

4. Ивлева Г. С. Формирование технологического эскиза модели одежды методом комбинаторного синтеза / Г. С. Ивлева, А. А. Кузьмина // Швейн. пром-сть. — 1995. — № 3. — С. 31–34.
5. Колейчук В. Ф. О комбинаторном формообразовании. Художественные и комбинаторные проблемы формообразования / В. Ф. Колейчук. — М.: ВНИИТЭ, 1979. — 125 с.
6. Петушкова Г. И. Проектирование костюма: учебник для высш. учеб. заведений / Г. И. Петушкова. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 416 с.: ил. ISBN 5-7695-1109-5.
7. Пронин Е. С. Теоретические основы архитектурной комбинаторики навч. посіб. для ВНЗ: Спец «Архітектура»/ Е. С. Пронин — М.: «Архитектура-С», 2004. — 232 с.
8. Чуприна Н. В. Аналіз взаємовпливу мистецтва, моди та культури / Н. В. Чуприна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. — 2013. — Вип. XXX — С. 227–231.
9. Шубников А.В. Симметрия в науке и искусстве [Издание 2-е, переработанное и дополненное] / А. В. Шубников, В. А. Копчик. — М.: Издательство «Наука», 1972. — 340 с. : ил.

Надійшла до редколегії 03.03.2014 р.

УДК 687.112/.122:7.072.2

А. А. КІКОТЬ

МИСТЕЦТВО КОСТЮМА: МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

Аналізується костюм як зразок мистецтва в його зв'язку з естетичним ідеалом, обґрунтовується мистецтвознавчий підхід у дослідженні костюма.

Ключові слова: *костюм, мистецтво, методи, естетичний ідеал, дизайн, канон.*

Анализируется костюм как образец искусства в его связи с эстетическим идеалом, обосновывается искусствоведческий подход в исследовании костюма.

Ключевые слова: *костюм, искусство, методы, эстетический идеал, дизайн, канон.*

To define a costume as a standard of art in his sanctify with an aesthetic ideal, a study of art hike is grounded in research of suit.

Key words: *costume, art, methods, aesthetic ideal, design, canon.*

Костюм безперечно належить до зразків мистецтва і в такій якості наділяється формою і функцією. В аспекті дизайнерської діяльності він створює певний художній образ; трансформує тіло і сам є «культурним тілом» людини; передбачає культурний розвиток буття. Окрім того, костюм — це персоналізована річ, яка має певне психічне навантаження і втілюється в естетичному ідеалі.

Методологія дослідження костюма розроблялася на основі праць вітчизняних і зарубіжних дослідників: В. Артюра, Р. Барта, Ю. Борєва, Й. Вінкельмана, Г. Забродіної, Н. Корміна, А. Москальової, М. Саяпіна, В. Шейка та ін.

Мета статті — визначити методологію дослідження мистецтвознавчого аспекту костюма.

Костюм певним чином належить до елітарної і водночас масової культури. Елітарна культура — особлива витонченість, складність та висока якість культурної продукції. Саме такими характеристиками визначається костюм «від кутюр». Кутюр'є створюють унікальні моделі, що виконуються в єдиному екземплярі, під час виготовлення не застосовуються ані викройки, ані швацькі машинки, майже немає швів. Ці моделі використовуються лише для показу на подіумах моди. Підкреслена індивідуальність, зрозуміло, виявляється у виборі та комбінації окремих компонентів одягу і потребує ручної роботи на замовлення та ексклюзивних матеріалів. Головна функція костюма «від кутюр» — виокремити еліту — співзвучна з головною функцією елітарної культури — виробництвом соціального порядку й ідеології для обґрунтування цього порядку.

Костюм «прет-а-порте» визначається масовою культурою, яка є одним з найяскравіших проявів соціокультурного буття сучасної України. Останнім часом у дослідженнях соціальних функцій культури визначені цікаві теоретичні засади, які дозволили виокремити дві сфери: спеціалізовану культуру, освоєння якої потребує спеціальної освіти, і, що особливо важливо для дослідження костюма, повсякденну культуру, яку опановує людина в процесі її загальної соціалізації в середовищі проживання. Зв'язок між цими двома сферами з функцією транслятора культурних змістів від спеціалізованої культури до повсякденного способу людської поведінки найліпше репрезентує костюм. «Подібний підхід до феномену масової культури видається дуже евристичним. Зазначений поділ має на меті сприяти поглибленому розумінню соціально-функціональної характеристики масової культури в річищі цієї концепції і співвідносно з концепцією соціальних субкультур» [10, с. 87].

Важливе місце в дослідженні костюма посідає мистецтвознавчий підхід, оскільки костюм є витвором мистецтва. Класичне мистецтвознавство, його теорія і художня критика розглядають мистецтво як специфічну систему відображення позахудожньої реальності, основним елементом якої є художній образ. Проблематика останнього актуалізується в конкретних видах мистецтв: образотворчому, архітектурі, дизайні, театральному тощо.

Костюму відводиться місце в класифікації мистецтв, яку надає Г. Забродіна: «часові (література, музика), просторові або пластичні (архітектура, дизайн, прикладне мистецтво, живопис, скульптура, графіка, фотомистецтво) і просторово-часові (танець, кіно, театр). В інші групи поєднуються мистецтва, якщо їх поділяти за ознакою використання художніх засобів — на прямі (міміка, література, частково музика) й опосередковані (пластичні мистецтва). Крім того, розрізняють зображальні й незображальні види мистецтва» [5, с. 14-15].

Характерно, що всі види пластичних мистецтв, одні більшою мірою, інші — меншою, впливають на костюм; наприклад, костюм і дизайн ототожнюються в сучасній риториці моди: «дизайн одягу», «модний дизайнер», «дизайнерський проект костюма» тощо. Енциклопедичне визначення дизайну (анг. design — проектувати, креслити, задумати, а також проект, план, малюнок) — термін, який позначає новий вид діяльності з проектування предметного світу [8, с. 257].

Усі види мистецтв об'єднані загальними характеристиками, властивими культурі певної епохи, але часові межі та якісні ознаки для кожної групи можуть істотно відрізнитися. На результат творчого процесу (витвір мистецтва) впливають як особистий потенціал художника, так і загальнокультурні явища, але втілення задуму в художньому образі залежить від способів реалізації конкретного виду мистецтва. «Так, — зауважує Г. Забродіна, — науково-технічний прогрес вплинув на розвиток незображувальних мистецтв, завдяки виникненню нових матеріалів, конструкцій, методів, водночас зображувальні види мистецтв не зазнали настільки значних змін. Ще менше підлягає змінам група «прямих» мистецтв, де художник не використовує особливих інструментів й матеріалів, творить одним лише тілом і голосом» [6, с. 14–15].

Отже, існуючий поділ мистецтв на певні групи є невизначеним, тому що класифікувати мистецтва можна з урахуванням різних точок зору. Наприклад, костюм водночас належить до просторово-пластичних (які є основою матеріального середовища), непрямих та незображувальних мистецтв [5, с. 12]. Він наділений образністю, що завжди має соціально значущий зміст, і специфікою ансамблю, яка дозволяє створювати образ епохи, стиль життя різних країн, національних та соціальних спільнот.

Окрім класичного мистецтвознавчого аналізу, використовується методика трирівневої інтерпретації візуальних образів (опис-іконографія-іконологія). У межах цієї концепції іконографія вивчає репрезентації художніх образів, а іконологія розглядає їх як «символічні форми» певної культурної ситуації [1, с. 15].

Ця методика певною мірою узгоджується з трійстою опозицією між костюмом-образом, знаком (описом) та дією (технологічний рівень костюма), яку запропонував Р. Барт [2]: перший рівень — костюм-образ (фотографія або малюнок); другий — костюм-опис (текст, який коментує й експлікує образ); третій — реальний одяг (опис технологічних операцій у «вказівках для шитва», тобто практично-транзитивний текст моди).

У модній фотографії зовнішній світ виначається як декорація або сцена, щось театральне. Театр моди, як і театр загалом, розкриває певну тему, його дійство присвячене певній ідеї. Модна ідея завжди є варіативною, вона реалізується через безліч прикладів і аналогій.

Наприклад, декорації на тему «Афродіта» — варіації в античному стилі: білі високі канелюровані колони, куц магнолій, мармурові сходинки до моря, блакитні хвилі, золотий пісок, рожева мушля — усе це легка літня сукня, що нагадує туніку. Хутряне манто — це купола собору, ялинки під снігом, захід сонця, сутінки. У цьому разі використовується засіб асоціації ідей: хвилі співвідносяться із мушлею, хутро — снігом, змія — піском, а останній — з оазисом, і ось ми бачимо напівоголену жінку, яка вигнулася на піску в оточенні тропічних рослин з коштовною прикрасою на руці — браслетом у вигляді змії.

Особливого значення набуває одяг-опис, який насичений конотаціями і перебуває між речами й словами, пов'язує моду із зовнішнім світом, але водночас деформує цей світ. Модний журнал безпосередньо відображає співвідношення між тим чи іншим одягом та життєвими ситуаціями, подіями, цінностями, котрі він відбиває (праця і свято, вікові й соціо професійні моделі тощо). Одяг не завжди несе якесь повідомлення, іноді він маскується під просту функціональну річ.

Опис одягу може бути місцем риторичної конотації, специфіка якої зумовлена матеріальністю описуваного об'єкта, тобто одягу, що характеризується своєрідною зустріччю матерії й мови. Таку ситуацію Р. Барт називає поетикою: «Перетворення в поезику відбувається в тому разі, коли реальна функція підмінюється видовищем, навіть коли це видовище прикривається видимістю функції» [2, с. 269]. Дійсно, презентація конкретного костюма — завжди видовище, навіть коли він захищає від негоди (плащ, пальто, шуба) або від спекотного сонця (капелюх, парасолька, віяло).

Реальний одяг складається з речей, які у свою чергу мають технологічні конотації і характеризуються як «дещо зроблене; це матеріал, якому додали завершеності, стандартності, оформленості й упорядкованості, тобто узгодили його з певними нормами виробництва і якості» [2, с. 418]. У такому разі речі визначаються передусім як предмет споживання. Та сама ідея речей тиражується в мільйонах екземплярів по всьому світові: мобільний телефон, авторучка, кейс, окуляри, предмети одягу. Таким чином річ прагне «безкінечної несуб'єктивності», «соціальності».

Гардероб сучасної жінки наповнений речами, які традиційно вважають чоловічими: штани, краватки, піджаки, чоловічі сорочки, шкіряні ремені, капелюхи — цей перелік може бути досить довгим. Нині особливо популярним є образ стильної жінки в брючному костюмі, гангстерському капелюсі, краватці, підтяжках та чоботях на плоскій підшві, але всі ці речі зроблені з урахуванням форм жіночої фігури, а, відтак, підкреслюють гендерну приналежність своєї хазяйки. Спільно з макіяжем, прикрасами, дамськими аксесуарами такий костюм належить до культурного коду жіночності, яка яскраво

виділяється на агресивному фоні чоловічих речей, працює майже на рівні інтуїції.

М. Саяпін, порівнюючи вечірне вбрання для урочистих подій і діловий жіночий костюм, підсумовує, що останній значною мірою позбавляє жінку гендерної залежності. Жіноче вечірне вбрання (М. Саяпін визначає його як «буржуазне» [9], маючи на увазі не політекономічну категорію, а певний стиль життя, який остаточно сформувався наприкінці ХІХ ст.), орієнтоване на молодий вік, а чоловіче — на похилий; виникає враження, що вік досконалості жінки — юність, а чоловіка — зрілість.

Такий традиційний протокол костюма постійно нагадує жінці, що вона має обмежений час, коли нею всі захоплюються, щоб встигнути знайти собі покровителя. Ця гендерна костюмна сегрегація є могутньою зброєю для підкорення жінок. «У зв'язку з цим, — продовжує М. Саяпін, — стає зрозумілішою по-справжньому революційна роль такого винаходу ХХ ст., як жіночий діловий костюм. Костюм, котрий розроблено для жінок не тільки за зразком чоловічого, але й який відбиває філософію гідності, понині монополізованою чоловічим костюмом. У ньому молода жінка набуває солідності, зріла — молоджавості; навіть жінка похилого віку може спокійно одягнути його, не побоюючись глузування» [9]. Сучасний жіночий офіційний костюм підкреслює елегантність, загальну привабливість своєї носійки, але заважає занадто прискіпливому розгляданню (не говорячи вже про жіночий брючний костюм — з його ухваленням чоловічий та жіночий офіційний одяг стають просто варіантами одного стилю).

Отже, починаючи з ХХ ст. діловий костюм став знаком належності жінки до світу чоловіків. Ризиковані дами, незважаючи на обурення суспільства, створювали новий образ — ділової жінки.

Теоретично жінка в костюмі й краватці вторгалася на чоловічу територію, загроза міститься не стільки в її одязі, скільки в потенційній здатності захопити владу. І нині більшість роботодавців рекомендують жінкам носити спідницю і туфлі на каблучках, що символічно нагадують про її жіночий статус, навіть, коли вона виконує справи, які традиційно визначаються як чоловічі.

Крос-дресинг може найменше містити еротичну складову, можливо, людина обрала такий костюм через його зручність. Це поняття означає (англ. cross-dressing) перевдягання (з будь-яких причин та через будь-які мотиви) в одяг, взуття, білизну тощо, які вважають доречними для іншої статі, а не тієї, до якої належить особа, котра перевдягається. Упродовж тривалого часу цілком прийнятним є те, що жінка носить штани й інші предмети чоловічого гардеробу, і визначити жіночий крос-дресинг надто складно. Навпаки, як доводять багато спостережень, поки жінка поводить себе «по-жіночому», в чоловічому одязі вона сприймається сексуальніше.

Крос-дресинг як такий не є достовірним показником ні гендерної ідентичності, ні сексуальної орієнтації. Церемоніальні традиції пропонують чоловікові носити деякі «жіночі» елементи (наприклад, застібка на жіночу сторону в сутані Папи Римського), так само відповідно до виконання деяких професійних обов'язків жінка вдягає чоловічий костюм. Чоловік або жінка, котрі носять одяг протилежної статі, тому що ідентифікують себе з нею, визначаються як трансгендери, на відміну від транссексуалів, котрі вдаються до штучних заходів для зміни своєї статевої належності.

Обмін костюмами між чоловіком і жінкою завжди мав різні наслідки. Якщо чоловік одягав жіночий одяг, то заради сміху, в іншому разі це сприймалося як психопатологія. Навпаки, для жінки перевдягання в чоловічий костюм відкривало нові можливості, створювало інший образ, вона опинялася в іншій сфері, розширюючи межі свого життєвого простору.

Відповідно до мистецтвознавчого підходу використовуються методи художнього аналізу твору і засобів його створення. Критерії оцінки творів мистецтва й індивідуальної інтерпретації історії мистецтв трактуються як утвердження художньої індивідуальності. Структура художнього містить особливо організовану чуттєву єдність, яка відбиває смисловий зміст твору з особливою повнотою та безпосередністю.

На відміну від класичних методів аналізу художнього твору, метод структурного аналізу вможливорює дослідити костюм як систему елементів: виявити основу (колір, форму, орнамент тощо); виокремити і вивчити елементи та систему їх складання в ціле. Це надає змоги вийти на оптимальний спосіб розгляду складних процесів у самій галузі мистецтва костюма, зважаючи на її розлогу інфраструктуру і творчий потенціал художників-дизайнерів.

Метод аналізу художнього процесу ґрунтується на теоретичному баченні свого предмета і долучає прийоми, які допомагають визначити особливості художнього напрямку (стилю) і належність до нього художнього твору. Кожний його етап можна охарактеризувати не тільки з точки зору концептуального інваріанта, а й типу художніх взаємодій традиції та новаторства. Методологічне значення має виявлення: 1) зовнішніх зв'язків художнього процесу з історією соціальних рухів у суспільстві; 2) зумовленість художнього процесу його взаємозв'язками з філософією, політикою, мораллю, правом, наукою, релігією; 3) взаємодії процесу розвитку цього мистецтва з іншими його видами; 4) зв'язками художнього процесу з іншими формами мистецької та культурної діяльності [3].

У цьому дослідженні здійснено мистецтвознавчий аналіз образних, конструктивних, декоративних, колористичних рішень історичного, театрального, українського народного костюмів та сучасного костюма провідних модельєрів. В останньому разі мистецтво костюма — певна

мистецька практика (моделювання, презентація), що надає можливості зосередитися на його креативних, образно-репрезентативних ознаках.

У процесі вивчення народного костюма також використовуються якісні методи етнографії, які дозволяють зосередитися на деталях і конкретиті іншого способу проживання й відчуття. Наприклад, дослідження українського національного костюма ґрунтується на філософських концепціях, зокрема теоріях символу, естетичного ідеалу, пов'язаного з тілесним каноном, герменевтиці художнього образу тощо. У такому контексті костюм постає як прояв художнього стилю й специфічна естетична діяльність, яка, зазвичай, має етичне забарвлення.

Основною категорією естетики є прекрасне як найширше позитивне значення (позитивна цінність) явища для людського роду, яке розкривається в поняттях симетрії, міри, корисного тощо. Прекрасне — історичний продукт; явище, в якому проявляється максимальне для певного рівня історичного розвитку суспільства домінування людини над оточуючим матеріальним світом. Також це «одухотвореність» предмета; людина у процесі діяльності позначає предмет своєю духовністю; ця діяльність охоплює світ і перетворює його в реальне втілення людських істотних сил. Прекрасне — сфера свободи; пізнане, засвоєне явище не передбачає нічого такого, що лякає і відштовхує; людина оволоділа ним і стосовно нього є вільною [3]. Таке розуміння прекрасного має значення для окреслення предмета цього дослідження з точки зору естетики.

Окрім категорії прекрасного, використовуються також категорії піднесеного, комічного, відразного, потворного; категорії соціології мистецтва (народність, національне, інтернаціональне, загальнолюдське) тощо. У костюмі неминуче наявна естетична цінність часу, яка, з одного боку, є об'єктивною в співзвучності з епохою, з іншого — суб'єктивною як індивідуальний образний код кожної окремої людини.

Дослідження костюма стосується важливих етичних питань сорому (інтегральної характеристики системи відносин особистості, зокрема неприйняття себе й інших, ворожість, підозрілість, образливість та екстернальність), сумління (єдиного критерію міри правильності прийняття рішень; особливого морально-психологічного механізму людини, який діє ізсередини, прискіпливо перевіряючи, чи виконується обов'язок), обов'язку (морального зобов'язання, яке приймається в душі), забороненого і табуйованого, а також поняття межі між можливим і неможливим.

Костюм — уявлення про красу, а зміна його конструктивних і декоративних характеристик трактується як рух естетичного смаку в рамках ширшого поняття — художнього стилю епохи. Зміни в костюмі, згідно з естетичною інтерпретацією, зумовлюються не тільки

модю, а й естетичним старінням канонів та ідеалів, зношенням цінностей культури. Поширення модних зразків у костюмі потребує певного рівня естетичних знань і смаків їх носіїв; міркування про костюм та моду відбивають естетичний смак конкретної соціальної спільноти в конкретний період. У костюмному сценарії розгортаються серйозні романи, напружені драми, комічні фарси — усі перипетії театралізації життя. Отже, існує об'єктивний зв'язок між модю, мистецтвом костюма та такими філософськими дисциплінами, як естетика, етика, герменевтика й аксіологія.

Сучасна соціокультурна ситуація засвідчує суперечність естетичного ідеалу (Й. Вінкельман [4]), з яким безпосередньо пов'язаний костюм. Досліджувати проблеми костюма неможливо окремо від естетичних проблем і суспільної свідомості. Актуальним є питання співвідношення костюма з іншими культурними явищами і формами.

Конструктивну основу художнього символу становить канон, який водночас нібито провокує талановитого майстра на подолання усталеного образу засобами художньої мови будь-яких видів мистецтва, костюма зокрема.

Культурно-історична динаміка відбувається таким чином: спочатку змінюється загальний естетичний код, виникають нові кодуючі системи, які відкривають невідомі засоби розміщення змісту художнього досвіду; потім ці системи розпізнаються, вкорінюються у відповідних смислах, указівках, нормах, значеннях, цінностях та еталонних зразках. «Канон досконалості — немов вічне перо, яке тримає у своїй руці художня традиція і яке нібито пише один єдиний витвір мистецтва, відбиваючи через безліч різних середовищ ту ж саму красу, але він неможливий у відриві ні від нормування, ні від індивідуалізації» [7, с. 34]. У цьому ланцюгу канон, як ідеальний предмет, є зразковою моделлю художності, її регулятивною ідеальною нормою, з якою постійно співвідносить себе художник костюма в процесі пошуку власної виразної та зображувальної мови.

Дефінітивною ознакою канону є правильність, отже, щоб зрозуміти його смисл, важливо визначити сам термін «правильний», який означає «не тільки той, хто не порушує правил, норм, усталеного порядку, визначається правилом, не містить відхилень від нього та відповідає установленим правилам, але й правильний, істинний, справжній, що зумовлює потрібні результати; справедливий; у цьому визначенні він близький за своїм значенням до терміна «адекватний» [7, с. 37].

Таким чином, мистецтвознавчий підхід дозволяє розглянути костюм як витвір мистецтва і процес творчої діяльності. Окрім класичного мистецтвознавчого аналізу, використовується методика трирівневої інтерпретації візуальних образів, яка певною мірою узгоджується з трійстою опозицією Р. Барта між костюмом-образом, знаком (описом) та дією (технологічний рівень костюма).

Список літератури

1. Артюх В. Феномен відкриття Абі Варбурга та критика проекту іконологія [Електронний ресурс] / Володимир Артюх. — Режим доступу: <http://pinshukfund.org/storage/students/works/2007/179.doc>. — Назва з екрана.
2. Барт Р. Система моди. Статті по семиотике культури / Р. Барт ; пер. с фр. вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — 512 с.
3. Боров Ю. Б. Эстетика : учеб. / Ю. Б. Боров. — М. : Высш. шк., 2002. — 511 с.
4. Вінкельман Й. Про художній ідеал прекрасного : збірник / Й. Вінкельман. — К. : Мистецтво, 1990. — 275 с.
5. Забродина Г. Д. Визуализация социокода: структурно-динамический аспект / Г. Д. Забродина, Н. А. Романова, О. В. Мариненко // Вопр. культурологии. — 2009. — № 2. — С. 7–8.
6. Забродина Г. Д. Морфология художественного образа объектов дизайна / Г. Д. Забродина, Н. А. Романова // Вопр. культурологии. — 2008. — № 10. — С. 12–13.
7. Кормин Н. А. Эстетическое мышление и канон философии / Н. А. Кормин // Философия и культура. Институт философии РАН. — 2009. — № 1(13). — С. 31–40.
8. Москалева А. С. Дизайн. БСЭ [Электронный ресурс] / А. С. Москалева, Е. П. Зенкевич. — Режим доступа : <http://slovari.yandex.ru>. — Загл. с екрана.
9. Саяпин М. М. Классический костюм и половая сегрегация [Электронный ресурс] / М. М. Саяпин. — Режим доступа: http://zhurnal.lib.ru/s/sajapin_m_m/cloth.shtml. — Загл. с екрана.
10. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX — початок ХХІ ст.) / В. М. Шейко : монографія : в 2 т. Т. 1. — Х. : Основа, 2001. — 520 с.

Надійшла до редколегії 12.02.2014 р.

УДК 130.2

Є. В. ЯНІНА-ЛЕДОВСЬКА

**БАЛЕТ «ВЕСНА СВЯЩЕННА» В ТРАКТУВАННІ
УКРАЇНСЬКИХ ХОРЕОГРАФІВ (1998–2013)**

Аналізуються постановки балету І. Стравінського «Весна священна» на сценах Харкова, Києва й Одеси наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст.

Ключові слова: «Весна священна» І. Стравінського — В. Нижинського, А. Рубіна, Р. Поклітару, Г. Ковтун, балетний театр України, хореографічна культура ХХ ст.

Анализируются постановки балета И. Стравинского «Весна священная» на сценах Харькова, Киева и Одессы конца ХХ — начала ХХІ в.

Ключевые слова: «Весна священная» И. Стравинского — В. Нижинского, А. Рубина, Р. Поклитару, Г. Ковтун, балетный театр Украины, хореографическая культура ХХ в.