринбург : Автограф, 2012. 650 с.
22. Дорошевич А. Н. Стил ь и смысл : кино, театр, литература / Александр Дорошевич ; Всерос. гос. ун-т кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК). М. : ВГИК, 2013. 319 с.

23. Зав'ялова Т. В., Непша О. В. Глосарій термів та понять з курсу «Основи наукових досліджень» : навч.-метод. вид. Мелітополь : ТОВ Колор Принт, 2019. 84 с.
24. Захаржевская Р. В. История костюма. 4-е изд., перераб. и доп. М.: РИПОЛ классик, 2009. – 432 с.
25. Захаржевская Р. В. История костюма. От античности до современности. 3-е изд., доп. М.: РИПОЛ классик, 2008. С. 211.
26. Захаржевская Р. В. История костюм. Москва 2007. С.221.
27. Захаржевская Р. Костюм для сцены. М.: Советская Россия, 1967. 215 с.
28. Зенкин С. Н. Ролан Барт и семиологический проект // Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. С. 528.
29. Зубов А. Е. История театрально-декорационного искусства : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по спец. «Режиссура театра», «Актер. искусство» / Новосибир. гос. театр. ин-т. Новосибирск : НГТИ, 2012. 183 с. : ил.
30. Иллюстрированная история мирового театра : пер. с англ. / под ред. Д. Б. Брауна. М. : БММ АО, 1999. 582 с.
31. История зарубежного театра : учебник / [А. В. Бартошевич и др.]. СПб. : Искусство-СПб, 2005. 573 с.
32. История костюма / (Серия «Учебники XXI века»). Ростов н/Д: Феникс, 2001. 416 с.
33. Калашникова Н. Имидж и семиотика народного костюма // Имиджелогия-2005: Феноменология, теория, практика: Материалы Третьего Международного симпозиума по имиджелогии / Под ред. Е.А.Петровой. М.: РИЦ АИМ, 2005. С. 325–327
34. Каминская Н. М. История костюма. М: 1976. 248 с.
35. Канарська Г. Знайомтесь: художник Володимир Фурик // Львівські сезони. 1996. № 1(2). С. 10–11.
36. Кидд Мэри Т. Сценический костюм – Арт Родник 2004.

37. Кікоть А. А. Костюм як зразок матеріальної культури. Харків : Аркадія. 2009. № 4. С. 12–16.
38. Кирсанова Р.М. Сценический костюм и театральная публика в России XX века. М.: Искусство, 2006. 371 с.
39. Кирсанова Р.М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX в. М.: Искусство, 2006. 328 с.
40. Клековкін О. Ю. Мистецтво : методологія дослідження : метод. посібник / Ін-т проблем сучасного мистецтва, НАМ України. Київ : Фенікс, 2017. 144 с.
41. Клековкін О. Ю. http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_all/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=M=&S21COLORTERMS=0&S21STR= Театр при столику. Методологія театрознавства : подорож. щоденник / Олександр Клековкін ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ : Фенікс, 2013. 428 с.
42. Козлова Т. В. Костюм как знаковая система. М.: МТИ, 1980. 197 с.
43. Коммисаржевский Ф. История костюма. Минск: 1999. 276 с.
44. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. К., 2000.
45. Корнієнко Н. М. Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея : [монографія] / Неллі Корнієнко. Київ : Альтерпрес, 2013. 263 с.
46. Корниенко Н. http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=M=&S21COLORTERMS=0&S21STR= Приглашение к Хаосу. Театр (Художественная культура) и синергетика. Попытка нелинейности : монография : пер. с укр. / Нелли Корниенко ; Нац. центр театр. искусства им. Леся Курбаса. Киев : НЦТИ им. Леся Курбаса, 2010. 277 с.

47. Коптев Л. Н. Дотекстовые энергетические структуры в творчестве актера : монография / Л. Н. Коптев ; С.-Петерб. ун-т сервиса и экономики. СПб. : С.-Петерб. ун-т сервиса и экономики, 2008. 299 с.
48. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. – М.: Новое литературное обозрение, 2002.
49. Коваленко Г. Художник театре. Даниил Лидер. М., 1980.
50. Культурология: фундаментальные основания прикладных исследований : монография / Аванесова Г. А., Аверина М. В., Акопян К. З. и др.; под ред. И. М. Быховской / Рос. ин-т культурологии, Науч.-образоват. центр Рос. ин-та культурологии, Ин-т систем. исслед. и координации соц. процессов. М. : Смысл, 2010. 634 с.
51. Левченко О. Г. http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=M=&S21COLORTERMS=0&S21STR= Театр у системі філософської антропології : монографія / Олена Левченко ; Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса. — Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. 289 с.
52. Легенький Ю. Метаісторія костюма. К.: НМАУ імю П. Чайковського, 2003.
53. Легенький Ю. Філософія моди ХХ століття. К.: КДУТО, 2000.
54. Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб: Гуманитарное агентство «Академический проспект», 2002.
55. Магістерська робота : метод. реком. до підготовки та захисту магістерської роботи для магістрантів, галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спец. 026 «Сценічне мистецтво» / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т театр. мистецтва, Каф. режисури / розроб. : С. І. Гордєєв, С. М. Шумакова. Харків, 2018. 46 с.
56. Махлина С. Т. Семиотика культуры и искусства. Словарь-справочник: в 2 кн. Книга вторая. СПб.: Композитор, 2003. 359 с.

57. Методологія наукового дослідження URL:
<http://lib.chdu.edu.ua/pdf/posibnuku/327/7.pdf>
58. Методика та організація наукових досліджень : навч. посіб. Суми:
СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2016. 260 с.
59. Музыкальные театры II – смотрим, слушаем, обсуждаем. URL:
<http://20092012.littleone.ru/showthread.php?s=df606f4141ca4c45575eb042fc15217&t=3850836&page=497> [2.02.2015]
60. Наукове дослідження: методи та методологія. URL:
<http://ru.osvita.ua/vnz/reports/pedagog/14098/>
61. Новиков А. М. Методология художественной деятельности. М. : Эгвес, 2008. 72 с.
62. Основы научных исследований / Б. И. Герасимов, В. В. Дробышева, Н. В. Злобина, Е. В. Нижегородов, Г. И. Терехова. М.: ФОРУМ, 2013.
63. Овсянников С. Зрелищность и выразительность театрализованного представления / Букинист. изд. СПб. : Б. и., 2003. 376 с.
64. Орлова Е. В. Театральное пространство и пространство театра: Автореф. дис. кандид. філол. наук: спец. 24.00.01 «Теорія і історія культури» / Тамбовський державний університет ім. Г. Державіна Тамбов, 2011. 23 с.
65. Пави П. Словарь театра / Патрис Пави. М. : Прогресс, 2003. 504 с.
66. Пігель Ю.Р. Наукові джерела дослідження театрального костюма URL:
<http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16524/15-Pihel.pdf?sequence=1>
67. Пігель Ю.Р. Сценічний костюм львівських театрів кінця XX – початку XXI століття. Художні особливості, пошуки образності. Львів: Аз-Арт, 2009. 180 с., 58 іл.
68. Пластические искусства в театрализованных представлениях : учеб. пособие / Перм. гос. акад. искусства и культуры, Каф. режиссуры театрализов. представлений ; [сост. Стефанова В. С.]. Пермь : Перм. гос. акад. искусства и культуры, 2013. 79 с.

69. Попов А. Д. Художественная целостность спектакля / ГИТИС. М. : ГИТИС, 2012. 249 с.
70. Портнова Т. В. История костюма (исторический и сценический костюм) : учеб.-метод. пособие для актер., режиссер., хореогр. фак. / Портнова Т. В. ; Ин-т рус. театра. М. : ИРТ, 2011. 413 с. : ил.
71. Поняття методу. Класифікація методів наукового пізнання та їх характеристика URL:
http://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/4%20KURS/4/1/09H2R9_2.htm
72. Понченко В. І. Становлення культурологічного напрямку у дослідженні мистецтва // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 1999. Вип. 3, ч. 1. С. 5–21.
73. Синицький А. М. Мистецтво та моделювання. К.: Мистецтво, 1973. С. 138.
74. Степанова К. А. Костюм для сцены: учеб. пособие по курсу «Оформление спектакля» для студентов режиссер. и балетмейстер. фак. театр. вузов. М.: ГИТИС, 1981. 317 с.
75. Современная энциклопедия Аванта+. Мода и стиль / глав. ред. В. А. Володин. М.: Аванта+, 2002. 480. с.: ил.
76. Сорокина Т. А. Антропологический и эстетический аспекты красоты отечественной культуры в сценическом гриме, макияже / Т. А. Сорокина. М. : Экон-Информ, 2012. 239 с.
77. Спектакли двадцатого века / [редкол.: А. В. Бартошевич (отв. ред.), В. В. Иванов, Т. К. Шах-Азизова]. М. : ГИТИС, 2004. 486 с. : ил.
78. Степаненко Л. П. Театр на пути к апокалипсису. Омск : Литера, 2015. 418 с. : ил.
79. Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театральное декорационное искусство. М.: Наука, 1987. 386 с.

80. Театральний костюм на рубежі веків, 1990–2015 / М-во культури РФ, Гос. центр. театр. музей ім. А. А. Бахрушина ; [текст.: Д. Родионов, И. Русанов]. М. : ГЦТМ ім. А. А. Бахрушина, 2015. 378 с. : цв. ил.
81. Театральна енциклопедія: електронна бібліотека культури мистецтва. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Teatr/_Index.php.
82. Teatre. Театральний портал. <http://teatre.com.ua>
83. Театр як соціологічний феномен / Рос. акад. наук, Гос. ін-т мистецтвознавства; отв. ред. СПб. : Алетейя, 2009. 520 с.
84. Токарева М. Е. Сцена між землею і небом : театр. щоденники ХХІ століття : [Лев Додін, Валерій Фокин, Анатолій Васильєв, Петро Фоменко, Сергій Женовач, Дмитрій Кривов...]. М. : АСТ, 2013. 396 с.
85. Український театральний простір. <http://www.atheatre.com.ua/>.
86. Чепуров А. Монтажерське мислення : к історії формування сценічного тексту спектакля // Проблеми театру. 2010. № 1/2. С. 287–291.
87. Цимбалюк О. Інтелектуальний кут зору Володимира Фурика. (Костюми до кінофільму «Молитва за гетьмана Мазепу» як приклад образотворчого дизайну в Україні кінця ХХ ст.) // Образотворче мистецтво. 2008. № 3. С. 69–71.
88. Цимбалюк О. «Фурикізми», або костюмні рефлексії творчої уяви (на прикладі театральних костюмів, створених художником Володимиром Фуриком) // Львівський тижневик „Mikroskop pana Jurka”. 29.12.2006. 5.01.2007. № 23 (041). С. 2–3.: іл.
89. Цимбалюк О. Етномистецькі традиції костюма в Україні середини ХІХ – ХХ століття. Автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня канд. мистецтв-ва. Львів, 2000.
90. Цимбалюк О. К. Семіотичні рефлексії театральних костюмів (на прикладі костюмів В. Фурика за драматичним етюдом Лесі Українки «Йоганна, жінка Хусова»).

91. Фурман А. В. Сутність гри як учинення : монографія / Анатолій Васильович Фурман, Сергій Шандрук. Тернопіль : ТНЕУ, 2014. 119 с.
92. Шейко В. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. / В. М. Шейко, Ю. П. Богуцький, Н. М. Кушнарєнко ; М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України. Харків : ХДАК, 2016. 329 с.
93. Шейко В. М., Кушнарєнко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник. 7-е вид., стер. Київ : Знання, 2011. 310 с.
94. Шутьпин А. П. Свой театр : очерки театр. движения рубежа XX–XXI веков / Гос. ин-т искусствознания. М. : Гос. ин-т искусствознания, 2010. 286 с.

ДОДАТКИ

Додаток А
Театральний історичний костюм

Рис. А.1. ХАТОБ, «Мазепа», 20212021; гл. реж. А. Калоян, реж. А. Дугинов



Рис. А.2. ХАТОБ, «Тарас Бульба», 2021; гл. реж. А. Калоян, реж. А. Дугинов



Рис. А.3. ХАТОБ, «Тарас Бульба», 2022; гл. реж. А. Калоян, реж. А. Дугинов



Рис. А.4. Мадрігал, «Король та блазень», 2022; реж. О. Настаченко



Рис. А.5–6. Михайлівський театр. Санкт-Петербург, 2018;
реж. А. Жолдак



Рис. А.7. МХАТ. «Батьки та діти». Москва, 2022; реж. А. Дмитриєв Рис. А.8.



Рис. А.8. МХАТ. «Батьки та діти». Москва, 2022; реж. А. Дмитриєв.



Рис. А.9. МХАТ. «Пігмаліон». Москва, 2022; реж. С. Глазков



Рис. А.10. МХАТ. «Синій птах». реж. К. Станиславский, Москва, 2022



Рис. А.11. Мадрігал, «Королівство чарівних дзеркал», 2021; реж. О. Настаченко



Рис. А.12. Мадрігал, «Королівські ігри», 2021; реж. О. Настаченко



Рис. А.13. Мадрігал, «Королівство чарівних дзеркал», 2021; реж. О. Настаченко



Рис. А.14. Мадрігал, «Королівство чарівних дзеркал», 2021; реж. О. Настаченко



Рис. А.15–16. Мадрігал, «Хранителі часу», 2021; реж. О. Настаченко



Рис. А.16–17. Мадрігал, «Хранителі часу», 2021; реж. О. Настаченко



Рис. А.18–20. Мадрігал, «Хранителі часу», 2021; реж. О. Настаченко

Додаток Б
Сценічний костюм



Рис. Б.1–2. Шоу Цирку дю Солей, 2021



Рис. Б. 3–4. Шоу Цирку дю Солей, 2021



Рис. Б.5–6. Шоу Цирку дю Солей, 2021



Рис. Б.7–8. Шоу Цирку дю Солей, 2021