

5. David J. Neuman – Building Type Basics for College and University Facilities – Wiley; 2 edition., 2013. – 16 p.

6. <http://www.chicagotribune.com/news/education/chi-edtoday-brilliantidea-012110,0,5916847.story>

7. Проскураков В.І., Дмитраш О.Ю. «Сучасні тенденції формування архітектури міжвузівських об'єктів культури», Вісник Архітектура № 757 Національного Університету «Львівська політехніка», с. 105-108.

**Дмитренко А.О.**

*викладач,*

*Львівська національна академія мистецтва*

## **КОСТЮМ У КОНТЕКСТІ СЦЕНОГРАФІЇ КАМЕРНОГО ТЕАТРУ: ТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСАНДРИ ЕКСТЕР**

Олександра Екстер (1882-1949) – реформатор театральної сценографії, живописець, дизайнер, ілюстратор, педагог. Мистецьку освіту здобула у Київському художньому училищі та паризькій академії Гранд Шо'мер. З середини 1910-х рр. під впливом кубізму художниця приходиться до безпредметності у малюванні, але французьку раціональність, стриманість гами збагачує енергетикою насиченого кольору. Так виникає український різновид кубізму – кубофутуризм.

Колір у творчості Екстер набуває важливого самостійного значення, Г. Коваленко визначає саме «українські» джерела цього захоплення [3, с. 199]. Народне мистецтво – вишивка, одяг, гончарство, прослідковується у творчості мисткині своєю абстрагованою енергійною вітальністю, динамікою і сакральним змістом. Дослідники вважають, що «її індивідуальна манера виникла на стику народної української творчості та засвоєння досвіду новітнього європейського мистецтва» [7, с. 6].

Окрім живопису, пристрастю Олександри Екстер був театр. Саме тут вона реалізувала свої ідеї та бачення, втіливши живописні відкриття у трьохвимірний простір сцени. За згадкою її парижської учениці Е.-М. Шимерової, мисткиня порівнювала театр з музикою за часом короткотривалого впливу на глядача (на відміну від інших видів мистецтва, що існують у просторі і не є обмежені у часі). Звідси, важливу роль як в музичному, так і в театральному творі вона приділяла категорії інтенсивності, що виявлялася різними засобами: конструктивними, ритмічними, кольоровими [4, с. 111].

Режисером, який відкрив талант молодій художниці, став О. Таїров, керівник новоствореного московського Камерного театру. Він звернув увагу на роботи мисткині, зауваживши, що «її живопису тісно в рамках, він орієнтований на трьохвимірну декорацію, а саме на цій просторовій ідеї і засновується принцип авангардного театру» [5, с. 11]. Таїров шукав художника для реалізації «нової сценічної атмосфери» для свого театру. Особливу увагу він приділяв костюму як «другій оболонці актора, ...видимій частині його сценічного образу, новому засобу збагачення образу» [8, с. 175]. Олександра Екстер отримала можливість реалізувати свої кубофутуристичні композиції у трьохвимірності коробки сцени та на об'ємі акторської постаті.

Визначними творами в історії сценографії, стали екстерівські ескізи декорацій і костюмів, створені для московського Камерного театру до вистав «Фаміра Кіфаред» І. Анненського (1916), «Саломея» О. Уальда (1917), «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра (1921). Художниця, продовжуючи експерименти Г. Крега, А. Аппі, реформує простір сцени, наповнюючи його експресивністю форм та кольорів свого живопису.

Першу роботу мисткині для Камерного театру «Фаміра Кіфаред» (1916), критики проголосили «народженням нової театральності» та «величним парадом кубізму» [2, с. 24]. Ідею поєднання двох енергій трагедії «діонісійської динаміки» та «аполонівської статичності», за визначенням сучасного Екстер критика О. Ефроса, художниця вирішує шляхом контрастного співставлення монументальної, геометризованої сценографії та пластичних костюмів. Проте умовність форм кубів, конусів, зламаний планшет сцени, сходи та кубістичність просторового вирішення – відтворювали узагальнений образ природнього середовища.

У багатофігурних фризових композиціях ескізів костюмів присутні асоціації з давньогрецьким мистецтвом, а саме: використання мотивів червонофігурної, архаїчної кераміки. На синьо-золотому тлі переплітались, накладались одна на другу постаті сатирів, менад, вакханок у жовтогарячих, червоних, помаранчевих одежах у танцювальних, динамічних рухах, подекуди з характерними для вазопису зображеннями фігур в анфас чи зі спини. Форми вбрання, стилізовані античні хітони, пеплоси, хламіди, м'яко огортали постать, і вільно спадали складками, драпіруванням. Оголені частини тіла та обличчя персонажів, акцентовані «рельєфною лінією» – гримом. У серії ескізів костюмів, виконаних гуашшю, мисткиня створила «рухливий і енергійний ансамбль костюмів, кольорову масу, що проривається у простір і...пробуджує його» [3, с. 200].

Як у фризових композиціях, так і в окремих ескізах персонажів відчуваються напруженість та гострота: контраст теплої гами костюмів та холодних тонів тла, ритмічність рухів героїв драми та статичність геометрії сцени. Художній образ сценографії вдало розкриває драматичність сюжету – трагічну долю митця головного героя кифарета Фаміри, який відрікається від особистого щастя в ім'я служіння мистецтву.

Авангардна сценографія Екстер була проривом у театральному мистецтві початку ХХ століття. Цікавою є гіпотеза сучасного відомого дослідника творчості Екстер, Г. Коваленка, котрий вважає ескізи до «Фаміри Кіфареда», початком нового періоду у малярстві мисткині (серія «Кольорові ритми») та застосуванням нарівні з олійною технікою, гуаші [3, с. 201].

Наступною знаковою виставою в історії Камерного театру стала вистава «Саломея» (1917). У цій постановці художниця створює наповне рухом середовище та костюми, де «статика кубізму заміщувалась динамікою абстрактних форм» [5, с. 21]. Простір сцени, окреслений низьким порталом, витягнутими вздовж рампи сходами та громіздкими колонами, наповнювався енергією кольорових площин, що з'являлись, зникали, задаючи ритм та сюжет постановки. Кольорова гама побудована на тріаді червоного, чорного і охристо-золотих кольорів, підкреслювала драматизм сюжету.

Новаторським було запровадження в контексті однієї вистави двох видів костюму: «ігрові костюми героїні, створені з легких ...тканин, ...та пластичні костюми решти персонажів, ...сконструйовані у вигляді цілісної кубістичної форми» [1, с. 278]. Костюм стає незалежною частиною сценографії, але водночас і частиною конструкції. Персонажні «пластичні» костюми

виступаючи, на думку В. Берьозкіна, самостійними сценографічними персонажами у контексті театру режисера, «співтворили» разом з актором, підпорядковуючись режисерській концепції.

О. Екстер не відтворювала реалістичні історичні типи одягу, але зуміла передати асоціативно образність культури древньої Іудеї. Вистава вражала глядача динамічністю декораційного та костюмного оформлення, напруженням ліній та площин, драматизмом кольорового вирішення. При такому динамізмі оформлення актори були змушені, на думку О. Ефроса, «йти за Екстер, а не за Уальдом, ...грати більше на зорових ефектах, ніж змислових» [5, с. 21].

Останньою спільною роботою Екстер з О. Таировим стала постановка «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра (1921). У виставі художниця створила на сцені «найкубістичніший кубізм в найбароковішому барокко» [2, с. 33]. Дослідники, вбачають елементи мистецтва українського бароко у створеному художньому образі сценографії. «Бароко давало Екстер можливість різкіше виявити болісне роздвоєння людської свідомості, яскравість почуттів, складність переживань» [6, с. 72]. Художниця знайшла свій узагальнений образ шекспірівської Італії, далекий від шаблонів та традиційності. Основні елементи оформлення, на яких розгортаються дії – білі мости, надії закоханих, які поєднують дві вертикалі рампи – два ворогуючих сімейства. Це різнорівневе розташування мостів, дозволяло задіювати для гри увесь простір сцени як по горизонталі, так і по вертикалі.

Особливо вдалим до загального сценографічного вирішення стали ескізи костюмів. Продовжуючи лінію ігрових костюмів, створених ще у «Саломеї», Екстер проектує цілу серію динамічних за кольором та конструкцією образних костюмних вирішень. В них художниця лише подекуди, силуетом або деталями, натякає на історичні джерела твору. В основі композиції костюму дослідники відзначають «хвилеподібний ритм ліній» (підтриманий у головних уборах та накидках), що є характерним для мистецтва бароко. Кольорова гама одягу нагадує про кубофутуристичні вподобання художниці (поєднання насичених кольорів з ахроматичними). На думку дослідника, «саме спіралевидний, демонічний вихор, в якому закручені фігури екстерівських героїв, надає їхній красі загибельно-трагічного звучання, передбачаючи задалегідь розв'язку спектакля» [6, с. 72].

Ці вистави стали знаковими не тільки для Камерного театру, але мали вплив на розвиток сценографії та костюму в українському театральному мистецтві поч. ХХ століття [9, с. 49].

### Список використаних джерел:

1. Берьозкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. Кн. I // М., 1997. – 542 с.
2. Камерный театр и его художники. Введ. Эфрос А.М. // М., 1934. – 211 с.
3. Коваленко Г.Ф. Александра Экстер: «Цветовые ритмы» // Амазонки авангарда / Москва, 2004. – С. 198–216.
4. Коваленко Г. Ф. Александра Экстер в Париже // Театр / М., 1992. – С. 103–122.
5. Колесников М. Александра Экстер: от импрессионизма к конструктивизму // М., 1988. – 101 с., ил.
6. Костина Е. М. Художники сцены русского театра XX века: Очерки // М., 2002. – 416 с.
7. Олександра Екстер: Амазонка авангарду. каталог виставки // К., 2009. – 63с.
8. Таиров А. О театре. Записки режисера. Статьи. Беседы. Речи. Письма // Москва, 1970. – 175 с.
9. Художники русского театра 1880- 1930 // авт. текста Д. Э. Боулт / М., 1991. – 187 с.