

СЕМІОТИЧНІ РЕФЛЕКСІЇ ТЕАТРАЛЬНИХ КОСТЮМІВ (на прикладі костюмів В. Фурика за драматичним етюдом Лесі Українки «Йоганна, жінка Хусова»)

Українська академія друкарства

В статті розглядається театральний костюм з філософської точки зору як образ, який володіє семантико-семіотичною мовою. Завдяки цьому розкриваються таємниці людського спілкування.

Вступ

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, в даному випадку – В. Фурика. У світлі філософського поняття «стіни» театральний костюм є класичною моделлю «поверхні-площини-стіни» для певних семіотичних рефлексій в системі складних взаємозв'язків театральньо-сценічного середовища.

Аналіз досліджень та публікацій

По темі з театральних костюмів є вже достатньо інформації, натомість спроба висвітлити їх саме з позицій «легкого» філософського осмислення, так би мовити, не зануреного у глибини філософії, була спровокована XIII читаннями пам'яті Казимира Твардовського, які відбулись у Львові 11 лютого 2000 р. (К.Твардовський заснував Львівсько-Варшавську філософську школу у 1895 р.). Темою цих читань була «Стіна» та спровоковані нею рефлексії як явища соціального й мистецького життя. Виступи таких філософів, як Б.Домбровський, В.Петрушенко, О.Петрушенко, С.Симоненко та інших, художників по текстилю і костюму Г.Кусько та О.Цимбалюк, з філолога Г.Кулькової допомогли оцінити досліджувані потенції предмет нашого у зацікавленні в новому ракурсі.

Ці читання стали своєрідними рефлексіями відомої, але з 1939 р. неіснуючої філософської школи на сучасність. Нероздільне середовище пограниччя української та польської культур в свій час створило унікальну філософську школу із багатьма напрямками досліджень. Ці наукові зацікавлення досить, частково відбилися у XIII читаннях, але й виявили безмежність проблем, що сьогодні виникають у значеній темі. Доповідачі оглянули широкі кола проблем, але не охопили й найменшої їх частки. Це надає підстави для майбутньої роботи у напрямку розробки проблем «стіни» у етичному, психологічному, естетичному напрямках із логічним наголосом, як і було колись характерно для Львівсько-Варшавської філософської школи.

Зокрема, Б.Домбровський розглядає феномен стіни під кутом певних меж, заборони, отже, головною передумовою виникнення естетичних витворів вважає порушення етичних норм, зокрема заборон, що з'являються назовні в явному вигляді. Вони слугують субстратом (підложкою) – а отже – передумовою виникнення естетичного витвору. Появу субстрату було названо «феноменом стіни». Топос «стіни» був визначений в поняттях зворотної, прямої і нульової перспективи, які окреслили й її функції, зокрема границі. Класифікація естетичних знаків (на відміну від лінгвістичних) була намічена автором в

рамках запропонованого підходу. Б.Домбровський пропонує свою теорію символів у контексті стіни як філософського явища, яка відрізняється від загальноновідомих, таких, наприклад, як у А.Лосева, Ц.Тодорова, У.Еко.

Доосмислення доповіді «Костюмні рефлексії» в світлі цих читань дозволило нам стисло викласти свої розмірковування у статті „Фурикізми”, або костюмні рефлексії творчої уяви (на прикладі театральних костюмів, створених художником Володимиром Фуриком) [1].

Розглядати костюм у широкому плані, а не вузько функціонально, безумовно потрібно й у світлі такого суспільного явища, як мода. Тому допоміжними для глибини філософської орієнтації стали праці «Філософія моди ХХ століття» Ю.Легенького [2] в ракурсі оптимістичного її сприйняття як перманентного двигуна омолодження суспільства та монографія «Система моди. Статті по семиотике культуры» Р.Барта [3], який розглядає одяг крізь призму моди як семантичної системи, семантичного об'єкту. За її допомогою автор, окрім іншого, аналізує знакові співвідношення між міфом і реальністю, створенні засобами костюма. Це все – сучасний, різновекторний й всеосяжно/неосяжний погляд на моду (на відміну від базових понять, закладених Кантом і Гегелем).

Натомість ніколи не забуваймо, що через функції моди виявляється складний комплекс суспільних та художніх взаємозв'язків у практично-духовній діяльності людини – це творчі контакти з мистецтвом, його художніми стилями, народними традиціями, політикою тощо. «Мода пробуджує творчість» – зазначала український дизайнер першої третини ХХ століття С.Вальницька. Спроба аналізу комплексу взаємозв'язків моди, художнього стилю з тенденціями суспільного розвитку та психологією моди як явища була здійснена Софією Вальницькою у 1929 р. на шпальтах «Нової Хати». Крім визначення поняття моди та причин її виникнення, зв'язків із художніми стилями, наголос ставився на дослідження впливів мистецтва та естетики, історичних та соціальних подій на моду, її належного місця в суспільному житті. Унікальним і актуальним є визначення ролі моди як «національної самооборони» культури кожної держави [4]. Тобто, вже можна констатувати, що мода як явище сама по собі є своєрідною рефлексією комплексу соціально-культурологічних взаємозв'язків на модель життя, поведінки, відтворення засобами художньої творчості.

В цілому, саме у контексті складних постмодерністських впливів сучасного середовища розглянуто сучасний театральний костюм у праці Ю.Пігель «Сценічний костюм львівських театрів кінця ХХ –

початку XXI століття. Художні особливості, пошуки образності» [5]. Автор слушно акцентує увагу на тому, що сучасний театральний костюм «...набуває семантико-семіотичного характеру і є надскладним інтердисциплінарним явищем», вивчати яке слід комплексно.

Постановка завдання

Висвітлення комунікаційних властивостей, символіки та естетики сучасного театального костюма на основі аналізу конкретного джерела та популяризації творчості його автора – Володимира Фурика.

Основна частина

Одноактовий драматичний етюд Лесі Українки «Йоганна, жінка Хусова» розкриває історичний сюжет часу ранніх християн. Його було надруковано в журналі «Рідний край» у 1909 році та видано окремим відбитком. Це один з етапних творів у творчості Лесі Українки її останніх років: «Руфін і Прісцилла», «На полі крові», «Йоганна, жінка Хусова», «У пущі», «Лісова пісня», «Адвокат Мартіан», «Камінний господар», «Оргія», «Триптих». Для поетеси такі поняття, як воля, рівність, братерство, були від самого початку, творчого шляху як «три величні золоті зорі», і до кінця свого життя вона шукала до них шляхів. Слід нагадати про те, що саме мати, Ольга Петрівна Косач (Олена Пчілка) порадила їй взяти псевдонім Українка, й під цим іменем і було надруковано її першу добірку віршів, коли Лесі виповнилось 13 років (згадується Шевченкове: «Мені тринадцятий минало...»). Псевдонім Українка був тоді мужнім викликом існуючим порядкам, утвердженням права на функціонування рідної мови в рідному середовищі. Часто це викликало здивування: «Як то може бути, щоб у сім'ї дворян та все було отаким мужицьким?» [6]. З точки зору скромної спроби нашого осмислення світу – це також є рефлексією внутрішньої волі сильної особистості на етико-соціальну і морально-психологічну модель суспільства, часу, в якому жила Леся Українка, є порушенням певних норм і заборон, вихід назовні.

Зображенню світлих поривань до волі, виявлених у чесних людей в умовах поневолення іноземцями, що посилюється продажністю соціальної верхівки гнобленого народу, власне й присвячено етюд «Йоганна, жінка Хусова». Його театральна реалізація була здійснена Львівським молодіжним театром імені Леся Курбаса (сьогодні – академічним) у 1995 році, який відомий своїми постановками «Благодарний Еродій» за Григорієм Сковородою, «Між двох сил» за Володимиром Вінніченком, «Забави для Фауста» за текстами роману Федора Достоєвського «Злочин і покарання», це також Василь Стус, Богдан-Ігор Антонич, Ліна Костенко...

«Апокрифи» за Лесею Українкою включали власне постановки «Йоганна, жінка Хусова» і «На полі крові» – режисер В.Кучинський, художники – В.Фурик, В.Кауфман, Н.Шимін). Мова образів-костюмів, здійснена художниками Н.Шимін і В.Фуриком, презентує свої характерні особливості творчого характеру кожного з художників, методики вирішення архітектоніки і естетики костюмів-образів – характер мови різниться, кожний є цікавим й багатослівним. Звернення саме до образної мови

В.Фурика обумовлено тим, що в цій постановці ним було здійснено концептуальні зміни у сценографії вистави [5], які якнайкраще відповідають меті роботи, аналізу семантичних рефлексій костюмів.

Дія драматичного етюду «Йоганна, жінка Хусова» відбувається на початку першого століття н.е. в поневоленій Римською імперією Галілеї, в палаці намісника Хуси. Хуса, або Хузан, є приставником Ірода Антипи, тетрарха Галілейського, він – типовий східний правитель підкорених земель, жорстокий і корисливий, догідливий і водночас улесливий. В домі його близьке оточення йому складають мати Мелхола, дружина Йоганна і молода гарненька рабиня-фаворитка Сабіна.

Перед нами розгортається характерна й для нашого часу ситуаційна картина, сюжет якої пов'язаний із посадами, призначеннями, зв'язками, впливами, з одного боку, й прагненнями до гідності, взаємоповаги, волі, з іншого. Через те, що жінка Хуси побачила у вченні Христа «світ правди і добра, й любові, й волі» і стала його послідовницею, вона продала для поширення ідей вчителя свій посаг і пішла за ним, сином теслі. Зрозуміло, що у соціально найвищих колах того часу було неетичним з боку жінки, матрони покинути чоловіка, самовільно розпорядитись своїм майном, мати свою думку стосовно свого життя, незалежного від дому, фамілії.

Разом з тим Йоганна, згідно християнським уявленням про любов, обов'язки, терпіння, ще й не знаючи, що їй далі робити, після смерті свого вчителя повертається у дім Хуси. Це відбулось як раз у момент підготовки до зустрічі поважних гостей з Риму – подружжя Марції і Публія. Хусові залежить на гідній зустрічі римлян згідно етикету свого середовища власне через можливість їх впливу на його кар'єру. При зустрічі Хуси і Йоганни ми відчуваємо стіну взаємного непорозуміння, котру одному з них – Йоганні – потрібно подолати для збереження цілісності муру – подружнього життя. Існує критична позиція, яка трактує цей крок як відображення незрілості Йоганни, в душі якої занадто ще панує рабський дух, яка не вміє боротися за ідею, якій віддана всією душею. Твір закінчується звертанням-благанням Йоганни до розп'ятого Христа:

Ой, господи! Чи довго сі муки?

Учителю! На що мене покинув?

Коли ж це царство боже?

Чи доживе моя душа до нього?

Але тут має місце амбівалентність сприйняття образу героїні, Йоганна – це також і сильна особистість, адже повернутись, зовні підкоритись, не переступити стіну заборон й залишитись за стіною вільною, бути сильною у своїй слабкості... – так направляє і нове духовне вчення серед пересічних прихильників і послідовників Христа, так рефлексує на побачену модель стосунків сучасне сприйняття вистави.

У цьому драматичному етюді Леся Українка створює етико-соціальну і морально-психологічну модель людських відносин, яка без зовнішніх мобільних декорацій – мови, історичних імен і фактів, костюмів – органічно відображає будь-який соціум. Тут постає не тільки правдива картина Галілеї у ті часи, автор зробила проєкцію на сучасне її життя в царській Росії, ми ж – на сьогоднішній день. І у кожній з цих

зазначених історичних епох ця модель людських стосунків прочитується виразно, правдиво і зрозуміло.

Бачення в цьому драматичному етюді власне універсальної моделі етичності і моральності стосунків у соціальному середовищі на напруженому психологічному тлі скерувало Володимира Фурика на оригінальне вирішення костюмів та сценографії вистави у цілому. Слід зазначити, що завжди особливо яскраво талант художника виявлявся саме в межах елітарної мистецької традиції, на найвищому, четвертому 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 сценографію і костюми, створені Фуриком, через композиційний закон контрасту, то художник спирається на контрастність цілого й елементів, на виразність форми, фактури й кольору у створенні образу, які набувають провідного звучання. Рівень тотожності сучасних сценічних костюмів з першоджерелом 4-го рівня трансформацій у В.Фурика сягає асоціативного характеру, тут існує безпосередня залежність від моди через функцію часово-просторової комунікації. Мода як соціальне явище сама рефлексує законсервованими картинками суспільного життя у часовому зрізі, презентуючи багатомовні образи-моделі стосунків.

Костюм є своєрідним дзеркалом суспільного життя і, як мистецтво декоративно-ужиткове, моделює умовний аналог соціального оточення мовою своїх засобів. Властивість мистецтва 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 [8, 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 зліпила В.Фурика у першу чергу спеціалістом з художнього скла (за освітою), що дало йому необмежений злет фантазії у царині костюма, адже стіни законів/заборон з технічно-технологічного боку для нього не існувало, а була дзеркальна поверхня, яка спочатку все з оточуючого світу поглинала у глибини за свою межову лінію, а потім віддзеркалювала як рефлексію творчої уяви.

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

Костюми Володимир бачить чіткою силуетною формою, він любить чисті, прозорі, яскраві кольори. Набувши в театральному середовищі практичний досвід сценариста, режисера, він вибудовує костюм як певну кінетичну і кольорову об'ємну форму у просторі сцени, яка підпадає під дію освітлення, внаслідок чого змінюється настрій, емоційне сприйняття образу. Основоположними в творчості В.Фурика були такі методи художньої виразності, як стилізація, трансформація, інтерпретація, що є притаманним для професійного мистецтва, для елітарної мистецької традиції. Він спирався на такі улюблені засоби, як гротеск і еkleктика, без яких не уявляв собі творення образів, епатажу вав, залучав бутафорність як виразний театральний прийом, що дозволяє абстрагуватись від матеріальності реального світу і рефлексувати більш на асоціативному рівні. В комплексі це посилювало в костюмах такі важливі для театального дійства комунікативні і естетичні функції.

Фурик завжди наполягав на тому, що його завданням було здивувати, шокувати глядача, зачепити його увагу не просто виразними костюмами, а неймовірними, несподіваними, гротескними, парадоксальними та іронічними формами. Аналіз його творчості дозволив визначити її як типову для епохи постмодернізму [9].

У постановці «Йоганна, жінка Хусова» («Апокрифи») художник здійснює руйнування стіни часового простору паралельно у кількох вимірах, свідомо застосовуючи еkleктику як самодостатню форму виразності. Складність та глибину чоловічих і жіночих образів драматичної постановки передано художником засобами костюма через прямі та асоціативні рефлексії.

Історичний костюм, першоджерело для В.Фурика, є «стіною», на поверхні якої прочитується інформація минулої епохи. Сучасний театральний костюм художник відчуває як площину, що знаходиться між минулим та сьогоденням. На ній проявляються етико-естетичні рефлексії сучасної етично-соціальної моделі, майже аналогічної історичній, інтерпретовані власною світоглядною позицією художника, яка й ламає, переступає стіну історизму і формальної документальності.

Аналізуючи костюми від В.Фурика, доцільним буде застосувати аналітичну систему автоморфних, ізоморфних та гомоморфних ступенів подібності костюма, створеного за будь-яким історичним першоджерелом. Автоморфний ступінь подібності передбачає відповідність новоствореного костюма–

аналога першоджерелу за усіма засобами художньої виразності, в ньому збережено крій, колорит оздоблення, орнаменти, техніко-технологічні показники. Це є копії, так довгий час створювався костюм для театральної сцени [10]. На ізоморфному ступені подібності сучасних форм до першоджерела є незначна кількість відхилень, їх менше, ніж половина, а тотожність складає більшість. Гомоморфний ступінь подібності аналога із першоджерелом передбачає більшу кількість відмінних ознак, ніж тотожних. Цей ступінь притаманний елітарній мистецькій традиції.

Документальність автоморфного ступеня тотожності з історичним першоджерелом існує для В.Фурика як семіотичний ряд кольорів – сріблястість костюма Сабо, пурпур плаща Публія, «золото» вбрання Хуси та кольорові сполучення костюмів Мелхоли, Марції, Йоганни, Сабіни тощо – все дотримано відповідно до норм, законів біблійного часу стосовно кольорів в одязі.

На перший погляд здається, що художник не працює на ізоморфному ступені подібності сучасних видів вбрання до першоджерела, настільки сильно захоплює глядача кольоровий калейдоскоп різноманітних форм. Натомість, в костюмах Хуса і Мелхоли окремі деталі і складові створені відповідно до історичних образів, коли у давніх єврейських костюмах домінували арабські мотиви. Тут ідея рефлексує на ізоморфному ступені подібності наявності смуг, а плащ Хуса взагалі створений за образом сучасного державного прапора. Кольорове сполучення сучасного єврейського прапора – це символ посадової владності Хуси, а його солодкава мрія жити як римський патрицій прочитується у різнобарвних гудзиках на усій площині злегка буфованих поколінних штанів – помп. Помпи відповідають ізоморфному ступеню подібності до чоловічих штанів в стилі кюлотів XVIII ст. чи бриджів початку XX ст. Колір-наплічник теж відповідає ізоморфному ступеню подібності..., але до північноафриканського, точніше – до єгипетського костюма.

Оголеність торсу Хуси як категорія визначення ідеалу краси, етикету, норм народу також відповідає давньоєгипетським ідеалам, тут назовні виступає порушення норм, традицій єврейського народу в ім'я вислуговування перед римською владою. Головний убір створений на гомоморфному ступені подібності, адже рефлексія авторського бачення, інтерпретації проявляється в образних асоціаціях із давнім асиро-вавілонським та бароковим українським.

Мелхола є символом Берегині роду, сім палаючих свічок на її головному уборі над вуаллю уособлюють незгасаючість єврейського народу, вони, як сім колін роду, єдині й неперервні. Темнофіолетовий далматик із імітаційним золотим лором доповнено таким же золотим коміром-наплічником – все створено на ізоморфному ступені подібності до пізньоримського, навіть – візантійського костюма. Як, зрештою, й головний убір самодостатній у своїй відповідності до ро говидного франко-бургундського часів середньовічної Європи, прикритою чорною вуаллю. З тих часів і довший шлейф, що тягнеться по підлозі. За тонкою прозорою вуаллю Мелхола ховається майже буквально як за стіною, муром, за яким збережено традиції народу, за який не впускаються новомодні римські

тенденції у вбранні (і у поведженні).

Архітектоніка костюма Мелхоли монументальна, міцна, костюм випромінює вагомість і рішучість своєї власниці, водночас – її відверту інтровертність, це – оболонка-фортеця не тільки для тіла, головне – для душі... Публій постає перед нами у блискучому образі римського патриція, підсиленому барвистою естетикою елементів українського народного костюма. Домінує, палахкотить його червоний плащ, який автор костюма залишив «скромним», без золотої кайми, щоб вже не був зовсім імператорським, натомість золото по червоному динамічним ритмом пробивається по наруківниках, горить золотою безрукавкою, виблискує на білосніжній спідниці широкою каймою, підсиленою блакитною й двома вузькими червоними смугами. Гігантський український традиційний вінок, як німб довкола голови, з довгими різнокольоровими стрічками та червоний шалик довкола шиї завершують образ, викликаючи ряд глибоких асоціацій в уяві глядача, пов'язаних, на нашу думку, з аутичною природою сприйняття.

В усіх трьох костюмах еkleктика кричуща, для прихильників академічних методів створення костюмів це – кітч. Але власне постмодернізм перетравлює знахідки кітчу у мистецькій категорії, художник цим методом у повній мірі використовує парадоксальну властивість мистецтва трансформувати умовне в реальне, а минувшину – у сьогодення. Еkleктику він як улюблений творчий метод застосовує у великих порціях виважено, лише там, де є модерні трансформації, де еkleктичність костюмів набуває сутності „паралельномовності”, багатозначності в одному. Цікаво, що при цьому стилістична єдність, цілісність образів не втрачається. Саме еkleктичність костюмів в цілому визначає їх гомоморфність, на відміну від окремих їх складових, що на ізоморфному ступені.

Впродовж вистави Йоганна постає у трьох різних образах – проста далматика символізує послідовницю Христа, смиренну, терплячу, невибагливу, внутрішню вільну. На очах глядача відбувається нагле руйнування цієї затишної форми, стіна падає – відбувається момент переодягання. З Йоганни скидають її прості шати, і молода жінка не просто постає перед усіма оголеною (маються на увазі не глядачі в залі, а ті, хто панує довкола неї на сцені), беззахисною, із блаженними очима.

Дивовижна сила театру! Глядач відчуває в Йоганні без «стіни» – тобто, без одягу, душу, яка тремтить, волає, яка живе, прагне чогось чистого, світлого, виявляється, тіло теж поверхня, теж рефлексують по ньому відчуття, переживання, прагнення, які безпосереднім променем відбиваються на глядача.

Глибокий трагізм ситуації передано через ошатне багате вбрання, в яке по всій еkleкції закуте тіло молодої жінки. Символіка трьох кольорів – червоного, білого і золота трансформують послідовницю Христа у заможну й поважну пані у світському вбранні. Міцно облягаючий червоний корсет прикрашений золотом, з нього виходять назовні й охоплюють кайданками руки золоті браслети - змії, обличчя покрите яскравим шаром гриму, все це символізує сімейні та соціальні пути.

Уособленням легковажності кокетки Сабіни є модерний капелюшок, вбранний викривлено, та фігу-

ний виріз одягу по самому центру сідниць. Останній як виразна еротична деталь розкриває прихований зміст стосунків між Хузаном і його рабинею.

Агресивність, жадібність до розваг, злобна підступність яскраво прочитуються в образі Марції. Здавалось би так просто: вкоротити до міні римську столу, але яка з тим відбувається фантастична руйнація «стіни» – норм, канонів давньоримських прописів поведження. Гротескні форми грудей нахабно стирчать гострими золотими конусами, як колюча зброя, як списи. Цей гігантський “золотий” бюст зроблено у стилі Жана Поля Готьє, французького дизайнера, який майже ровесник В.Фурика (старший за нього на 5 років) і який творив у дусі постмодернізму. Незважаючи на те, що його образи, які створені для сцени і подіуму, балансують на межі між вульгарністю й мистецтвом, вони відповідають своєму призначенню для яскравих особистостей. Зокрема, для осінньо-зимової колекції 1984/85 рр. «Barbes» дизайнер створив облягаючу відкриту сукню без рукавів з двома конусами на місці бюста, які своїми гострими кутами різнонаправлено скеровані догори. У 1990 році спеціально для світового турне поп-діви Мадонни він повторив цей прийом гротеску та куражу в «золотому» сценічному бюст’є, розробленому на основі білизни – корсету-грації. «Родзинкою» бюст’є стали також підкреслені гострими конусами груди [11, с.333 – 334].

Глибока символіка захована у вирішенні головного убору Марції, це класична римська діадема, яка тримає високу зачіску. У певний момент спілкування Марції з Йоганною її зачіска раптом розформовується, волосся вільно падає на плечі, розсипається... добрим десятком чорних з червоними голівками змії! Це створює враження, ніби всі ці змії ось-ось накинуться на молоду жінку, яка впала на коліна з благально піднятими руками, ніби намагаючись вирватись з усіх пут.

Треба наголосити, що знаковість театральних костюмів перетворилась для Фурика на мову символів, прочитання яких надає глядачеві багато інформації як візуального ряду, так і для «внутрішнього» споживання, для світу аутичних уявлень, викликає глибокі емоційні рефлексії-схвилювання.

Мабуть, глядачів вистави у 1995 році вразили в тих костюмах т.зв. «фурикізми» – суцільна еkleктика, яка, як виявилось, була глибоко продуманою й осмисленою автором. Ми називаємо „фурикізмами” доволі складні явища театральньо-видовищного характеру, які належать до ментальної природи і тому мають філософське обґрунтування, це маленькі і великі позначки та знаки, які залишає автор. „Фурикізми” – це й обов’язкові та важливі дрібниці, які розкривають сутність явища, костюма, вони епатажні, логічно обдумані, в них рефлексує творча енергія художника. «Фурикізми» – це костюмні рефлексії

творчої уяви художника.

Ще один важливий семантичний хід художник застосовує у сценографії вистави. Він підвішує над сценою під різними кутами дзеркала, розвішує, протягує у просторі над головами акторів стрічки і шнури, які символізують людські життя. Віддзеркалення, тобто прямі рефлексії дійства на люстерках, справили ефект калейдоскопу, враження динаміки, розсунули та наситили блиском простір. Сценографія вистави в цілому відображає стремління художника передати тонкі, нематеріальні духовні субстанції, які народились внаслідок спроби осмислення людського буття на певному філософському рівні.

Унікальність вистави «Йоганна, жінка Хусова» полягає ще й в тому, що пізніше костюми були частково спрощені, що було викликано потребою в їх адаптації до режисерського задуму. Адже В.Фурик моделював такий світ атракційних персонажів, який почав впливати на режисуру вистави, що призводило до непорозуміння з режисерами [5, 87]. Сьогодні можна оглянути створені ним форми-образи як не у шафах львівського театру, то на розвороті одного львівського часопису, який став безцінним завдяки тому, що колись В.Фурик замовив фотографії театральної колекції професіоналу В.Васинчуку... [12].

Список літератури

1. Цимбалюк О. „Фурикізми”, або костюмні рефлексії творчої уяви (на прикладі театральних костюмів, створених художником Володимиром Фуриком) // Львівський тижневик „Мікроскоп рапа Jurka”. – 29.12.2006 – 5.01.2007. – № 23 (041). – С. 2 – 3.: іл.
2. Легенький Ю. Філософія моди ХХ століття. – К.: КДУТО, 2000.
3. Барт Р. Система моди. Статті по семиотике культури. – Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н.Зенкина. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2004. – 512 с.
4. Вальницька С. Психологія моди. Спроба аналізу // Нова Хата – 1929. – № 13. – С.10 – 11.
5. Пігель Ю.Р. Сценічний костюм львівських театрів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Художні особливості, пошуки образності. – Львів: Аз-Арт, 2009. – 180 с., 58 іл.
6. Українка Л. «Мріє, не зрадь!» / Леся Українка, упорядкув., есе та довід. матеріали В.Костюченка. – К.: Веселка, 2009. – 319 с.: іл.
7. Цимбалюк О. Етномистецькі традиції костюма в Україні середини ХІХ – ХХ століття. – Автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня канд. мистецтв-ва. – Львів, 2000.
8. Синицький А.М. Мистецтво та моделювання. – К.: Мистецтво, 1973. – С. 138.
9. 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
10. Захаржевская Р. Костюм для сцены. – М.: Советская Россия, 1967. – 215 с., илл.
11. Современная энциклопедия Аванта+. Мода и стиль / Глав. ред. В.А.Володин. – М.: Аванта+, 2002. – 480. с.: ил.
12. Канарська Г. Знайомтесь: художник Володимир Фурик // Львівські сезони. – 1996. – № 1(2). – С. 10 – 11.

Е.К. Цимбалюк

СЕМИОТИЧЕСКИЕ РЕФЛЕКСИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ КОСТЮМОВ. (НА ПРИМЕРЕ КОСТЮМОВ В.ФУРИКА К ДРАМАТИЧЕСКОМУ ЭТЮДУ ЛЕСИ УКРАИНКИ «ИОГАННА, ЖЕНА ХУСА»)

В статье театральные костюмы рассматриваются с философской точки зрения как образ, который владеет семантико-семиотическим языком, благодаря которому глубже раскрываются тайны человеческого общения.

H. Cymbaluk

THE SEMIOTIC REFLECTIONS ABOUT THEATRICAL COSTUMES (ON EXAMPLE OF V.FURYK COSTUMES FOR “JOHANNA, THE WIFE OF HOOSA” BY LESJA UKRAINKA)

The author examines costumes from philosophical point of view as semant-semiot image helps to clarify a mystery of human communication.

