

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова

На правах рукопису

БУГАЙ НАТАЛІЯ ЯРОСЛАВІВНА

УДК 130.2:[168.522:746.6]

ОБРАЗ ЛЮДИНИ В ІСТОРІЇ КОСТЮМА

26.00.01 – теорія та історія культури (філософські науки)

Дисертація

на здобуття наукового ступеня
кандидата філософських наук

Науковий керівник:

Легенький Юрій Григорович

доктор філософських наук, професор

Київ – 2012

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Історіографія проблеми дослідження.....	10
1.2. Тілесні адекватії костюма.....	31
1.3. Єдність теріоморфізму, антропоморфізму, теоморфізму в костюмі.....	48
Висновки до першого розділу.....	60
РОЗДІЛ II. КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА АНТРОПОЛОГІЯ КОСТЮМА СТАРОДАВНІХ ЦИВІЛІЗАЦІЙ, СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ, ВІДРОДЖЕННЯ	
2.1. Образ людини в костюмі стародавніх цивілізацій.....	63
2.2. Образ людини в костюмі Стародавньої Греції та Середньовіччя.....	81
2.3. Образ людини в костюмі Відродження.....	97
Висновки до другого розділу.....	113
РОЗДІЛ III. ТІЛЕСНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В КОСТЮМІ XX СТОЛІТТЯ	
3.1. Образ людини в костюмі стилю модерн.....	115
3.2. Образ людини в костюмі авангарду.....	131
3.3. Образ людини в костюмі постмодерну.....	147
Висновки до третього розділу.....	161
ВИСНОВКИ.....	164
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	168

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. На межі ХХ-ХХІ століть відбулися радикальні зміни в дизайні одягу, архітектурі. Модні презентації тяжіють до підвищеної видовищності та мінімалізму. Розбіжність смаків корелює з регіональними тенденціями трансформації модних інновацій. Звідси, в контексті масової культури та демасовізації елітного простору моди (от кутюр, прет-а-порте) образ людини стає найважливішою константою осмислення як модних інновацій, так й формотворчих тенденцій в костюмі.

Костюм як образна настанова доби, культури презентує не лише тіло людини (флеш-іміджі), а й культурно-історичну цілісність людини як суб'єкта історії. Категорія «образ людини» в костюмі стає пріоритетною інтерпретантою єдності модних інновацій, дизайну одягу, художнього образу костюма.

В костюмі виникає синтетична реальність культуротворчих настанов, що потребує поглибленого дослідження категорії «суб'єкт культури» як суб'єкта метаісторії костюма. Костюм є епіцентром тіла людини. Тілесні адекватії в культурі піддаються філософським та культурологічним інтерпретаціям. Це пов'язано з постмодерною філософією, актуалізацією тілесних (соматичних) функцій людини в контексті культури.

У працях А.Арто, Ф.Гваттарі, Ж.Дельоза, М.Мерло-Понті, Ж.-Л.Нансі, М.Фуко та ін. тіло людини інтерпретується як своєрідний медіум комунікації. Ж.Дельоз та Ф.Гваттарі продукують міфологему «тіло без органів», що походить від театрології А.Арто. Проблематика тілесності є наскрізною домінантою конституювання образу людини в історії костюма.

Проблема соціодинаміки костюма як соціокультурної реальності і водночас як історико-культурної антропології досліджувалася в роботах Г.Куц, Ю.Легенького, О.Шандренко, але мало вивченим залишається поєднання концептів «образ» і «тіло», «образ» і «костюм».

Філософський аналіз образу людини в історії костюма не варто виокремлювати від образу людини в історії культури, від'єднувати від

філософсько-естетичного, мистецького образу людини, який формується в межах тої чи іншої культури. Наскрізний аналіз філософських проблем культури в історії костюма є головним пріоритетом дисертаційного дослідження. З дослідників, які приділяли увагу світоглядним експлікаціям образу людини в культурі, слід назвати дослідження Є.Андроса, М.Бровка, О.Гомілко, В.Іванова, С.Кримського, С.Куцепал, Ю.Легенького, В.Малахова, Б.Маркова, Г.Мєднікової, М.Поповича, Т.Розової, Н.Хамітова, В.Шинкарука, та ін.

Костюм у теорії та історії культури завжди цікавив дослідників, які займаються модою, формотворенням одягу, вивчають засоби презентації образу людини в середовищі матеріальної культури. Ця окрема сфера, зокрема, розглядається у театральному костюмі, театральній сценографії, діяльності домів моди, провідних кутюр'є та ін. Адже, потребує філософсько-культурологічного узагальнення еволюція образу людини в костюмі. Філософське поняття образу людини корелює з побутовими, декоративними образами костюма, які виникають в контексті модних інновацій, дизайну одягу, простору матеріальної культури в цілому.

Костюм майже недосліджений в контексті соціокультурних уявлень історико-культурної антропології, де образ людини несе в собі культурно-історичні реалії теріоморфних, антропоморфних, теоморфних ознак одягу.

Особлива актуальність презентації образу людини в історії костюма належить українській культурі, яка зараз переживає активний період запозичення західних зразків моди та, навпаки, активізує образи національної самобутності, що активно виявляється у творчості сучасних модельєрів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане у межах тематичного плану науково-дослідної роботи Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова «Дослідження проблем гуманітарних наук» (протокол № 5 від 29 січня 2009 р.) та згідно з науковою тематикою кафедри дизайну та реклами Інституту філософської освіти та науки «Актуальні проблеми

дизайну, реклами, моди, архітектури в контексті культурологічних та антропологічних досліджень». Тему дисертаційного дослідження затверджено Вченою радою Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова (протокол № 8 від 07 квітня 2011 року).

Мета дослідження полягає у визначенні формування образу людини в історії культури як єдності теріоморфних, антропоморфних і теоморфних ознак формотворення костюма.

Реалізація поставленої мети зумовила необхідність розв'язання таких взаємопов'язаних **завдань**:

- визначити сутність й істотні ознаки поняття «образ людини» в контексті форми костюма, а також визначити філософський категоріальний статус понять «костюм», «історія костюма», «метаісторія костюма» як концептуальних ознак філософських проблем культури;

- надати аналіз висхідних пріоритетів формування образу людини в історії костюма як світоглядної цілісності в рамках архаїчних цивілізацій, Античності, Середньовіччя, Відродження, Нового часу;

- охарактеризувати конститутивні засади формування образу людини в історії костюма доби стилю модерн (визначити еkleктичний період стилю модерн, період, пов'язаний з біонічною настановою формотворення і період, пов'язаний з ретроспекцією або з модерном неокласицизмом);

- визначити пріоритети формотворення костюма в авангарді, що конституують образ людини початку ХХ століття; у тому числі в творчості українських та російських художників: Л.Бакста, М.Бенуа, О.Екстер, Б.Косарева, В.Мелера, А.Петрицького та ін.;

- здійснити філософський та культурно-історичний аналіз формування образу людини в костюмі постмодерну, зокрема, в творчості таких художників, як В.Вествуд, Ів Сен-Лоран, Кензо, Р.Ковакубо та ін.;

- надати наскрізну характеристику суб'єкта культури як «людини одягненої» паралельно з концептуальними визначеннями суб'єкта культури у філософській рефлексії.

Об'єктом дослідження є соціокультурна цілісність образу людини в історії костюма.

Предметом дослідження є формотворчі тенденції трансформації образу людини в історії костюма.

Методи дослідження. У дисертаційній роботі були використані компаративістський та системний підходи, що надали можливість здійснити порівняльний аналіз костюма різних культур як певну антропологічну цілісність. Образ людини в історії костюма розглядається як складова різних систем: соціологічних, психологічних, естетичних, мистецьких та ін. Використовуються порівняльний, синхронний та діахронний методи. Порівняльний метод застосовується для визначення еквівалентних чинників формотворення костюма в різних культурах. Синхронний метод дає можливість визначити світоглядні константи формотворення костюма. Діахронний – визначити генезу походження тих чи інших типів флеш-іміджів тощо.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше виявлено філософський аспект трансформації образу людини в історії костюма як суб'єкта культури, визначені формотворчі настанови здійснення образної цілісності костюма.

Наукова новизна розкривається в наступних положеннях, що виносяться на захист:

Вперше:

- визначено, що костюм характеризується як цілісність теріоморфних, антропоморфних, теоморфних настанов формотворення як в культурно-генетичному, так і в філософсько-антропологічному вимірах;

- розкрито, що костюм є матеріально означеним фактором культурно-історичної антропології, типом відношення людини до світу;

- доведено, що форми філософської, культурологічної, естетичної, етичної, художньої рефлексії є еквівалентними формам проектно-

модельної діяльності з виготовлення костюма, які відбивають світоглядні відносини людини у проектуванні одягу;

Уточнено, що:

- рефлектуючого суб'єкта Нового часу характеризувала радикальна редукція тілесних настанов. Суб'єкт класики розумівся як трансцендентальний суб'єкт, «доступ» до свідомості якого можливий завдяки свідомості дійсного суб'єкта. Саме у цей період у дизайні одягу, моделюванні костюма виникають еквівалентні конструкції проектних відносин, де проєктант стає креативним витокком моделювання. Аналогії допомагають зрозуміти процес проектування як процес рефлексії із середини культурної практики;

- заперечення тілесних імплікацій рефлексії в образі костюма Нового часу виразилося у тому, що на сукню нашивали до п'ятисот бантів. Бант як аналог мікрокосму, або маленького всесвіту входить у моделювання костюма як аналог соціалатомізму доби;

- рефлектуючий суб'єкт некласичної культури, який своєю свідомістю створює світ, характерний для пізнього періоду, коли на арену культуротворчості у моделюванні костюма виходить кутюр'є, образ «людини одягненої» виникає як образ несподіваної гри форм. Роздрібнений, діалогізуючий, плюральний суб'єкт постмодерну пов'язаний з задоволенням різних смаків, почуттів, що орієнтовані на молодіжні субкультури та тотальну ювеналізацію моди;

Дістало подальшого розвитку:

- філософське визначення метаісторії костюма як цілісності культуротворення, костюм входить як складова в різні соціокультурні системи: культурологічні, етичні, естетичні, стає частиною флеш-іміджу, а також розуміється як презентація образу людини в різних соціокультурних практиках: політичних, виборчих, корпоративних, професійних, пов'язаних з вільним часом, відпочинком тощо;

- твердження, що філософсько-культурологічна теорія історії костюма лише формується як інтегративна дисципліна. Можна зазначити, що в своїх теоретичних, практичних завданнях та презентаціях метаісторія костюма орієнтується на філософський підхід, розуміння історії костюма як синтетичної дисципліни, бачення всієї цілісності проблем презентації цілісності образу людини в контексті світоглядних настанов.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що у дослідженні костюм визначається як культурно-історична цілісність. Отримані дані важливі для сучасних досліджень з проблем тілесних практик культури, зокрема для визначення флеш-іміджу, реалій формування образного строю національного костюма в контексті презентації людини як цілісного суб'єкта культурно-історичного процесу. Дослідження може бути використане для читання курсів з історії костюма, спецкурсів з історії матеріальної культури, а також з культурно-історичних проблем костюма. Матеріали дослідження можуть бути залучені до створення навчальних курсів та програм, трансформації педагогічної діяльності у сфері дизайну одягу, моди.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є оригінальною роботою. Висновки та положення наукової новизни отримані автором самостійно.

Апробація результатів дослідження. Основні положення і результати дисертаційного дослідження обговорювались на методичних семінарах і на засіданнях кафедри дизайну та реклами Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Окремі висновки роботи знайшли своє відображення у доповідях на наукових конференціях, а саме: Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українська культура XXI століття: стан, проблеми, тенденції» (Київ, 2010 р.); Звітній науково-практичній конференції викладачів, докторантів та аспірантів Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (Київ, 2010; 2011 рр.); Міжнародній науково-практичній конференції «Простір гуманітарної комунікації: трансформації академічного дискурсу» (Київ, 2010; 2011 рр.).

Публікації. Основні положення і результати дисертаційного дослідження опубліковано у 5 одноосібних наукових публікаціях, з них 3 статті, розміщені у спеціалізованих фахових виданнях і тези конференції.

Структура і обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, що включають у себе 9 підрозділів, висновків і списку використаних джерел (238 найменувань). Загальний обсяг роботи становить 183 сторінки, з них 167 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ І.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблеми дослідження

Проблема історіографії костюма не може бути сумативною. Так, не можна здійснювати огляд літератури щодо моди, історії костюма взагалі, а потім виокремити незначний сегмент робіт, в яких так чи інакше дослідники торкаються проблем образності в антропологічному вимірі. Мова йде про реконструкцію проблемного простору, який можна зазначити в трьох аспектах: репрезентативно-атрибутивному, де людина розглядається як продуцент культурологічного типу (йдеться про проблеми творчості як формотворення, суб'єкт цієї творчості є суб'єктом культури).

Людина розглядається також у субстантивно-атрибутивному вимірі, де вона виступає як замісник або субститут абсолюту (розгорнута формула такої субституції вже існує в Давньому Єгипті, коли один із архітекторів говорить: «Я той, хто здійснив...», тобто замість «Я» продуцента підставляється абсолют, а на підставі субституції створюється проект). Йдеться про надзвичайно важливий формотворчий пласт, який здійснюється як субституція – цей аспект торкається всіх архаїчних культур, торкається саме глибинної стадії формотворення, яку можна позначити як заміщення суб'єкта творчості абсолютном, що начебто здійснює свою волю в контексті того чи іншого творчого акту.

Наступний вимір, пов'язаний з презентацією тілесності в моді або соматичним рівнем, не можна розглядати суто натурально або лише в контексті космологічних уявлень. Потрібно визначити тілесність саме як субстанційну засаду формотворення костюма. Тілесність є не лише підоснова або субстанція, а структура, архітектоніка, біомеханічна конструкція, на підставі якої утворюється вже комплекс біомеханіки костюма. Цей аспект дуже важливий як субстрактний контекст формотворення.

Важливий вимір культуротворення – це людина як дух, як носій ідеальних потенцій, ідеальних вимірів, всього того, що Г.Гегель пов'язував з ідеєю, з ідеалом, втіленням цього ідеалу в матеріальну тканину. Можна вважати, що ці аспекти продукування або творчості: субстанційний аспект або архітектонічний, який пов'язаний з тілесністю і тілесними адекватностями, креативний аспект формотворення, який продукує саму потенцію, міць продукування, дуже важливі для іманентного або внутрішньо означеного антропоморфного простору костюма як субстантивного і як потенційного виміру формотворчості. Ці аспекти і важливо реконструювати в контексті тих філософських, антропологічних, культурологічних досліджень, які так чи інакше торкаються костюма.

Можна говорити про експліцитну антропологію костюма, яку в тій чи іншій мірі, здійснили автори, які займалися костюмом, і імпліцитну антропологію костюма, яка існує поза конкретними дослідженнями, адже вона, так чи інакше, здійснює образні експлікації людини в просторі того, що зветься «антропоморфним простором костюма».

Важливо звернути увагу на креативні продукуючі аспекти, які пов'язані з синкретичною стадією формотворення. Тобто тоді, коли ще не виникає спеціалізованої діяльності щодо створення одягу, а існує образ костюма в контексті інших практик культури: ритуальних (в контексті ідеацій), в контексті презентації і соціалізації людини. Можна вважати, що цей контекст визначається в синкретичній фазі формування, яка досягає свого розвитку в костюмі Давнього Єгипту. Цей підрозділ присвячений загально-антропологічним аспектам формотворень костюма, які ми намагаємося структурувати за креативними, субстанційними, потенційно-визначеними аспектами формотворення.

Слід зазначити, що формотворення – це європейська парадигма. Ні в Китаї, ні в Японії проблема форми не стоїть так, як вона стоїть в Європі. Більше того, коли йдеться про костюм, саме в східному ареалі, то там проблема форми не є доміантною. Тому слід зазначити межі дослідження

формотворення саме як антропоморфного простору або того простору, в якому буде відбуватися реконструкція іманентної логіки визначення костюма як певного образу людини і культури.

Слід звернутися до роботи У.Еко «Відсутня структура», де він стверджує, що все належить світу продукування людини, але за світом продукування знаходиться та „відсутня структура” або той феномен, який є креативно-спонукаючим, породжуючим або потенційним фактором, який структурувати вже не можна [214]. Він посилається на дослід структурального аналізу К.Леви-Строса, який визначив культуру як певні бінарні опозиції, дихотомії: вверх – низ, ліве – праве і т. п. [107]. Тобто за світом бінарних опозицій ховається щось таке, що вже не структурується або не піддається логіці структурування. Це визначається як абсолют, як дух. Таким чином, перед нами явно визначений принцип просвітницького платонізму, де структура як така, відсутність структури, яка породжує цю структуру, теж створюють певну опозицію або певний дихотомічний ряд, який можна розгорнути в безкінечну низку субструктур культуротворчості, чим і займається той же Л.Леви-Брюль, К.Леви-Строс.

Перед тим, як здійснити розвідку щодо культурно-історичної презентації формотворення, потрібно надати характеристику провідним концептам, які будуть задіяні в роботі. Це поняття: «мода», «одяг», «костюм». Якщо концепт «мода» достатньо розгорнутий в просторі культури, і саме моді присвячено вже достатньо дисертацій, то концепти «одяг» і «костюм» часто вживають як синоніми, а іноді розуміють суто на побутовому рівні. Тобто вони є дефініціями, так званої, легкої промисловості або конструктивних технологічних розробок в рамках вузького кола спеціалістів, пов'язаних з легкою промисловістю.

Категоріальна багатовимірність концепту «мода» пов'язана з семантикою його походження в різних мовах: це французьке – «моде», італійське – «модо», німецьке – «моде», які походять від латинського «модус» – міра, спосіб, правила, норма, звичай, образ. Англійською мовою

«моде» – метод, означає контекст імперативного шляху досягнення певної мети. До нього також наближується контекст fashion (fasere – від латинського – здійснювати, французької fason – спосіб, метод). В різних значеннях слова modo, fashion – вживається як відповідний соціальний вимір, де мода розглядається як певний світ, інституція діяльності, а також як конкретний стиль формотворчості [109]. Важливо також зазначити, що найбільш загальним чинником категорії «мода» або концепту «мода» є «модус», тобто те, що підлягає змінам, що є загальноатрибутивною характеристикою мінливості або темпоральності змін, циклічності моди.

Одяг, однак, розглядається досить порізно. Якщо ми звернемося до типових дефініцій, які зазначені в емпіричних історіях костюма, то одяг розглядається переважно в значенні оболонки, тих засобів укриття, які оточують людину. Отже, це те, що визначається: білизна, сукні як вироби, взуття, головні вбрання, що створюють захист тіла людини від кліматичних умов. Адже з костюмом пов'язуються вже додаткові аксесуари: прикраси, зачіски, грим, що переводять одяг із статусу матеріального захисту в статус образного відеоряду. Як бачимо, це суто штучне порівняння може здійснюватися на рівні технологічних, конструктивних імплікацій, що належить легкій промисловості, адже для культурологічного розуміння таких дефініцій не достатньо. Тобто, костюм як семантичне і образне забарвлення одягу – це є скоріше схема, аніж розуміння образних реалій культуротворення.

Інше розуміння можна побачити в роботах Ю.Легенького. Він розглядає одяг як планетарне явище, яке характеризує людину, бо людина не може існувати роздягнутою. Одяг специфікується не в плані фізичного укриття, захисту від кліматичних умов, а в плані соціалізації, презентації, здійснення відносин між людьми. Здійснення комунікації як на рівні соціуму, так і на рівні етичних, естетичних та інших ознак [111].

Одяг як планетарне явище має свою підсистему, яку можна означити як костюм. Тобто, рольова гра, мімікрія, образні синтези, все те, що пов'язане з

культурно-історичною атрибуцією одягу, яка здійснюється в більш вузькому діапазоні культурно-історичних реалій, – це костюм. Чи можна вважати цю дефініцію автентичною? В певній мірі – так, адже, можна розширити співвідношення концептів «одяг» і «костюм», вважати, що тут відбуваються відносини більш складні. В одному вимірі, тобто в планетарно-антропологічному, – одяг є більш загальне явище, бо він є атрибутивною, субстантивною характеристикою людини як тілесного єства, а в іншому вимірі – костюм є більш широка парадигма, ніж одяг, якщо розглядати його в культурно-історичному контексті.

Імпліцитно таке визначення робить О.Васильєв, хоча уникає дефініцій як одягу так і костюма, адже він їх поєднує концептом «мода». Здається, що можна прийняти таку стислу форму. Якщо мода характеризує культурно-історичні, стильові, антропологічні темпоральності костюма і одягу в просторі цивілізації, соціуму і культури, то одяг характеризує планетарно-субстантивне визначення костюма як укриття, як презентації «іншого тіла» людини, яке виникає як входження в соціум, як певна семіосфера, що несе в собі знаково-визначені атрибутивні ознаки людини культурної, цивілізаційної. Костюм несе в собі ознаки симбіозу вестиментарного коду за Р.Бартом, а також ознаки симбіозу образного і культурно-історичного. Вже ці характеристики, на наш погляд, є достатньо релевантними, щоб намагатися характеризувати їх в просторі тих вимірів, які зазначені нами як ознаки культурно-історичної антропології костюма.

Потрібно також зазначити, що така двохвимірність костюма, де планетарновизначеним горизонтом є одяг – з одного боку, а з іншого – вестиментарний код, за Р.Бартом, набуває визначення в культурно-історичному вигляді як костюм, спонукає до того, щоб, зазначені нами відзнаки культурно-історичної антропології («субституція», «тілесні адекватії», «потенційний», спонукаючий вимір), розглянути в двох планах: в філогенезі і онтогенезі. В філогенезі вони виглядають як синкретична стадія формотворення, як домінанта соматичної тілесної адекватії, що дорівнює

космосу в Древній Греції, визначенню людини як духу, як єдності теоцентризму, антропоцентризму та зооморфізму в костюмі, що вже характерно для Середньовіччя і більш пізніх культур. Адже в онтогенезі, тобто в іманентних формотворчих ознаках костюма, всі ці складові існують разом.

Костюм, який ми розглядаємо на будь-якій стадії його розвитку, несе в собі первинний синкретизм, несе тілесні адекватії і несе в собі ту духовну настанову як потенцію, як спонуку до спілкування на рівні антропологічних визначень, що визначається як теоцентричний, антропоцентричний і теріоморфний простір.

Таким чином, костюм набуває вже об'ємних культурно-історичних характеристик, визначається як певна межа формотворення як в концепті «одяг» (планетарні ознаки вестиментарного коду), так і в контексті культури, де вестиментарний код розгортається в образних інсталяціях костюма, що є самоцінним і самодостатнім явищем культуротворення. Отже, всі ознаки образності костюма, які ми будемо характеризувати в різних їх проявах: на рівні світової культури, на рівні етнокультури, на рівні побутової культури, мають можливість також визначатися в контексті культурно-історичної антропології костюма як всезагальної єдності, яка пов'язується з субституцією абсолюту, з соматичними або тілесними адекватіями костюма, з його потрібною цілісністю як єдністю теоцентризму, антропоцентризму та зооцентризму формотворення.

Якщо звернутися до єднання концептуального простору у ланцюгу «мода», «одяг», «костюм», то важливо зазначити, що одяг є середнім терміном, який саме і визначає планетарні константи місцеположення людини у всесвіті. Тому варто звернутися до філософсько-антропологічного виміру, саме планетарних вимірів людини. М.Шелер у роботі «Положення людини в космосі» говорить про те, якщо ми починаємо міркувати щодо того, якою є людина і космос, створений нею, космос навколо неї, то виникає декілька диспозицій. «По-перше, – це коло уявлень іудейсько-

християнських традицій про Адама і Єву, про творення, рай і гріхопадіння. По друге – це греко-античне коло уявлень, в котрому самосвідомість людини вперше в світі підноситься до поняття про її особливе положення, про що говорить теза, що людина є людиною, завдяки тому, що в неї «розум», «логос», «фронезіс», *mens*, *ratio* і тому подібне (логос означає тут і промову, і здібність досягнення щойності всіх речей). З цією точкою зору тісно пов'язане вчення, що в основі всього універсуму знаходиться надлюдський «розум», котрому дотична і людина, і лише вона із всіх сутніх. Третє коло уявлень – це також давно усталений, традиційний образ замкненого простору уявлень сучасного природничого знання генетичної психології, згідно з якими, людина є достатньо пізній наслідок розвитку Землі, єство, яке відрізняється від форм, що передують їй в живому світі лише ступінню складності єднання енергії і здібностей, котрі самі по собі вже зустрічаються і в нижчих, порівняно з людиною, обрях природи» [205, с. 133].

М.Шелер стверджує, що поняття «людина» вже несе в собі певну спокусу двохзначного розуміння, без осмислення котрої не можна підійти до питання про особливе положення людини. Вже слово людина, за М.Шелером, є двосмисленим. «Слово це повинно, по-перше, вказувати на особливі морфологічні прикмети, котрими людина визначає себе як підгрупу роду пізвонкових і ссавців» [205, с.134]. Далі, він говорить, що завдання філософської антропології – показати на основі яких структур людське буття стає самим собою. Він визначає ці конфігурації як мова, сором, інструменти, зброя, ідеї справжнього і несправжнього, держава, керівництво і ін.

Можемо сказати, що саме таке бачення є культурологічним і разом – міфологічним. Г.Плеснер говорить про ступені органічного в людині і намагається говорити, наскільки людина поєднується з іншими єствами саме в просторі її комунікації, в просторі єднання в саме людському світі [163].

Можна сказати, що цей ранній період філософської антропології є, фактично, тим проблемним колом, яке продукує культурологічну, космологічну і інші проблеми існування людини. Згодом натуралізація

людини призводить до ноосферного проекту, яким обіймаються В.Вернадський, П'єр де Шарден, Ш.Леруа, а також до геологічних, географічних версій етногенезу у Л.Гумельова, призводить до всієї тієї складної проблематики, яка пов'язана з сучасним природничим рухом, особливо з ландшафтним розумінням діяльності людини в геологічних вимірах [39; 59].

Важливим є сучасний підхід екологічної свідомості, де людина вписується в простір великих систем. Одним із фундаторів поняття складності в філософсько-антропологічному просторі є Е.Морен, який говорить про петлю рекурсії, тобто звернення до витоків, яке стає проблемою, що зазначена як єдність онтогенезу і філогенезу. Можна сказати, що петля рекурсії або зворотній зв'язок, або те, що будь-яка складна система завжди продукує неспокій, неврівноваженість, є єдиним способом подолання цієї неврівноваженості – це звернення до витоків, до метафізичних засад космоморфогенезу [147].

Всі ці проблеми є достатньо красномовними для того, щоб змоделювати нашу проблематику саме в планетарному, антропологічно-визначеному колі. Виникає спроба локалізувати модерністський імпульс ноосферного проекту і, більше того, зробити його більш релевантним. Ю.Олейніков і О.Оносов намагаються здійснити зворотню метаморфозу: не переходу біосфери в ноосферу, а, навпаки, – паралельність існування біосфери і ноосфери, локалізацію ноосферного проекту в контексті більш широкої парадигми біосфери. Це вже, як бачимо, крок назад, фактично, крок постмодерного типу [159].

Це дуже важливо, бо ніхто більш гостро, як сучасні антропологи, намагаються побачити простір самоздійснення людини в просторі природи. Це дуже важливо для розуміння одягу як природного носія субстрактних глибинних ознак тілесності, які маніфестують людину як природну істоту. Єство універсуму, єство всесвіту, єство, яке існує на планеті Земля – ці конфігурації виштовхують у простір моди, модусу, норми, ідеалу.

Виштовхують у простір костюма, в простір образних інтуїцій, образних констеляцій, які дають можливість визначити стильовий вимір і інші ознаки людини в просторі цивілізації і культури.

Одним із радикальних філософсько-антропологічних проєктів є робота В.Табачковського «Полісутнісне Номо». Саме він здійснив своєрідну подорож у багатовимірний і багатоконтекстний простір антропології як рефлексії, як можливого простору всіх наслідків, що пов'язують з продукуванням і творчістю людини [183]. Ця робота в певній мірі є симбіотичною. З одного боку, він звертається до мистецьких, літературних адекватій і намагається на різних обрях мистецького і культурологічного бачення образу людини здійснити визначення того феномена, який М.Шелер означив як місцеположення людини в космосі. Екзистенційні, есенційні, надсублімаційні аспекти поєднуються з симулятивною амбівалентністю, що вписується в простір глобалізації, локалізації і різних екологічних ніш, які людина намагається розшукати в сучасному просторі. Важливо, що саме В.Табачковський здійснив проблематизацію полісутнісного простору, який можна назвати антропологічним простором культури, і ця проблематизація, в певній мірі, надає ту матрицю, яка допоможе нам в інтерпретації костюма, що має теж виміри.

Не менш цікавою є розвідка В.Подороги, який звертається до літературної антропології, зокрема, він аналізує твори М.Гоголя, Ф.Достоевського, а також, звертається до феноменології тіла в мистецькому, космологічному і культурологічному вимірах. Цей контекст дуже важливий для того, щоб засвідчити реальність присутності людини в її мистецьких креативних вимірах [164].

Отже, в цих, навіть, достатньо побіжних зверненнях до авторів різних програм, різних шкіл і різних орієнтацій важливо побачити, що середній термін «одяг» як планетарний образ людини вже виводить нас на проблему філософської антропології. Її можна конкретизувати в плані соціальної динаміки і визначення темпоритму, що пов'язаний з модою, можна

конкретизувати в просторі тілесних адекватій, в просторі того, що пов'язане з дизайном одягу, наслідком чого є костюм.

Важливо вказати, що проблема петлі рекурсії, за Е.Мореном, тобто звернення до витоків, є одною з важливіших інтерпретативних систем сучасного простору формотворення. Формотворення, в широкому розумінні, як формотворення великих систем: соціальних, біологічних, космологічних, в тому числі і великих систем, пов'язаних з розвитком цивілізації та культури. Якщо ми розглядаємо історію костюма, то це теж велика система, і для того, щоб визначити певні кроки її розвитку, потрібна рекурсивна петля, потрібно звернення до першовитоків.

Можна вважати, що метафізика виникнення одягу є достатньо опрацьована. В роботі «Система моди: культурологія, естетика, дизайн» Ю.Легенький і Л.Ткаченко здійснили достатньо розгорнутий аналіз первинної стадії формотворення. Якщо в південному ареалі культуротворення – це розфарбування тіла, татуювання, підв'язки, то в північному ареалі ми бачимо зовсім іншу систему виникнення протоодягу. Так, буквально виймається тіло із шкіри тварини і людина входить в цю шкіру. До сьогоднішніх днів обряд, який здійснює шаман, повторює цей глибинний протосимволічний образ єднання людини з тотемом, з тим первинним образом абсолюту, який розумівся як звір.

Важливо, що південна і північна версії виникнення одягу так чи інакше є субституціями, тобто заміщують тіло бажаним тілом, яке модифікується, трансформується. Засоби трансформації тіла різні, але наслідок той же самий. Звернемося до роботи Ю.Ліпса, який досить ретельно описує виникнення реалій моди, костюма, декоративно-прикладного мистецтва в контексті соціокультурної реальності давніх культур або в контексті культурно-історичної антропології, яку ми визначаємо як певний обрій для розуміння формотворчих спонук в одязі [119].

Важливо, що синкретизм в формотворенні можна розглядати в різних аспектах. Синкретизм як невиділеність певних інституцій, пов'язаних з

продукуванням, формуванням і удосконаленням норм образів, зразків одягу, а також інших реалій костюма: аксесуарів, зачісок, гриму, татуювання і іншого. Можна також розглядати синкретизм як невиділеність з ритуального комплексу. Одяг був, фактично, системою введення в соціум, він ще не був відокремлений від ритуалу, і сама ідея, тобто здійснення ейдосу або ідеї як мети, завдяки якій і відбувався ритуал, потребувала саме таких культурних практик, комплекс яких характеризує одяг, костюм та моду давньої культур.

Фактично, концепти «мода», «одяг» і «костюм» в давніх культурах ще не розділяється. Це є один протоодяг або протомода, протокостюм. Прото – це позначає «передмода», «передодяг» і «передкостюм» в тому сенсі, що вони ще не є ознаками диференціації, а ознаками симбіозу або синкретичного цілого. Можна також говорити і про синкретизм формотворчих настанов, які пов'язані з охопленням, драпіруванням, обіймами, з формуванням цілісної моделі образу світу. З розрізом, з накладанням, з пригніченням на тілі людини тканини, шкіри, або іншого елемента субституції тілесності, який маркувався тканиною, шкірою, або різними складними формотворчими елементами (це могли бути, так звані, дйби, тобто зачіски, які створювалися в виді скульптурних споруд на голові людини, скульптура пересувалася разом з людиною і клалася на спеціальну підставку під час відпочинку людини) відбувалося моделювання відношення людини і космосу, Всесвіту. Таким чином, космос, як лад, устрій, відбивав типові форми презентації картини світу в костюмі.

Отже, всі ознаки єднання тіла і його пластичних модуляцій поки що не є диференційованими. Можна сказати, що такий надзвичайно гострий прийом, який пов'язаний з розшаруватим дискурсом або розшаруванням одягу вглибину, виникає в Давньому Римі, і вже символізує певну цілісно означену реальність простору. Чим ближче до тіла – тим гірше, чим далі до тіла – тим краще, тим ближче до абсолюту. Ця ієрархія цінностей була

надзвичайно розгорнутим семантичним простором костюма в Середньовіччі і в більш пізні часи, адже, як пише Г.Вейс, згодом цей код знищується [32].

Творчість як субституція, тобто продукування від особи абсолюту ще не мала розвинутої системи самого продукування. Суб'єкт продукування був цілісним, тобто не поділеним на суб'єктно-суб'єктну або суб'єктно-об'єктну реальність. Це була міфологічна структура, яка цілком розумілася як тотальна цілісність. Також саме продукування відбувалося від особи абсолюту, де продуцент не помічався як суб'єкт, тобто як діяч. Ми можемо сказати, що сам продукт (результат) і самі засоби, які втілювалися або визначалися в процесі цього продукування, теж не були самодостатніми, а були ешалонованими, шаблонованими і визначалися як елементи канону. Канон існував і в зображувальних сферах мистецтва, і в одязі, і в скульптурі, і в архітектурі, існував як вічне повторення.

Варто згадати М.Еліаде з його інтерпретацією міфу вічного повторення, де помічалось лише те, що було легітимним, що повторювалося, що не було індивідуальним. Будь-яка випадковість і будь-яка надлишкова індивідуальність була маргінальною, не помічалася і не визначалася як реальність, не була предметом уваги. Тобто, первинна стадія формотворення костюма відбивала сам антропологічний тип або суб'єкта культуротворчості, який був міфологізованим, який не розділявся в просторі суб'єктно-суб'єктних і суб'єктно-об'єктних відносин, був тотальним, невід'ємним цілим, де суб'єкт діяв від особи абсолюту.

Ю.Ліпс в підрозділі «Первісна мода» пише, що людина ніколи не була байдужою до того, як вона виглядає. «Зовнішність людини – це завжди витвір мистецтва, без сумніву, одного із найдавніших мистецтв. На відмінну від живопису, котрий впевнює своєю зовнішністю, яку дала природа, людина сама створює свій зовнішній образ, виражає в ньому свій світогляд, смаки і звички. При цьому, якщо тварини одного виду схожі одна на одну, де б вони не жили, то люди різних часів і народів виглядають надзвичайно різноманітно» [119, с. 104].

Далі він досить прискіпливо, з певною зацікавленістю описує ті мистецькі і тілесні практики, які існували в давні часи. Так, зрозуміло, що ті давні країни, давні, вже втрачені культури, певною мірою, спонукають нас до того, щоб ми не лише наслідували всім тим ознакам, амулетам, але й намагалися відчутти, які глибинні фундаментальні витoki краси зберігалися в цьому неспішному і достатньо одноманітному темпі життя. «Барви, – пише Ю.Ліпс, – ховалися, зберігалися в прикрашеннях, орнаментах, створених з кості і шиферних порід – судинах. Вона розміщувалася на спеціальних шиферних палатірах. Нам відомі маленькі лопаточки для нанесення гриму, часто в формі людської руки. Пізніше так само лопаточки робилися в Єгипті із дорогоцінних металів. Ті ж самі туалетні принади часто зустрічаються у давніх могилах, що є свідками про загробне життя людей, яка не мислилося без догляду за обличчям і тілом. Без сумніву, розфарбовувалися і самі мерці. В погребінні часто знаходять сліди фарби і цілісні кістки, розфарбовані вохрою. Також і живих, і мертвих людей розфарбовували, і відбувалася певна скульптуризація зображення. Так, відома жіноча скульптура епохи палеоліту – Вілендорська Венера зберігає наявні риси червоної фарби» [119, с. 107].

Окрім червоного використовувалися і інші кольори. Юрій Ліпс пише, що ті ж папуаси Нор для розфарбування обличчя, рук і ніг використовують жовту землю, яку знаходять на берегах річки Себіг, а груди і стегна розписують білою фарбою, яку знаходять поблизу сірних джерел. Жінки племен Москіти і Суму на Атлантичному узбережжі Центральної Америки покривали себе орнаментами, які отримували із фарб рослини віхи, ореллана, в той час, як чоловіки розфарбовували все тіло чорною смолою, поверх якої ще наносили шар скипидару. Індійські Папага використовували для розфарбування червону, чорну і білу фарбу, які змішували з кістковим жиром, який захищав шкіру від обпалюючого вітру пустелі [119, с. 108 – 109].

Утилітарні мотиви поєднуються із семантично-символічними. Важливо, що самі косметичні засоби походять від тих глибинних африканських традицій, що пов'язані із зберіганням шкіри з допомогою коров'ячої сечі і навозу. Ці народи настільки були впевнені в цілющій силі сечі, що використовують її також для вмивання обличчя, ока і рук [119, с.109].

Варто зазначити, що семіосфера кольору була залежною від традиційних вірувань і знань того чи іншого ареалу. Дуже велику роль мали засоби прикрашення обличчя і тіла за допомогою фарб, орнаментики і пластичних ефектів. «Для нанесення орнаменту на обличчя використовувалися глиняні штампи або пітадери, як їх інколи називали латиноамериканські інденці, за допомогою яких, можна було віддрукувати на шкірі бажаний узор. Як показують розкопки, такі штампи були відомими вже в льодяниковий період. Племена даяків із острова Калімантан часто накладали узор на шкіру обличчя або тіла за допомогою штампу, а потім використовували його як рисунок для татуювання. Недоліком нанесення фарбою узору було те, що він не міг протистояти дії води і сонця. Щоб якось позбавитися цієї вади використовувалося татуювання – звичай, який був розповсюджений по всій Земній кулі» [119, с. 110].

Семантика кольору і зонування тіла у вигляді кольорових ознак його презентації і водночас орнаментациї свідчить про те, що здійснюється сакралізація, здійснюється те, що ми називаємо субституцією абсолюту у культурних практиках прикрашення тіла. Коротко кажучи, тіло презентує абсолют у вигляді тих чи інших реалій, які вкарбовуються в простір тілесного простору, і цей тілесний простір вже презентує той бажаний, не явний, але наявно семантично-означений абсолют.

Надзвичайно цікавим модифікатором, і разом з цим, семантичним елементом костюма давніх цивілізацій був, поруч з татуюваннями, і той образ людини, який виникає за допомогою зачіски. Волосся підстригалось, з нього створювалися різноманітні скульптурні споруди. Все це, так чи інакше,

пов'язувалося з тими семантичними ознаками, які несли в собі те чи інше структурне відтворення єднання людини і Всесвіту. Непідстрижене волосся могло бути знаком особливого положення людини. Так, жриці на протязі усього свого життя не підстригають волосся, щоб не турбувати існуючих в ньому духів. Так само у франкських королів з дитинства існувала заборона підстригати волосся.

«Зістригти волосся означало для них відректися від престолу. Відмова від стриження волосся часто означала виконання людиною певної ознаки, що пов'язувалася з табу або нормою. Так, наприклад, у індійських пазореїв або християнських монахів, узбеків в знак обіцянки принести жертву, хлопчикам залишали на потилиці косицю. Після принесення жертви косиця відрізала шейхом. Жителі Маркільських островів, що давали обряд помсти за будь-кого із близьких, вибривали собі голову, залишаючи на потилиці частину волосся, котре носять до тих пір, поки обряд не буде виконаний», – пише Ю.Ліпс [119, с. 114].

З волоссям була пов'язана міфологема сили, яка належала людині, якщо волосся обрізалася, то сила втрачалася. У багатьох народів життєвий шлях жінки був також пов'язаний із змінами її зачіски. Відомо, що узбекські дівчата носять від чотирьох до восьми косичок, а після того, як вони виходять заміж і до народження першої дитини, число косичок збільшується від десяти до двадцяти, а коли народжується дитина, то при обряді покладання її в колиску, вони замінялися двома косами [119, с. 114].

Важливо також, що зачіски можна розглядати як елемент костюма, а можна розглядати як елемент космологізації потенційного простору тіла, яке має силу і може втратити. Важливо зазначити, що сам цей простір ставав надзвичайно екзальтованим і, більше того, надзвичайно експресивним в різні часи. Зачіска у вигляді «фонтанж» в XVII – XVIII ст. – це один із цікавих елементів, коли він демонструє саме належність і близькість до короля. За легендою, одна із коханок короля зачепилася своїм волоссям під час прогулянки за гілку дерева, тоді вона, знявши шкарпетку, підв'язала своє

волосся такою певною підв'язкою. Це і створило зачіску «фонтанж», який був дуже швидко розповсюдженим по всьому світу.

Так, реалії єднання волосся, костюма, людини спонукають до того, що волосся стає певним епіцентром костюма. Отже, волосся росте на голові, а голова – це верхівка тіла людини. Так, середньовічний енен, який одягався в на голову жінки, – це висока шапка. Коли людина входила в приміщення, вона присідала. Тобто, ми можемо сказати, що це натуральний образ, який визначає волосся як тілесну ознаку людського тіла, в костюмі набуває не лише семантичних, символічних, а і образно-культурних і водночас міфологічних ознак.

Надзвичайно цікавими є практики, пов'язані з деформацією зубів. Зуби фарбують в чорний колір, інколи відбілюються, в них вставляються вставки – інкрустовані елементи з різних костних порід. Інколи зуби начисто сточуються. Всі ці практики в той час виглядали надзвичайно енергійними з точки зору єднання людини з абсолютотом. Так, вважалося, що наприклад, члени племені, які сточують зуби до коріння з допомогою каменя, при цьому вони не страждають від зубної болі, тому що жують сіріх, тобто чудовий засіб, який, в певній мірі, дає можливість позбутися зубного болю. Що це? Це певна психотерапія і це певний амнезіс, який відбувається не лише на рівні психофізіологічних ознак, а на рівні культурно-історичних трансформацій тілесності людини. Людина намагається трансформувати все тіло (навіть татуюють язик), вона трансформує всі тілесні ознаки лише для того, щоб наблизитись до абсолюту. Відбувається підставлення – замість звичайного тіла підставляється субститут абсолюту, який відбувається як трансформована тілесність, опрацьована і змінена в різних орнаментальних трансформаціях.

Ю.Ліпс пише, що в північному кліматі прикраси часто були єдиним «одягом» людини. Це вказує на те, що естетична і символічна функція одягу передувала її практичному призначенню – збереження тіла від зовнішнього середовища. «У багатьох народів тропіків чоловічий одяг зводився до так

званого фалокріпта – покриття для пеніса, котрий виготовлявся із різноманітних матеріалів і досягав інколи величезних розмірів. Так, фалокріптом у папуаського народу марінт-анід слугує раковина або шкарлупа кокосового горіха, а у папуасів Дугум-Данів фалокріпт робиться з бутилочної тикви з кістю на кінці» [119, с.120].

Фалічний культ як один із глибинних продукуючих символічних елементів чоловічої міці визначений саме в орнаментальних ознаках, коли на фалос накладається певний футляр, що розфарбовується і тут же з'єднує чоловічий потенційний простір з космосом, з універсумом. Це надзвичайно цікавий елемент, який ще не достатньо використаний в сучасних бізнес-ритуалах і всіх інших еротичних шоу, які відбуваються в просторі дизайну одягу. Можна сказати, що повернення до метафізичних джерел або петля рекурсії, яку описує Е.Морен, стимулює образну надлишковість, стимулює вбачання космологічних витоків формотворення в одязі.

Важливо зазначити, що всі ці реалії інколи межують з садистичними мотивами знищення тіла, його трансформації, деформації, більше того, – пригнічення. Тіло дисциплінувалося, більше того, ставало субституттом абсолюту саме в умовах надзвичайних обставин. Все важливо зрозуміти як антропологічний простір костюма. Костюм – не є просто предметна і образна даність як образ споглядання. Костюм – це семантична генеалогія, вдрукована в саме цей простір даного і самоданного реального предметного ряду вестиментарного коду, якщо вже вживати термінологію Р.Барта.

Ю.Ліпс помічає ще один аспект, який можна пов'язати з проблемою нарцисцизму. Нікому не секрет, що людина моди, людина, яка пишається своєю красою, людина, яка не байдужа до свого тіла, до свого одягу, так чи інакше використовує дзеркало. Дзеркало стає тим інструментом, в якому відображується інша людина. Людина бачила в дзеркалі (у воді) своє відображення і дивувалася, що це за дивна людина, яка повністю їй підкоряється. Це досить своєрідний феномен, який в моді можна пов'язати з феноменом субституції. З одного боку, – субституція – це невід'ємна єдність

з абсолютом, коли людина або суб'єкт культури, продуцент, той же самий Нарцис діє не від свого «Я», а від обличчя, від імені, від носія абсолютних цінностей, а, з іншого боку, – цей абсолют є настільки далеким, що людина усуває себе і окрім «Я», яке існує в цьому театрі «Я» і іншого «Я» нічого не бачить. Цей синкретизм «Я-Ти», за М.Бубером, як нероздільна єдність і разом тотальна відокремленість «Я» і іншого «Я», «Я» і абсолюту – породжує досить дивні і цікаві образи.

Мотив дзеркала, мотив подвоєння і мотив нероз'єданого зображення, де той, хто дивиться, може бачити себе тільки у відображеному дзеркальному вигляді, є достатньо цікавим образом, який може стати інтерпретантою для єдності моди, одягу і костюма. Якщо ми беремо перше відношення моди і одягу, де дзеркалом виступає мода, а одяг відображається в дзеркалі модних інновацій, інтроверсій, модної темпоральності, то виникає дві цікавих диспозиції: перша – ці два феномена з'єднуються і не відокремлюються один від одного, абсолютом виступає мода як носій надцінних станів захоплення, вподобання, а одяг виступає субститутутом, тобто замісником всіх станів та їх репрезентативом на предметному рівні. Можна і навпаки, перевернути цю парадигму і сказати, що в одязі відображається мода.

Одяг не лише концентрує в собі модність як таку, досвід модності, темпоральності, змін, бачення, але є носієм часовості людини. Одяг стає абсолютном як всезагальний предметний еквівалент ціннісних відносин людини, а мода є його субститутутом, тобто вона є замісником самого цього узагальнюючого принципу модності. Тобто ця інвертивність, більше того, взаємно-дзеркальна паралельність світів створює ряд диспозицій, які можна характеризувати як «мода – одяг», або «одяг – мода».

Наступний ряд диспозицій виникає в просторі відносин «одяг – костюм» і «костюм – одяг». Якщо одяг стає абсолютним виміром, а костюм є лише його віддзеркаленням, відображенням, тобто субститутутом, то бачимо, що знов одяг є носієм темпоральності моди, цінності досвіду, планетарного концентрованого бачення того, як людина поводить себе, як вона існує в

просторі різних адекватій, а костюм є відображенням саме всіх цих реалій, які здійснюються в просторі можливих відносин. Отже, костюм стає замісником надцінностей одягу і в образно-історичних темпоральностях відображується як планетарний всезагальний образ.

Інша диспозиція, коли сам костюм як надцінність миті, надцінність образу, який існує тут і тепер стає абсолют, а одяг є дзеркалом. Він лише відображує в певному планетарному дзеркалі всезагального бачення – ту екзистенційну, естетичну, особливу чуттєвість, яка створює той надлишок буття, який помітив в свій час М.Бахтін, коли він казав, що людина має своє місце в бутті [13]. Отже, як складно і як цікаво можна використати мотив дзеркала, мотив образу, образу людини, яка імпліцитно існує у всіх диспозитивах модного буття, якщо використати термін М.Фуко, що дає можливість відчувати діалектику самоздійснення культурно-історичної антропології костюма в її динаміці, її русі від загального до особливого, від особливого до загального, від особливого до одиничного, від одиничного до особливого.

Весь цей контекст можна описати як одну загальну дихотомію людини і одягу, людини і моди або людини і костюма. Кому до вподоби сама мода, він бере дихотомію або бінарну опозицію людини і моди, кому до вподоби планетарний вимір людини, він відзначає і вивчає дихотомію людина і одяг, а кому до вподоби образно-стильові і історичні темпоральності, зосереджує свою аналітичну стратегію на відношенні людини і костюма.

Ця синкретичність стає тим фундаментальним засадничим принципом, який не можна якимось чином анігілювати або усунути з п'єдесталу відносин костюма, одягу і моди. Можна сказати, що всі ці допоміжні образи: дзеркала, бінарних опозицій є певним засобом інструментального, структурно-диференційного опису образу людини моди, образу як відображення, образу як онтологічної єдності, образу як інтроверсії, образу як іншого буття.

Важливо також підкреслити, що цей синкретичний етап, який характеризує саме субститутивну реальність одягу, має передумовою

магічну і містичну функції. Якщо містика – це безпосереднє єднання з абсолютном, то магія – це опосередковане єднання з абсолютном. Вічна подвоєність костюма, одягу і моди – як безпосереднє злиття, так і опосередковані відносини, розгорнута низка відносин, з допомогою цілої низки посередників – є дуже важливими, щоб зрозуміти особливості цього раннього етапу формування людини моди, яка стає субститутом абсолюту, а разом і одяг, і мода, і костюм стають ще одним визначенням цього субституту або самої процедури субституції. Вони стають цими магічними і містичними дзеркалами, які допомагають зрозуміти сам феномен субституції.

Цей аспект достатньо широко описаний в різних етнологічних і інших магічних описах, де посередник фактично стає тим предметним еквівалентом болю, жалю і бажаної події з об'єктом, адже важливо зазначити, що сам посередник інколи живе життям найбільш яскравим, ніж продуцент магічної дії і той об'єкт, на якого ця дія направлена. Так, наприклад, зараз залишилося лише ляльки, з якими передавалася мода, але цієї моди вже давно немає.

Якщо одяг залишився, то як останні раритетні реалії, які можна побачити в музеї. Ляльки пережили час, пережили одяг, пережили тих людей, які так чи інакше передавали інформацію щодо моди, щодо одягу і костюма за допомогою цих ляльок. Йдеться про те, що середній термін, а в нашій матриці, в наших трьохчастковій системі мода-одяг-костюм, є найбільш магічно-цінним і магічно-інвертивним членом цієї триади, який віддзеркалює в собі можливість бути і суб'єктом, і об'єктом як носій бажаної дії. Отже, ритуал, магічні, містичні події як феномен продукування, опосередковано і безпосереднє єднання з абсолютном, субституція як дзеркало, субституція як заміна діяча, суб'єкта дії є одним із важливих принципів самоздійснення моди і самоздійснення реалій культуротворення, які ми пов'язуємо з одягом і костюмом. Це самоздійснення не можливе без людини як продуцента і носія самої діяльності, але ця діяльність належить не цій людині, а абсолюту – носію цінностей, носію більшого, ніж людина, цінного об'єкту. Чи

залишаються функції магічного і містичного єднання з абсолютотом в костюмі сьогодення, чи він позбувається їх? Функції залишаються, але не як продукування, не як самоздійснення митця, а як редукована реальність, яка в тій чи іншій мірі, зберігає код одягу, який Р.Барт назвав вестиментарним. Код, який відображується в слові, в предметному просторі, і в просторі знаковому, семіологічному. Саме цей контекст виводить нас на проблему тілесних адекватій як єднання трьох дискурсів моди, які позначив Р.Барт як конституативні у просторі риторики або у просторі семіології моди і семіології костюма [12].

З філософсько-антропологічних робіт, присвячених визначенню культурних реалій середовища помешкання людини, одягу, архітектурі, декоративно-прикладному мистецтву, вкажемо на дослідження О.Габричевського, С.Кримського, Б.Маркова, С.Неретіної, О.Огурцова, В.Подороги, М.Поповича, Т.Розової, Н.Хамітова та ін. [45; 106; 141; 153; 164; 167]. Важливими для дослідження є роботи з філософської та культурологічної рефлексії С.Кримського, Ю.Легенького, В.Лекторського [105;111;115].

Актуальними для реконструкції культурно-історичної цілісності костюма є роботи, присвячені театральному костюму, серед них – праці І.Андреєвої, В.Берьозкіна, Н.Брагінської, Є.Золотової, В.Іванова, О.Фрейденберг та ін. [4; 18; 194]. Важливими є дослідження, присвячені моді, історії костюма, матеріальної культури в цілому. Це фундаментальні роботи О.Васильєва, Г.Вейса, Ф.Готтенрота, Ш.Зелінг, О.Кіреєвої, та ін. [31; 32; 33; 34; 56; 92].

Таким чином, антиномії, протиставленість або диспозиції образних, предметних, вербальних, означуваних в одязі, костюмі і моді стають засадами того, що визначаються дисертантом як субституативні відносини «людини одягненої» як суб'єкта культури, які здійснюються за допомогою опосередкування (первинної магії, реклами, брендингу та ін.) або як безпосереднє єднання з абсолютотом. Одяг, мода, костюм стають носіями всіх

можливих конфігурацій, які ще не визначені як самодостатня цілісність, але спонукають до їх самодостатнього бачення і інтерпретації як висхідного принципу формотворення. Творення форми і є творенням людини, творенням костюма, творенням одягу і моди. Саме креативний, творчий імпульс розкривається в тілесних конотаціях і тих комунікативних спонуках, які створюють напружене поле взаємовідносин людини, соціуму і культури в моді.

1.2. Тілесні адекватії костюма

Звернення до тіла як носія одягу, а також як загального живого субстрата, який є пластичним, динамічним і відкритим в простір, продукує жестиальну енергію, що семантично означена, призводить до цікавих можливостей інтерпретації як тіла, так і костюма. Можна дихотомію тіло – костюм розглядати в максимально напруженому режимі, коли вони є протилежними даностями, а можна, навпаки, стверджувати, що костюм має своє «тіло», яке є ідентичним тілу людини.

Проблема полягає в пріоритетах інтерпретації ідентичності і протилежності. Як би ми не розуміли костюм як річ, як окремо існуючий атрибут тіла людини, все одно він стає костюмом лише тоді, коли одягається на тіло. Якби ми не розуміли тіло як принцип адекватії, тобто антропоморфного визначення костюма, все одно тіло стає лише тоді тілом людини як культурно-історична цілісність, коли воно одягається. Ця залежність, більше того, взаємозалежність потребує розгорнутої характеристики як поняття «тіло» так і поняття «костюм».

Звернемося до робіт О.Лосева, який в контексті давньогрецької культури співвідносить поняття «тіло» і «матерія». Найголовніше те, що О.Лосев фіксує динамічний і навіть драматичний аспект, пов'язаний з становленням тілесності матерії, тобто її індивідуації. Він фіксує в матерії продукуючий виток, побуджуючий до формотворення. Ці реалії є тим

діалектичним підґрунтям, яке висуває на поверхню динаміку як становлення смислоозначених одиниць тілесної гармонії універсуму.

О.Лосєв пише: «Висхідна первинна матерія, як ми бачили, не є матерія окремих матеріальних тіл, оскільки типів такого роду матерії – нескінченна кількість. Ми встановили, що найголовнішим в античному розумінні матерії є розуміння матерії лише як можливості, лише як того, що відбувається як становлення речей, а не просто уявлення кожної речі як такої. При цьому, як вказує Арістотель, – це не просто будь-яка випадкова або суб'єктивна конструкція. Та можливість, про котру говорить матерія, закладена в самій дійсності і, не дивлячись на всю випадковість матеріальних становлень, обов'язково є субстанційно даною потенцією. Будь-яке матеріальне тіло має в собі цю потенцію і є лише її проявленням і втіленням. Матерія тому є в античності тільки потенцією, що наявну дійсність античність знаходить лише в речах і тілах, тобто вже в так чи інакше сформованій матерії. Для матерії ж залишається лише бути потенцією речі, хоча потенція при цьому – не абстрактна, а цілком речовинно визначена, тобто речовинно-субстанційна» [123, с.621].

О.Лосєв, якщо не діалектизує, то у всякому разі драматизує, можна сказати, розглядає театральне співвідношення матерії і речі або матерії і тіла. Річ, уречовління матерії відбувається як її тілесна животворяща конструкція. Оце животворіння як тілесна органічна даність або антропоморфізм присутній всій грецькій культурі. О.Лосєв зазначає потенцію або ентелехію, яка присутня всім речам, але ця потенція в певній мірі вже несе в собі ознаки матеріальності. Матерія стає продукуючим витокком речовинності світу.

О.Лосєв пише про виявлення і втілення тілесності як такої. «Напередусім, матерія тіла не є саме тіло, адже тіло завжди є певного роду індивідуальність, і не індивідуальність просто як така, адже носій різного роду якостей. Це носіння якостей обов'язково потрібно розуміти і висувати на перший план, тому що мова йде лише про тіло речі, а не про речі цілком. Саме ця лише цілком зрозуміла річ з'являється відразу і носієм ознак, і

самими цими ознаками. Тіло речі є лише носієм ознак і зовсім не є також і сумою оцих всіх ознак речовинності як такої» [123, с.622].

За досить складною проблематикою носія особливості, індивідуальності проглядає проблема індивідуації як речовинності, що надає тілу особливість, яку не можна звести до лише ознак або суми цих ознак. Що ж таке сама оця індивідуальність і особливість? О.Лосєв визначає її в декількох аспектах. Один із важливіших – це становлення тіла. Тіло не є самоданим скульптурно завершеним організмом, а є рушійний потенційний простір тілесності як такої, який сповнюється матеріальністю і є безкінечний перехід становлення.

«Далі, – пише О.Лосєв, – будь-яка реальність речі, а також і будь-яке реальне тіло ніколи не є чимось цілком нерушійним і у всіх своїх відношеннях стає. Оскільки античні мислителі базувалися на тілесних інтуїціях, вони виходили не з будь-який мертвих і нерушійних речей і тіл, речі і тіла обов'язково знаходилися в безперервному становленні. Зрозуміло, що античні мислителі часто рішуче заперечували свідки реальної речовинності, адже їх чисте становлення і лише їх безкінечну безперервну текучість вони помічали. Якщо базуватися на тілесних інтуїціях, то вона завжди буде говорити як про сталість і нерушійність даної речі у всіх точках її становлення, так і обов'язково про необхідність безкінечного, безперервного переходу від однієї точки становлення речі до будь-якої іншої точки цього становлення. Заперечуючи абсолютний імпиризм, навіть і Платон не був проти безперервного становлення тіла, а лише проти відриву цього становлення від того, що саме стає» [123, с. 622].

Тобто О.Лосєв намагається продемонструвати тілесні інтуїції, які полягають в тому, що вони не є застиглими, а є безкінечна мінливість, яку пов'язує з тілесністю як такою. Можна вважати, що саме О.Лосєв показав, що тіло не є скульптура, застигла в просторі, а це безкінечне рушійне змінювання позицій, контрпозицій, диспозицій – це весь той комплекс, який пов'язаний з живим реальним становленням тілесності в просторі культури.

Зрештою, наведемо його коротку формулу античного тіла. «Якщо намагатися врахувати всі найголовніші ознаки поняття тіло, як це поняття фігурувало в античності, то можна стверджувати наступне. Тіло є 1а. субстанційна 1б. потенція бути 2а. індивідуально нероздільним 2б. носієм 3а. Текуче-сутнісного і 3б. різнотипно щільно уплотненого 4а. – становлення 4б. ейдосу.

Не важко помітити, в чому оригінальність античного вчення про тіло. Коротко говорячи, ця оригінальність складається з потенційного характеру тіла, з його текучо-сутнісної структури і з безкінечно різноманітної типології його смислового напруження» [123, с.623].

Можна сказати, що та дескрипція, яку провів Лосев, як єднання субстанційного, потенційного, індивідуального, нероздільного носія, того, що тече, змінюється і водночас створює щільний контекст або плато, поле образного створення ейдосу – це найголовніші ознаки тілесності, які визначаються в костюмі вже у вигляді метаморфозу, у вигляді перетворення всіх цих ознак у вестиментарний код.

В.Подорога в роботі «Феноменологія тіла» намагається задіяти концепт «тіло» в просторі різних інтерпретацій. Нам ця робота допоможе з точки зору філософсько-антропологічного підходу. Він пише: «Багато в моїй роботі можна звести до питання: як можна сьогодні мислити тіло (не «душу», «дух», або «суб'єктивність», а саме тіло) і ширше – тілесний досвід, в котрий ми всі включені, як ества, що відчують і живуть? На перший погляд, це питання не є філософським, і відповідь на нього скоріше можна отримати з окремих природничо-наукових дисциплін. Адже хіба можна мислити тіло, якщо бачити в ньому лише об'єкт суворих дослідницьких процедур і закривати очі на феноменологію тілесного досвіду. Мислити тіло як об'єкт неможливо. Феноменологічний підхід і окремі методики його здійснення стали відправною точкою нашого аналізу. Відправною, але далеко не висхідною для всіх наслідків, котрі виникали в ході здійснення мною феноменологічного підходу» [164, с.6].

В.Подорога свідчить про те, що феноменологічний підхід дає можливість розшарувати, знайти пороги, знайти шари тілесності в просторі самоздійснення культури в літературі, кінематографі, зображувальному світі. Адже найголовнішим є те, що він намагається здійснити цілісний аналіз саме космологічних образів тіла, єднання тілесного образу космосу і тілесного образу людини, що створює той паритетний простір, який можна розглядати як єдність мікрокосму і макрокосму.

Тіло завжди є трансгресія, яка завжди спонукає до виходу за межі будь-якої окремої тілесності, і водночас дає можливість стверджувати, що тіло починається і закінчується в космосі, а космос починається і закінчується в тілі. «Саме тіло-річ, – пише В. Подорога, – тіло поза нами; і є те тіло, котре від нас не можна відокремити, оскільки не можна перевести в дещо зовнішнє до нього. Звідси виникає три позиції: одна – дистантна, тобто виносить нас із власного тіла; інша, насупротив, – внутрішньодистантна, тобто робить нас дивними глядачами, що знаходяться всередині тіла; і третя, котра відноситься до нашої внутрішньодистантної позиції, – позадистантна, де ми не відокремлюємося в своїх виявленнях від внутрішньої тілесної плоти (може саме і тут слід шукати «місце» душі) [164, с. 12].

Можна вважати, що тіло як становлення, за О.Лосєвим, тіло як система дистантних відносин, або диспозитив, за М.Фуко, який знаходиться в тілі і поза тілом, всередині тіла і в просторі, який можна зазначити як єднання всіх дистанцій, як всі можливі реалії дистанціювання, або прадистанціювання, за М.Бубером, – все виводить на проблему філософської антропології і філософської проблематики, яку В.Подорога називає феноменологічною, а, зрештою, вона ним же зазначена як космологічна проблема, як проблема трансгресії мікро і макросвіту, яка доходить до того фрактального безуму, який зараз існує в інтерпретації постмодерної культури. Все це створює нову метрику і нову топологію культурних артефактів, де будь-який тілесний рельєф, за В. Подорогою, розуміється як ландшафт, розуміється як

ландшафтність тілесно-субстантивного виміру реальності, яка в певній мірі належить і костюму.

Ми можемо зрозуміти тіло як певну квінтесенцію всіх можливих парадигм інтерпретації, які в просторі постмодерних реалій знаходять в тілесності генеративний і, більше того, синтезуючий принцип. Не перцепція як така, не рефлексія як така, не якісь завдані принципи, – а тілесні адекватії, досвід тілесних конфігурацій дає можливість розглядати всі спонуки просторового відношення людини і космосу, людини і іншої людини, людини і костюма, костюма як космічної, планетарної реальності саме на підставах тілесних імплікацій і тілесних констант в просторі, який можна зазначити як «антропоморфний».

Проте звернемося до визначення тілесності у Ф.Ніцше: «Тілесні функції принципово, у мільйон раз є більш важливими, ніж всі красиві стани і верхівки свідомості. Остання є лише зайвою прикрасою, оскільки вона не є знаряддям для тілесних функцій. Будь-яке свідоме життя, дух, разом з душею, разом з серцем, разом з добром і з добродією – на чийй службі вони знаходяться?»[154, с. 17].

Можна сказати, що такий панегірик тілу в певній мірі є антитезою декартівської традиції, де свідомість і радикальний сумнів були єдиною опорою в житті. Зараз, як не дивно, опорою стає тіло. Але яке тіло? Тіло як «машина бажань», за Ж.Дельозом та Ф.Гваттарі, тіло як «перцептивний досвід», за М.Мерло-Понті, тіло як спустошений інструмент очікування, надії і водночас схоплення чуттєвістю мого окремого «Я», за Ж.-Л.Нансі, «тіло без органів», за А.Арто [9]. Це настільки різні конструкти, і настільки різні парадигми інтерпретації тілесних імплікацій в просторі культури, що вони фактично є конкурентними онтологіями бачення, споглядання та інтерпретації досвіду культури в рамках концепту «тіло», вони є і певними шляхами локалізації тілесного досвіду в тому чи іншому концепті або універсалії, яка є занадто загальним принципом інтерпретації світу. Можна сказати, що єдиним загальним концептом інтерпретації тілесного досвіду є

концепт космологічний як найбільш архаїчний – все інше є вже, певною мірою, локальна реальність тілесних імплікацій, яка універсуалізується, інтерпретується як всезагальний досвід культуротворення.

Так, наприклад, «археологія тіла», за М.Фуко – це певна субстантивнація окремих чуттєвих тілесних імплікацій, які розглядаються як інституалізовані образи тілесного досвіду. Він розрізняє тіло психіатричне, аскетичне, тіло любові, тіло, яке підлягає покаранню, яке потрапляє в пастку машини влади, яке, зрештою, страчується – все це абсолютно різні тілесні світи з лише їм присутнім світом атрибуції, адже всі це конструкти можна описати більш широким поняттям – «диспозитив», який вводить в простір культурології той же М.Фуко [197].

Можна вважати, що тіло як принцип інтерпретації, що є онтологічною субстантивною реальністю локалізованого досвіду, який дається в рефлексії, дається в свідомості, – це в певній мірі підміна самого цього досвіду і самого тіла «станом свідомості», за М.Мамардашвілі та О.П'ятигорським, станом тілесної оцінки або станом тілесних імплікацій культуротворення. В певній мірі, не можна чітко розрізнити тіло і душу, тіло і псюхе, тіло і дух. Греки під поняттям «сома» розуміли і живе, і мертве тіло, вони не мали різниці між живим і мертвим тілом. Про це блискуче пише О.Лосєв, він говорить, що навіть почуття кохання в Давньому Римі було «порнографічним», не несло в собі тих інтуїцій, які виникають в християнстві [126].

Радикальний «похід» в тіло, який відбувся в ХХ столітті – це досить не проста стратегія інтерпретації. Вона почалась з психологічних, феноменологічних та екзистенційних стратегій інтерпретації тілесного досвіду. Можна вважати, що відкриття тіла як чуттєвого «органу», яке сповнено досвіду сприйняття світу на дотик, стало певною антитезою абстрагованої тілесності, яку можна побачити в класиці, в скульптурно-пластичному організмі, який існував як певний культ або флеш-імідж тіла без імені, тіла без внутрішнього досвіду.

Стратегія інтерпретації культуротворення, яка намагається спроектувати внутрішній досвід на тілесні константи культури, на всю нормативну сферу, що є усталеною як норма, канон, як образ, дуже важлива саме в костюмі. Саме в моді вона персоналізується та персоніфікується. ХХ століття характерне тим, що мода створюється великими співаками, великими кіноакторами, всі вони впливають на неї. Нічого подібного ми не побачимо в ХІХ столітті, а в більш ранніх культурних еонах самі тілесні адекватії були більш анонімними і більш космологічними. Тобто мікрокосм і макрокосм як тілесні адекватії в костюмі персоналізуються, екзистенційно наповнюються.

Саме досвід тілесних інтроверсій, тілесних адаптацій всього перцептивного досвіду культури в ХХ столітті, як не дивно, зводить всю сферу перцепції на дотик. Характеристика межі стає однією із важливих проблем культуротворення. Тому так актуальним стає поняття «ландшафт» як інтерпретанта культуротворення. Так, ландшафтність як атрибутивна характеристика людини в просторі культури захоплює багатьох культурологів та філософів. В.Подорога пише, що шкіра – це покров, захисне високочутливе єство, оболонка, певна межа, котру не можна перейти зовнішнім чином. «Необхідно звикнути до думки, що за шкірою нічого немає, як нема нічого і перед нею», – констатує автор [164, с.50].

Це надзвичайно гостре висловлювання свідчить про те, що за шкірою костюмом як оболонкою, нічого немає, як і перед ним. Це певний артистизм костюма як межі світів феноменологічного зразка, який свідчить про те, що шкіра або оболонка, або субститут чуттєвості на дотик, як площа, як поверхня стає тим атрибутивним артефактом культури, який є головним для культури ХХ століття. От чому костюм стає надзвичайно актуальним інтерпретативним полем саме в наш час. Не поверхові штудії соціологічного і іншого характеру, який ми знаходимо у Г.Вейса, В.Готтенрота, а штудії феноменологічні, психологічні, космологічні, де космос – тонка плівка, космос-шкіра стає тим «ландшафтом», полем зіткнення зовнішнього і

внутрішнього простору костюма стають актуальною антропологічною проблемою як єднання просторових мас, зон костюма, які створюють одне тіло – тіло культури, тіло космосу або тіло костюма.

А.Арто театралізує тіло, намагається тілесні імплікації чуттєвості людини спроектувати в простір театру як певну психологічну реальність, або психологічний стан. Як не дивно, він цей стан називає «жорстокістю». Це особливо інтелігібельна жорстокість чутливої душі, яка хоче позбутися сама себе. А.Арто називає цю чутливість «тілом», але тілом особливим, яке позбавляється органів. «Манекени, величезні маски, предмети надзвичайних розмірів будуть грати ту ж роль, що і словесні образи. Вони зможуть підсилити конкретну сторону кожного образу, кожного вираження і, навпаки, речі, які, звичайно, потребують предметного втілення, будуть сховані або зникнуть самі по собі» [9, с. 188].

Йдеться про певні реалії, які підсилюють виразність, а також утворюють цей простір, який він зве «жорстокістю». А.Арто пропонує відмовитися від рампи, проектує в уяві сферичний або круговий спектакль, де спілкування актора і глядача виникає як певна межа, мембрана, що не потребує навіть і бачення, а є безкінечний розподіл дотичного простору.

Це проекція на тіло станів людини, більше того – хвороби, і стан хворобливості, презентується як окрема онтологічна даність реального тілесного організму. Тобто самоздійснення стану розуміється як тіло, плоть не окремої людини, а певного універсуму, всесвіту, який зветься то театр, то костюм, то щось інше. Тоталогія невід'ємності тіла і свідомості помічається і не помічається. З одного боку, вони традиційно протиставляються, а, з іншого боку, – тіло не розуміється поза чуттєвістю, а чуттєвість не розуміється поза рефлексією, рефлексія не може бути здійсненою без тілесних імплікацій. Коло замикається, межею всіх адекватій простору культури стає шкіра, дотик. Дистантрецепція відсувається, а перцептивний простір, якому, фактично, дається образ, дається світ – не є самодостатнім,

розгорнутим механізмом сприйняття, перетворюється в тіло бажань, в машину бажань, яке, так чи інакше, пов'язується з тілесним досвідом.

Ця універсальність костюма в контексті тілесних адекватій є дуже важливою, бо вона говорить про форму, про морфологію, залишаючи поза увагою синтагматику культурного простору, залишаючи поза увагою графематику, жестиальність. Сама морфологічність означеність як парадигмічна реальність в костюмі визначається як характеристика межі, як межа між двома світами, де костюм, з одного боку, розуміється із середини почуттями тіла, яке його одягає, а, з іншого боку, – це є вже дисциплінована практика, тілесний норматив культури (практика «покарання», практика «репресій» тіла у костюмі з жорсткими ліфами, вюстугаденами, де це «репресоване тіло» має бути красивим, виглядати як грецька статуя або як квітка, флеш-імідж, що оспівується тим чи іншим вестиментарним кодом: шнуровками, підв'язками і всіма іншими атрибутами костюма).

Важливо звернутися до народних уявлень антропології, де душа і тіло складають своєрідну диспозицію. Річ в тім, що душа або дух і тіло, яке рухається, взаємопов'язуються. Тіло в Давній Греції живиться встановленням матерії. Фактично, в Давній Греції матерія є ентелехією тілесної динаміки. Адже, в християнському і постхристиянському світі, який виникає як своєрідна парадигміка, душа є одним із тих рушійних, якщо не механізмів, то чинників, який тіло інтерпретує як те, що сповнене життя. І, навіть, народна мудрість, звернення до місця перебування живої душі є досить своєрідною відповіддю на питання антропоморфного витоку, який стає інтерпретативним витоком розуміння костюма. Вмістилищем душі в тілі можуть вважатися серце – «душа серця», «душа у тебе так і дригає», а також і інші місця. Інколи таким місцем був шлунок – «душа сидить трохи нище серця – в шлунку», живіт, горло.

Можна вважати, що така топономія або місцезнаходження душі є перманентним зсувом від християнського сакрального центру – серця у не менш важливі частини тіла, які так чи інакше приймають на себе

животворящу функцію. Інколи вважалося, що вмістилищем душі слугують кістки, легені, печінка. Також у упира – душа поміщається в лівому мізинці. Є уявлення про те, що кров як субстанція життя несе в собі душу.

Отже, навіть афекти тіла, афекти душі пов'язуються як місце і як той продукуючий центр організму, який вважається найголовнішим в цьому просторі. Драма втілення душі в тіло, яку ми знаємо в християнстві, і екзистенційна драма, коли душа покидає тіло, – це є ті порогові стани, які в певній мірі існують і в костюмі.

Костюм, з одного боку, – це тотальна жива субстанція, яка живе, поки живе тіло, і костюм вже несе в собі образи смерті, бо костюм переживає будь-яке тіло і стає, інколи, музейним експонатом, але він має всі ознаки тілесності: манекен чи будь-який інший репрезентатив тілесності, музейний репрезентатив як складова архіву. Виникає та біополітика, документація вестиментарного коду, який вже позбавляється живої біомеханіки тілесності і позбавляється всіх тих ознак тіла, про які говорять і О.Ф.Лосєв, А.Арто, Ж.Дельоз і багато інших.

Тобто, костюм як об'єктна даність і костюм як суб'єктно-об'єктна даність, костюм як суб'єкт, тобто як субститут душі, субститут тіла – це зовсім різні речі. В більшості, костюм розглядається як об'єкт, як матеріальна оболонка, а наша проблема побачити його специфічно в просторі культурно-історичної антропології, побачити його в контексті тілесних імплікацій і тілесного досвіду, в якому і можна уявити костюм як реальність культури.

Цікаво, що проблема співвідношення тіла і костюма в певній мірі нагадує проблему співвідношення тіла і музичного інструменту. Музичний інструмент тільки тоді починає звучати, коли в нього втручається тілесна сила, живе тіло людини починає здійснювати гру, а гра відбувається як «додаток» до тіла, яке стає артистичним медіатором між інструментом і тою музикою, яка звучить, існує в просторі як звуковий образ. Теж саме можна сказати і про костюм: чим більш архаїчним є костюм, тим більше він стає

медіатором, тим більше пов'язаним з тілом як атрибутивним, а не інструментальним принципом формотворення (музикування в музиці або здійсненні образного простору вестиментарного коду в костюмі).

Важливо зазначити, що космоморфогенез костюма відбувається в різних вимірах. Космос можна розглядати як у об'єктивістському вимірі, так і у суб'єктивістському. Якщо він виглядає як завершена, усталена гармонія, яка вже не потребує звернення до продукуючого витoku, то цей космос, в певній мірі, є усталеною нормою, традицією, виглядає як маска, як ознака зачиненого герметичного простору, антропоморфного витoku. Якщо він живе інтуїціями, тілесними імплікаціями, здійсненні саме тут, в цьому просторі, живому, актуальному, то тоді він виглядає як драма, як динаміка, як медіум, проміжна межа між суб'єктом, носієм цієї динаміки і тої пластики, яка виникає в кожному хвилину руху цього живого організму.

Костюм часто-густо визначається як абстрактна об'єктна даність або на манекенах, або в зображувальних конфігураціях, картинах, які виключають екзистенційний, динамічний, бурхливий потік його існування. Якщо ми потрапляємо в костюм як простір можливостей: рушійних, біовіталістських і інших, то, звичайно, костюм втрачає свої об'єктні усталені риси і перетворюється на те, що ми зevamo мода, те, що ми зevamo вже іншими іменами.

Проблема полягає в тому, щоб зрозуміти, що космос може бути ладом, устроєм, пластикою, а може бути і динамікою, архітектонікою, може бути розкритою фазою буття костюма, яка очікує свого завершення, або завершення здійснюється і вже передбачається нова фаза. Всі ці реалії можна прослідкувати в костюмі як певне єднання стилів, певне єднання образів, інтуїцій, що пов'язано з традиціями. Потрібно зазначити, що сам соматичний комплекс, тобто комплекс пов'язаний з тілесністю, є більш ширшим, ніж всі проєкції тіла на космос, а також космосу на тіло. Намагання оживити мертвий костюм минулих тисячоліть, як і намагання здійснити

редукцію, тобто позбавити суб'єктності у костюмі сьогодення не є адекватними інтерпретативними процедурами.

В певній мірі відбувається те, що раніше називали емпатія – вчування в матеріальний субстрат, який починає жити нашим тілом, нашим простором, нашими почуттями. Хочемо ми чи не хочемо, але ми, в певній мірі, намагаємося розглянути єгипетський костюм як реальність сьогодення. Більше того, він потрапляє в складну ситуацію – він існує «тут» і «там». Якщо б не відбувалась ця ідентифікація, то він не був би костюмом, а був би просто музейним експонатом. Оця близькість до нашого тіла, до наших тілесних імплікацій і створює те, що Р.Барт називає вестиментарним кодом.

Якщо звернутися до генеалогії формотворень в костюмі, то тут можна чітко прослідкувати тілесні імплікації формотворень. Так, в архаїчних культурах костюмом була фактична система татуювання, розфарбування тіла, яка трансформувала шкіру, а фактично була зосереджена на межі тіла, тобто, тілесні трансгресії відбувалися як трансформація нульового ступеня, за Р.Бартом, яким було саме тіло. Єгипет надає надзвичайно складний і водночас гротескний, якщо виразитися вже сучасною мовою, образ костюма, який несе в собі, з одного боку, – первинний синкретизм, бо тіло ще не виокремилось із тотемістичного простору, але тіло вже означено як теоморфічні конструкти. Тобто, ідеальне тіло культури існувало у вигляді богів, які мали статуру людини, а голова була тварини.

Це ідеальне тіло можна визначити як гібридне або як гротескне, розглянути як певний монтаж різних тіл. Отже, тіло було амбівалентним, тобто подвоєним на тіло, яке існує «тут», і тіло, яке існує «там». Якщо перевести ці імплікації на рівень формотворчих стратегій, то ми побачимо і накладний одяг, і драпірувальний, тобто в згорнутому вигляді існує вся та партитура формотворення, яку можна побачити в костюмі наступних часів. В Греції починає домінувати драпірувальний одяг, саме драпірування набуває ознак завершеного вертикалізму, виявляються мотиви, де стратегія обгортання, домінанта підв'язки і космологічного виявлення тіла має

скульптурно-пластичний характер. Це не скільки рушійне динамічне тіло, скільки замкнена пластична статура, яка потребувала певного часу – інколи драпірували до трьох годин, щоб досягти певного тілесного еквіваленту пластики космічної і пластики реальної, яка виникала в одязі.

Можна вважати, що костюм стає костюмом вперше як космологічна домінанта в Давній Греції, адже – це вже буде гегелівський погляд, який починає говорити про класику як «ідеальну одягу» [51]. Здається, що цей підхід є одностороннім тому, що класика хоч і починається в Греції, за І.Вінкельманом, а потім і Гегелем, але вона метафізично починається в первинному світі. Вона б не була класикою, якщо б не було всіх тих інтенцій, які прийшли із більш раннього світу, тут формотворення є далеко не таким моністичним, яким воно здається в Греції. Середньовіччя змінює парадигму, доводить амбівалентність, яка була відомою ще в архаїчному світі, до усталеного просторового канону. Верх і низ є не з'єднаними, якщо і виникає середина, яка маркується поясом, то вона є суто семантичною.

Якщо верх замкнений, він символізує духовне, верхівка костюма намагається перетворитися на опуклу кулю, яка ще залишається як редукований сфайрос давніх греків і антропоцентрична реальність костюма, яка цілком належить його верхній частині, то низ є розчинений простір, який розчиняється в пекло, розчиняється вниз. Більше того, низ домінує, є більшим, а верх стає меншим. Особливо це видно на жіночому костюмі, де низ маркується вже не поясом, а піднімається аж під груди, визначається ліфом.

Можна сказати, що середньовіччя, загостривши антиномію верху і низу, підняло проблему сакрального в костюмі. Якщо в Давній Греції вже виникає шаруватий дискурс, тобто імператор Август одягає декілька тунік, бо він був хворий на малярію (виникає одяг як розшарування на тілі), то в середньовіччі це розшарування маркує вже ціннісні ознаки: чим ближче до тіла, тим менше цінності в цих шарах, чим далі від тіла, тим воно наближується до божественного абсолюту. Можна стверджувати, що тілесні

адекватії здійснюються як тілесні трансгресії: розшарування, перехід від одного шару до іншого. Щоб загострити ці трансгресії, здійснюється розріз. Інколи говорять, що розрізи виникають для того, що важко було рухатися рукам – це не зовсім так. Одяг має не приховувати тіло, а максимально виявляти його, але одягати. Таким чином, ми бачимо, що ретельно обмотаний простір костюма в добу грецької класики перетворюється на простір мембран, які оточують тіло людини.

Це демонструє, як світоглядно моделюється космос або простір світозабудови у костюмі. Якщо в Греції – це пластичний компонент, який моделюється платоновими тілами (в ідеалі – це є сфайрос), то в середньовіччі – це площина, яка стає медіатором між верхом і низом, між Богом і людиною. Ця площинність і створює ту феноменологію, яка дає можливість зчитки «порогів» тіла, за В.Подорогою, адже головне не самі пороги, а як один шар просвічує через інший. В принципі, розрізання, накладання, пригнічення – це вже вольовий акт, який характеризує мускулінну цивілізацію і визначає тіло як гротескний організм, який несе в собі два витоки: жіноче і чоловіче, божественне і профане.

Таким чином, цю загострену амбівалентність М.Бахтін позначив як гротескне тіло. В середньовіччі нема плавного переходу, а є стрибки вверх і вниз, є башти і підземелля, цей перехід з одного в інше створює те становлення тіла, або становлення всіх субститутів тілесності в костюмі, які створюють перманентне пересування від верху до низу і від низу до верху. Декольте, розрізи – це ті маркери, які символізують витвори, можливість трансформації світів, переходу із одного стану в інший. Фактично, це і є ті тілесні адекватії, які належать коду середньовіччя як перехід, як безкінечне мандрування душі від верху до низу, від низу до верху.

Тіло Відродження є оптичним, втрачає свою космологічність, хоча намагається звернутися до космосу давніх греків. В більшій мірі, Відродження повертається до Риму, а не до Давньої Греції. Грецька тектоніка не є тектонікою доби Відродження. Доба Відродження у своїх оптичних

версіях є більш репрезентативною і театральною, ніж тектоніка грецьких споруд. Теж саме відбувається і в костюмі, він стає більш візуально структурним, адже сама візуальність тут перетворюється на протилежність, яку ми бачимо у формотворенні костюма середньовіччя. Так, верх опускається вниз, до пояса. Замість шнуровки, відкритих і гострих прорізів, витворів в «тілі» одягу, декольте і розрізів бачимо розріз, зашнурований дуже ретельно.

Декольте стає набагато меншим, квадратним, а не гострим і напівкруглим. Це стверджує те, що є дно, є низ прорізу, а не сам потік, сам рух, який символізується діагоналлю або кривою лінією. Шамізка – вставка в декольте – ще раз візуально пригнічує цей рух. Тобто парадигма шляху, часу-стріли замінюється іншою парадигмою, яка несе в собі інтуїції платонівських тіл, інтуїції космологізму, які, однак, розуміються суто оптично, як візуальна динаміка костюма. Особливо це можна побачити в жіночому одязі, який залишається більш консервативним, тобто, космологічно статуарно означеним.

Оптичні настанови доби Відродження свідчать про антропоцентризм цієї доби. Адже ми повинні розуміти, що антропоцентризм моди є одвічним, як і антропоцентризм костюма. Він природжений і моді, і костюма, і одягу. Саме тому вони мають відношення з людиною як субстанцією, як носієм одягу і костюма. Тобто можна стверджувати, що антропоцентризм костюма, моди, одягу несе в собі риси культурних, образних, естетичних і інших адекватій. Ми їх зараз розглядаємо під кутом зору тілесних трансгресій і тілесних імплікацій.

Новий час радикально трансформує тілесні реалії, і вони визначаються в костюмі. Соціалатомізм, який є характерним для XVII століття, має підставою атомізм не давньогрецький, а вже атомізм нового часу, коли людина вже знаходиться не в центрі всесвіту (антропоцентризм винищується, замість нього виникає монадний простір), людина знаходиться на периферії величезного всесвіту, губиться в ньому. Ця тотальна «розгубленість»

намагається розшукати нові орієнтири, і вони розшуковуються на підставі складних діалектичних співвідношень людини і Бога, людини і світу, людини і Всесвіту. Вже М.Кузанський продукує спекулятивну теорію, де безкінечність дорівнює нулю, або точка розширюються до всесвіту. Монада Лейбніца стає тим пластичним еквівалентом світозабудови, який є зменшеним грецьким космосом, який субстантивує душу до рівня маленького мікроорганізму.

Субстантивація душі як пластичного мікроорганізму є типово грецькою тілесною метаморфозою. Атоми в Греції були платонівськими тілами, які мали крючки, цими крючками щеплювалися. Адже «сома», тіло не структурується в новому часі саме шляхом зчеплень монад, ні – кожна монада є завершений універсум, кожна монада є тіло.

Ця констатація, яка досягає свої математичних і водночас космологічних ознак в монадному просторі, перетворюється на універсальний принцип єднання мікрокосму і макрокосму. Якщо ми подивимось на костюм портретів тих часів, то можемо побачити як структурується, наприклад, іспанський костюм, де комір – це такі складні накладні форми, які нагадують жернова, нагадують завершену геометричну конфігурацію, а також і рукава і інші елементи – посічена тканина, надзвичайно розвинуті шнуровки, модифікація – всі вони разом свідчать про виникає комбінаторний розвинутий код єднання різних елементів. Мода залежить від примхливих обставин – від долі тої чи іншої коханки Людовіка – короля Франції, залежить від їх особистої долі, і багато чого іншого. Костюм теж стає надзвичайно полівалентним.

В новітньому часі тілесні трансгресії стають самодостатньою ігровою фігурою. Унісекс, підвищена гра амбівалентності жіночого і чоловічого, уніфікація костюма, маскулінізацію – все це реалії історії костюма. Морфогенез костюма виникає як маргіналізація і водночас утилізація тіла, яке залежить від обставин, від ігрової ролі, від тої маски, в яку воно втягується. Маска вже не є соціально-вираженим інститутом, одяг втрачає

соціальні інституції, а стає грою кутюрє, грою примхливої моди. Ш.Зеллинг означила ХХ століття декадами модних інновацій, адже живе інколи рік, інколи менше, інколи взагалі зникає як інструмент формотворення [74].

Але костюм залишається костюмом. Одяг залишається одягом, планетарні ознаки його не зникають, як не може зникнути і культурно-історична темпоральність моди. Все більше і більше редукуються теоморфні і зооморфні компоненти костюма, але його антропоморфні ознаки залишаються. Простір моди можна визначати іманентно, під кутом зору костюма і об'єктних реалій, а можна визначати більш широко – в просторі культури. Наша проблема – поєднати іманентний і загальнокультурний простір на підставах культурно-історичної антропології, де тіло виступає константою родової, культурної і водночас естетичної людини як носія одягу, костюма.

1.3. Єдність теріоморфізму, антропоморфізму, теоморфізму в костюмі

«Людина одягнена» може бути Богом, твариною, людиною своєї культури. Інколи тваринний, теріоморфний і теоморфний коди костюма об'єднуються – це досить яскраво можна побачити в архаїчних культурах. Теріоморфізм назавжди залишився в костюмі як субституція тваринного витоку в костюмі. Інколи ми просто не помічаємо, що волохаті светри дуже нагадують шкіру тварин. Ми не хочемо цього помічати і не задаємося питанням, чому вони є модними, чого приваблюють. Адже теріоморфізм костюма є тим глибоким, інколи редукованим кодом, який співприродний вестиментарному коду. Антропоцентризм як іманентна належність одягу до тіла людини, до людини, яка виходить за межі свого тіла різними засобами, в тому числі і духовними, дорівнює теоцентризму. Нема іншого шляху з'єднання з абсолютним, ніж духовний. І тому всі констатації і констеляції

образного плану в костюмі краще всього відзначити з позиції посередника, з позиції духовного витoku.

Людина як дух – це людина метаісторії костюма, яка поєднує теоцентричні, антропоцентричні і зооцентричні виміри. Центризм тут виглядає поняттям генетичної історії або генеалогії костюма, але він стає перманентним, динамічним поліцентризмом або усувається взагалі як центрування простору, стає мінливою динамікою, яку О.Лосєв зазначив як встановлення тілесних трансгресій, встановлення тілесних імплікацій, а також встановлення імплікацій духу.

Спробуємо визначити духовні імплікації костюма як антитезу тілесних реалій вестиментарного коду. Звернемося до енциклопедичної стадії «Дух» О.Лосєва, яка надрукована в «Філософській енциклопедії» [121]. Важливо зазначити, що в ті часи ця стаття була надзвичайно революційною. Вона до сих пір не втратила системних і водночас глибоко креативних ознак волевиявлення в енциклопедичному тексті віруючої і надзвичайно інтелігентної людини, яка змогла в тих умовах донести до читача головні інтенції поняття «дух». «Дух – сукупність і поєднання всіх функцій свідомості, що виникають як відображення дійсності, адже сконцентрованих в єдиній індивідуальності як знарядді свідомої орієнтації в дійсності для впливу на неї і зрештою для її перетворення. Таким чином, дух не є лише проста сукупність функцій свідомості, що робило б його пасивним знаряддям, адже він – активнодіюча сила людини. Дух виникає лише як вторинне явище в порівнянні з дійсністю, впливає однак на неї через суспільство, практику і, перероблюючи її, без чого неможлива і сама історія» [121, с.82].

Цей вступний абзац свідчить про уступки, які О.Лосєв дає тому часу. Він свідчить про примат матерії над свідомістю як висхідний постулат марксизму, але це поки що початок. Далі О.Лосєв говорить, що дух, як активна сила, утворюється шляхом лише індивідуації і лише певної діалектики ідеального і матеріального, яка виникає на підставах саме

духовних, саме тих, які свідчать про першорух космосу, свідчать про ту енергію, яка перевтілює безформенну матерію, свідчить про ноологію як глибинний фундаментальний пласт ще грецької філософії. Поняття «дух» перетворюється в середньовіччі не в розумну силу, а у креативну силу, яка спонукає до переутворення всіх світів, які задіяні в духовній діяльності або в тому, що він зве дух.

Нас цікавить саме діалектична і креативна вольова стихія духу, яку помітив О.Лосєв. Вона поєднує світи, дає можливість виходу за будь-яку реальність на підставах свідомості, на підставах вольової енергетичної дії людини. Її можна охарактеризувати не лише як діяльність продукування, а як єдність продукування і почуттєвої реальності, культурно-історичної реальності і будь-якої іншої, в тому числі і теологічної.

Культурно-історична антропологія костюма стає теологією костюма, і в цьому нічого нема дивного. Більше того, теологія костюма імпліцитно визначалась як реальність вестиментарного коду, а експліцитно – вона називалась іншими іменами, частіше всього існувала під маскою антропології. Зараз виникає проблема саме теології костюма, де теос – божественний виток, Бог як одягнена людина стає проблемою історії костюма або метаісторії костюма, як зазначив Ю.Легенький. Тому, ми звернемося до деяких фрагментів з його роботи, щоб зазначити саме людину одягнену як дух, як ту, яка несе потенцію виходу за межі всіх світів вестиментарного коду, всіх світів метаісторії костюма і, водночас, поєднує всі виточки, які існують в костюмі.

Ю.Легенький в роботі «Метаісторія костюма» намагається визначити моделі світогляду в плані теологічних конструкцій, які були характерними для цивілізацій Єгипту, Китаю, Японії, Індії. Він пише: «Можна с повною впевненістю стверджувати, що в Китаї космоморфогенез в костюмі виникає як пантеїстична модель світу або така релігійно-філософська система, де абсолют і світ є тотожними. Абсолют розлитий в світі і в певному розумінні натуралізований. Світозабудова злита з божеством і ця злитність виражається

уже не міфологічно, а певним чином перетворюється в теоцентризм. Пантеїзм – це вже теоцентризм. Так, даосизм з його культом Дао, яке є породжуючим динамічним принципом, з його піднебесною, з його цим великим горизонтом світу, до котрого ніколи не наблизиться ні одна із існуючих на землі людина, має величезний масштаб співбуття. В цьому масштабі поняття суб'єкта метаісторії визначається доктринами даосизму, вченнями про безсмертя, про сподобу мікро і макрокосму. Дао є вічним і тому людина має бути також вічною. Одвічність, що отримує людина в різних складних технологіях даосизму, утворює складну психофізіологічну режисуру релігаре, що не розкладається на певні окремі якості, адже вони всі разом також кваліфікуються і досить детально градууються в різних релігійних практиках і технологіях» [111, с. 52].

Важливо, що пантеїстична модель не є єдиною, яка існує саме в просторі посттеріоморфному, тобто після Єгипту. Єгипет – це своєрідна колиска цивілізації, з якої починається те, що ми називаємо теоцентризмом. Пантеїзм Китайсько-японського зразка – це вже теоцентризм. Адже між пантеїзмом і неоплатонізмом, який виникає в таких системах, як давньогрецька філософія, існує проміжний характер, який характерний для індійських релігійних філософських систем, а також в певній мірі і для неоплатонізму. Це панентеїстична система. Панентеїстична система є проміжною між пантеїзмом і теїзмом. «Бог знаходиться в світі і знаходиться поза світом. Він розриває попередню міфологічну цілісність і, як не дивно, осушує сльози китайців, – пише Ю.Легенький, – наповнює сутність індійської культури якимось тваринним тілесним щастям, котре виникає одразу в двох світах: тут і там. Тут – в світі страждань, в світі насолоди, в світі сексу, в світі роботи, і там – в світі вічного блаженства, де потрібно позбутись страждань, бути ідеально холодним і безчуттєвим. Все це дається з певною практикою медитації, що символізує приєднання до трансцендентального абсолюту» [111, с.55].

Людина Античності і людина Індії чимось схожі. В своєму

ексцентризмі тут-буття вони естетичні, в потойбічному бутті вони холодні, відокремлені і скульптурно-визначені як бажаний абсолют. Костюм, однак, мімікрує. Костюм презентує гармонію «тут» і «там», і ця гармонія, що реалізується там, тут вже є інтимною, близькою до людини. Вона надає людині світ «там», дарує спів'єдність до того блаженства «там». І воно існує «тут», а не «там», як це було у Єгипті. Єгиптяни при всій своїй любові до дітей і радості до тут-буття все ж таки надіялися жити «там», а Індія і Греція живуть і «тут», і «там» [111, с.55 – 56].

Те, що існує людина тут і там в християнстві потім було визначено як енергія, яка з'єднується духом, тобто енергетичним спонукаючим образом, ейдосом, нусом. Можна підшукувати багато категорій, але всі вони несуть в собі ту енергетичну ейдетуку, яку зазначив О.Лосєв в своїх роботах «Філософія імені» і ін.

Важливо також визначити, що в певній мірі панентеїзм як проміжна конструкція своєрідно визначається в костюмі. Бог в світі і поза світом, він і розчиняється в світі, що характеризує теїзм, і вже далекий від цього світу, що характеризує вихід за межі цього теїзму. В певній мірі, системи Індії і неоплатонізму є синкретизмами. Вони і шанують, і не шанують тіло, сподіваються на душу, на дух, який ще не називається духом, а називається нусом, але в певній мірі вже є рушійним енергійним образом, який в неоплатонізмі здійснює себе як ціла система іманацій.

Потрібно зазначити, що еманативна теорія, в більшій мірі, протистоїть християнській креації. Якщо християнська креація є вольовий імпульс творіння, переходу із небуття в буття, то еманация, в більшій мірі, є страждальний образ стікання. Якщо загострити цю антитетичність, то можна сказати, що еманативний принцип є в більшості принципом жіночості. Він відповідає глибинному коду матріархату: обіймам, підв'язкам, драпіруванню, стіканню – все аналоги давнього субстанційного витоку води. Воду помічає Фалес, воду помічають в Біблії як первинну субстанцію створіння світу. Настанова креації в Біблії походить від води і завершується вогнем,

завершується горінням, завершується тим злетом духу, який в християнстві вже створює нову гармонію, новий світ, як говорив М.Бердяєв, – нову землю і нове небо.

Можна також стверджувати, що простір, який існує в костюмі, в меншій мірі, є наявним як світ «тут» і, в більшій мірі, є маркером світу «там», тобто світу, який формується як перехід межі, як єднання з трансцендентним абсолютном. Теїстичні системи – це конструкції, які відрізняються від панентеїстичних і пантеїстичних – це іудаїзм, християнство, іслам, в котрих Бог є далеким, знаходиться за межею цього світу. Тут, виходячи з його віддаленості, його трансцендентності, виникає людське бажання звернення, причащення до абсолюту.

Це звернення стає екстазом, котрий реалізується в костюмі, християнство ніби виключає феноменологічний рівень метаісторії, оскільки воно байдуже до космосу, а іслам виключає з метаісторії і рівень ноуменальний внаслідку того, що абсолют у мусульман є недосяжним. Цікаво, що осмислення складної проблематики креативності у М.Бердяєва закінчилось бажанням створити ще один день творіння, добудувати вавилонську башту і добудувати божественний проект до проекту людського.

Важливо, що саме Адам Кадмон в Каббалі і Адам Кадмон, якого реінсталює М.Бердяєв в своєму заповіті Святого Духа – це зовсім інший Адам, ніж в християнстві. Він існує на небі, утворюється як ноуменальна даність і продукує єдність людини і абсолюту. Тобто восьмий день творіння – це той день, коли костюм стає вже проблематичним, коли виникає нова земля і нове небо, людина як людина-бог вже не потребує всіх ейдосів і ознак земного буття. Костюм стає символічним і настільки втрачає свою феноменологічну культурно-історичну реальність, що призводить до нової антропології, яку так широко провокує в своїх роботах М.Бердяєв. Здається, що його восьмий день творіння і здійснений едем на землі, який фактично

піднімає Землю на Небо, він перетворює на те, що зве новою землею і новим небом.

Ю.Легенький пише: «Смисл абстракції «людина одягнена» полягає в тому, щоб підняти діяча культури (суб'єкта) екзистенційне як єство, що рухається в середині простору костюма і переживає своє нове тіло; щоб зрозуміти його історично – в певній метаісторії – на осях світозабудови (в системі світових координат релігаре – пантеїзм, панентеїзм, теїзм); щоб зрозуміти сам сенс продукування образів і форм костюма через всі реалії культури – пластику, зображення, віртуальну реальність, реальність медитації, молитви і ін.

Адже всі ці виміри як метареальність (історії, культури, мистецтва, навіть – людини) говорять про те, що «людина одягнена» не є лише суб'єкт, діяч, вона є споглядач, естетична людина або філософ-феноменолог» [111, с. 59 – 60].

Здається, що пошук певної метаісторії як пошук восьмого дня творіння– це та філософська конструкція, яка в певній мірі проблематизує саму філософську антропологію. У М.Бердяєва це виявилось в тому, що він став шукати вже антропологію нехристиянського зразка, а протоіудейського, синкретичну антропологію, яка вже стає теологією, і в певній мірі, трансформує першу людину Адама християнського в Адама єврейського. Адам Кадмон одягнений зовсім інакше, ніж Адам християнський. Може він і не має одягу зовсім, про це ми не можемо нічого засвідчити. Адже проблема одягу вже і не стоїть, стоїть проблема костюма як семантично-символічного образу нового світу, в якому, фактично, сама тілесність якщо не анігілюється, то стає теж проблематичною. Такі метаморфози, які виникають в контексті естетичному, філософському, культурологічному, звичайно, збагачують наше розуміння про костюм і виносять саму історію костюма в метаісторичний простір релігаре, де існують боги, люди і звірі. Отже, всі вони існують в одній іпостасі або Бога, або людини, або тварини, або як гібридна, а також гротескна єдність.

Всі ці метаморфози водночас з єдністю систем, які ми пов'язуємо з теологічними системами: пантеїзм, панентеїзмом і теїзм, свідчать про певну єдність світів. Можна стверджувати, що костюм як реальність, яка поєднує ці три виміри, існує на межі, існує як певна межа, яку в Китаї можна визначити як Дао, а в інших реаліях – це є абсолют іудейський, абсолют християнський і мусульманський.

Потрібно просто зазначити той енергетичний продукуючий механізм або принцип, який зветься в християнському топосі «дух», а в інших топосах має свої конфігурації: «нус» – в Давній Греції, продукуючий елемент в Індії і в мусульманському світі.

Тобто, думка про те, що костюм є трансперсональним явищем і разом, персоніфікується в кожному окремому акті індивідуації, антропоцентрично занурений в тілесні коди вестиментарного коду, а також розмитий по обрїю теоцентризму і теріоморфізму, спонукає до того, щоб бачити певні духовні витоки, які можна пов'язувати з духовними витоками християнства, з релігійними системами. Так, можна створити іманентну історію костюма як об'єктивовану реальність або низку культурно-історичних реальностей, а можна створювати трансперсональну історію, яка поєднує всі світи, стає певним універсумом, певною метаісторією.

Тому, як не здивуватися, що жодного слова про зовнішність Адама Кадмона, яку постулював як певний андрогін, як певний образ нового світу М.Бердяєв, ми не почуємо. Ми і не побачимо костюма, описаного ним. Важко сказати чи то Адам Кадмон у М.Бердяєва абстракція, чи то бажаний ідеал, який позбавлений тілесності. Він існує як ноуменальна конструкція, яка знаходиться між світами, скоріше належить панентеїзму, ніж системам теїзму або пантеїзму. Панентеїзм як намагання жити разом «тут» і «там», як амбівалентність тілесного і духовного в Індії і в неоплатонізмі, звичайно, перетворюється в полівалентність, тобто в таку образну конструкцію, де множинність образів провокує множинність предметного ряду і навпаки.

Костюм проблематизує в кожену добу свого існування в кожному стилі, в кожному конкретному образі. Ця проблематизація виникає як персоніфікація, або, навпаки, як ретроінсталяція в філософських імплікаціях, як це здійснювалось у М.Бердяєва, але костюм існує як факт літературний, філософський, символічний і водчас як предметно-означений вестиментарний код. Всі ці реалії, в певній мірі, визначив Р.Барт, який говорить про вербальний, предметний і риторичний дискурс вестиментарного коду.

Саме тут вже виникає проблема риторики костюма як риторики вестиментарного коду. Тобто метаісторія є риторична цілісність, бо вона є трансформативною цілісністю, де саме становлення матеріального субстрату костюма залежить від тілесних імплікацій, від тої продукуючої місії енергії духу, якщо вже визначити його в термінах християнства, який стає ноологічним або ейдетичним аналогом костюма як цілісності, де антропологічна реальність є середнім терміном між теріоморфізмом і теоморфізмом.

Щоб проблематизувати питання костюма, то можна поставити ще більш кардинально саме питання наявності костюма. Чи може існувати костюм без людини? Якщо є Бог, якщо є тварина, а людина є посереднім терміном, який з'єднує верх і низ, то як можна одягти Бога, як можна одягти звіра або тварину і уникнути при цьому антропологічного або людиновимірного витоку? В певній мірі це питання риторичне, костюм є антропоцентрична реальність, людину елімінувати із нього не можна, але можна уявити собі межову стадію формотворень костюма, де людини вже немає. Тобто вона перетворилася вже в Бога, як, наприклад, це відбувається в Єгипті, коли людина померла, людина вже є бог Озіріс, а той костюм, в який вбирається ця людина-мумія, накладається буквально на тіло Бога. Ми не дарма провели саме цю давню метаморфозу для того, щоб показати тісну спорідненість людини і божества, їх тілесних і семантико-едейтичних метаморфоз.

Це говорить про те, що костюм на верхівці злету свого буття відрізняється від одягу як планетарного явища і позбувається планетарних вимірів існування «тут», існує цілком як символічна реальність, як реальність «там», в якій вже немає гравітації, в якій вже немає ознак планети Земля, а є цей вічний спокій, вічна тиша мумії, яка в певній мірі є костюмом, яка теж є в певній мірі тотальне божество без костюма, без людини, бо вони вже стали непотрібними, стали лише семантичними предикатами тої реальності, яку ми розуміємо як бога Озіріса. Тобто в певній мірі ми підходимо до досить цікавих проблем: як може існувати костюм, в яких вимірах він існує і сама духовна іпостась костюма, як вона стає саме духовною і втрачає свої матеріальні риси? Як тут не згадати Христа, який явився в фаворському світлі в білому одязі перед апостолам – це суцільний символ, це суцільна субституція, де фактично одяг є субститутом світла, він весь осяяний світлом, а ментальне тіло Христа втрачає свої супра-натуральні риси і стає тотальним божеством, але не таким як в Єгипті, а суто символічним і оптико-ейдетичним.

Можна сформулювати питання саме в плані трьох означених констант: наскільки актуальними будуть теологічний, антропологічний і зооморфічний виміри, наскільки буде існувати сама перманентна динаміка між цими трьома горизонтами або обріями формотворення, наскільки вони далі будуть тяжіти до синтез, що будуть відображувати цю поліморфну або полівалентну структуру костюма як потрійну або більш складну цілісність? Якщо наслідувати тенденції розвитку останньої історії, яку ми пов'язуємо з постмодерном, яку пов'язують з постнекласичним способом рефлексії, а також формотворення, то слід, в певній мірі, спроектувати еволюцію постмодерних інтроверсій в царину костюма і намагатися відповісти на поставлене питання, тобто визначити проєктивно-модельний конструкт або визначити проєктивно-модельні паралелі же постмодерного вбачання розвитку вестиментарного коду або метаісторії костюма.

В.Зайцев в передмові до останнього видання роботи Р.Захаржевської, яку називали «Історією костюма», а раніше вони виходили під назвою «Костюм для сцени» пише: «Виникнення форм костюма розглядається автором у невід'ємному зв'язку з законами становлення і зміни стилів, в загальній історії розвитку культури. Тут особливо цінними є виведені Р.Захаржевською закономірності ритмічного скорочення періодів зміни форм, а також гармонічні закони створення і руйнування стилів в одязі. Аналіз функціонального призначення костюма проводиться з урахуванням конкретної соціально-економічної формації суспільства і його структури» [76, с. 7].

Можна стверджувати, що потрапляючи в простір надскладних систем, простір постмодерну, жодна практика не витримує цієї перенапруги. Архітектура, переживши оману, спокуси деконструкції, намагається винести саму простоту прийому на поверхню у вигляді складних метаморфоз тотальної еkleктики, а потім перевертає парадигму, – простота стає зовнішньою формою, а всередині вона насичується яскравими алюзіями просторових ігор. І остання стадія постмодерну пов'язана з пошуками фрактальної гармонії, з пошуками нелінійної архітектури, з пошуками того, що Ж.Дельоз формулює як плі або складка, що є складністю перетікання структур живого організму архітектури та ін. Вся новітня архітектура кінця ХХ століття початку ХХІ століття тяжіє саме до надмірного пластичізму і новітньої еkleктики. Складність еkleктики полягає в тому, що простота знов-таки стає принципом, який є «безскладним» як безшовне перетікання одного об'єму в інший. Все це і зазначається концептом складки, а в світобудівному вимірі концептом ризоми, тобто корневищем, де дерево світозабудови, яка розглядалася як світ підземелля, світ людини і світ небесної, редукуються до самого корневища – нема вже ані світу людини, ані світу неба. Корневище вирвано із землі і буквально пересувається по земній кулі під впливом різних стихій [67].

Цей експресивний і занадто драматичний водночас ностальгійний образ Ж.Дельоза стає досить популярним, як і його образ складки. Це дуже важливо для того, щоб побачити людину, культурноісторичну антропологію метаісторії костюма як дух, як те, що не змінюється, те, що не трансформується, є спонукою усіх трансформацій. Історія ХХ століття в костюмі залишає історією костюма ХІХ століття, в якій є трансформованим і надмірним маскулінний вплив і синкретизмом єднання чоловічого і жіночого.

Якщо подивитися на наступну стадію, яка зазначена в архітектурі як фрактальна геометрія, яка зазначена як типологія, яка зазначена як нелінійна архітектура, ухід від цього геометризму Піта Мадріана, або євклідової геометрії Казимира Малевича, то якраз оцю останню стадію можна побачити в надлишковій експресії творчості Джона Гальяно або в складних інтроверсіях образах-міражах Рей Кавакубо та Ісей Міяке. Значить, паралелізми постмодерного образу існують і в архітектурі, і в одязі, і в моді, і в костюмі, але вони є не явними, а скоріше існують як певна відсутня структура, за У. Еко, яка не трансформується, яка задається як імператив, трансформується в конкретному стилевиявленні і волевиявленні персони, постаті кутюрьє, модельєра.

Якщо відповісти на запитання: а що ж чекає нас в формоутворенні костюма ХХІ століття? Можна відповісти мовою архітектури, що нас чекає після того, коли нелінійний період архітектури втратить свою регулятивну міць, коли фрактальна геометрія і, взагалі, намагання зануритись в мікрокосм, стихію лабораторії природи, втратить свою регулятивну і мистецьку привабливість? Архітектура на це може відповісти одним словом: виникне неомодерн або неокласицизм, коли знов стануть акальними коди культури, простота рішень і знов стає актуальною тотальна еkleктика як занурення в простір культурних артефактів.

Приблизно те ж саме ми вже починаємо бачити і в одязі. В одязі ми бачимо костюм з необробленими краями, що є симбіоз класики і водночас

зануренням у цей шматок тканини, шкіри, яка просто накидалася на тіло людини і фактично края ніколи не оброблялись. Ці синкретизми вставки як палеотива, яка є лише правозвісником майбутнього, говорить про те, що одяг складно шукає себе. Якщо ХХ століття проходило під напрямком зруйнування дисциплінарних практик класики, коли тіло деформувалося корсетами, і агресія костюма вже була виснажливою, то ХХІ століття знов тяжіє до дисциплінарних практик, але зовсім іншого типу, – не деформуючих, а культурно-естетично осмислених. Тобто тотальність та теологія костюма, які призводять до нового космосу, до нового ладу не такі вже нові, особливо в моді, особливо в одязі і костюмі, де все пов'язане з антропологічними константами і антроповимірними ознаками тіла людини.

Можна підсумкувати і сказати, що в футурологічному вимірі прогнозування моди не є поверхневим, стилістично зазначеним, об'єктивістським принципом саморуху певних артефактів. Якщо знову ми звертаємося до статті «Дух» О.Лосева, то найголовніша інтуїція цієї роботи, яка була висловлена не в адекватній формі, в часи засилля ідеології і тоталітарного штампованого мислення, то О.Лосєв стверджує дуже важливу думку, що дух виникає лише як відкрита система. Якщо душа в тілі мімікрує, то дух належить вже не тілу, а людству, він належить абсолюту, належить тим глибинним фундаментальним рушійним абсолютним вимірам, які в принципі непідвласні людині. Цей абсолют як потенція, як те, що не може бути зазначеним як продукування, дуже важливий в костюмі. Він є естетичним, художнім витоком, який є не образом культури і часу, а є образом метакультурним, образом метаісторії.

Висновки до першого розділу

Костюм як об'єктна даність і костюм як суб'єктно-об'єктна даність, костюм як суб'єкт, тобто як субститут душі, субститут тіла – це зовсім різні

речі. В більшості костюм розглядається як об'єкт, як матеріальна оболонка, а наша проблема побачити його специфічно, в просторі культурно-історичної антропології, побачити його в контексті тілесних імплікацій і тілесного досвіду як інтерпретативного простору, в якому можна уявити костюм як реальність культури.

Зараз не можна мислити костюм як суто об'єктну даність, бо тіло як засіб адекватності, як засіб інтерпретації костюма завжди належить мені, належить іншому, тіло є тим загальним ферментом, або субстратом космосу, який розуміється як те, що поєднує різні світи. Різні світи з'єднуються тілесністю як наявністю у кожного світу матеріального становлення, за О.Лосєвим. Ейдос, трансгресія ейдетичних реалій, феноменологічних складових різних тілесних практик культури свідчать про те, що костюм стає межею, самодостатнім тілесним організмом, стає образом, стає космосом, стає всім тим, чим він може стати.

Костюм є трансперсональним явищем і водночас персоніфікується в кожному окремому акті індивідуальності, антропоцентрично занурений в тілесні коди вестиментарного коду, а також розмитий по обрису теоцентризму і теріоморфізму. Можна створити іманентну історію костюма як об'єктивовану реальність або низку культурно-історичних реальностей одягу, а можна створювати трансперсональну історію, яка поєднує всі світи, стає певним універсумом, метаісторією і дає можливість побачити всі синкретизми, всі диференційні структуротворчі елементи і всю можливість образно-ейдетичного єднання вестиментарного коду в просторі історії як метаісторії.

Ці виміри надзвичайно складні саме в їх інтерпретації. Будь-яка історія з самого початку була метаісторією. Вона не може бути локально зосереджена саме в діяльності людини, бо людина завжди свою діяльність, в тій чи іншій мірі, «делегувала» або божеству, або тотему, або якомусь іншому першопредку. Адже настає той момент, коли людина, розуміючи,

що вона є одинокою у всесвіті, вже створює нові міфи, нові дискурси, в яких костюм виглядає архаїзмом, трюїзмом і занадто архаїчною практикою.

РОЗДІЛ II.

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА АНТРОПОЛОГІЯ КОСТЮМА СТАРОДАВНІХ ЦИВІЛІЗАЦІЙ, СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ, ВІДРОДЖЕННЯ

2.1. Образ людини в костюмі стародавніх цивілізацій

Від сталого, замкненого способу життя стаціонарних цивілізацій, цивілізацій адаптивного типу, таких, як Єгипет, Китай, до Середньовіччя як розгорнутої фази формування універсальних систем світових релігій і водночас створення розвинутого коду формотворення як в архітектурі, так і в одязі, або в вестиментарному коді, – великий шлях розвитку.

Костюм Давньої Греції – надзвичайно величезний космологічний період формотворення, його теж можна приєднати до давніх цивілізацій, бо він наслідує логіку якщо не матріархату, то у всякому випадку еманативної гармонії, яка ще не пов'язана з маскуліною трансформацією простору, що виникає в Середньовіччі. Але за традицією, Грецію вже розуміють, як золотий вік і відривають від давніх цивілізацій. Це логічно, бо композиція, як не дивно, в Греції не є проблемою культури і проблемою мистецтва. Вона стає проблемою риторики. Композиція не є актуальною в Греції як групування, бо в Греції космос структурує єдність мікрокосму та макрокосму, космос є антроповимірним. Людина є мірою всіх речей, за Протагором. Космос є, за О.Лосевим, скульптурний, пластичний організм, який нагадує тіло людини. Спробуємо виявити світоглядні конструкції давніх культур, порівняти їх з конструкціями одягу і зазначити образ костюма як світобудівну модель і як образ антропологічний.

Важливо зазначити простір цих цивілізацій або культур як формотворчий простір за домінантою групування, згідно реконструкції Ф.Шміта [212]. Головне, що саме групування було ще синкретичним, а синкрем належав більш раннім цивілізаційним шарам культурі і походить від стародавнього тотемізму та ритуалу. Магія, містицизм, ритуал, ідеяція є тут фундаментальними визначними світоглядними та процесуальними

релігійними темпоральностями космоморфогенезу. Адже ідея, якщо вона була актуальною і доміантною в Китаї як ритуал, де відбувається самоздійснення ідеї, то в інших регіонах вона не була саме такою розовсюдженою, але принцип ейдосу, принцип ідеї або духу у вже більш пізній конфігурації ідеального відбувається як та відсутня структура, яку можна експлікувати у синкретичному вимірі формотворення.

Синкретизм як неподільна цілісність стає синтетизмом, симбіозом, але тут дуже важливий сам цей синкретизм побачити як світобудівну конструкцію, як образ світу, образ людини, образ костюма в їх невід'ємній цілісності. Сам спосіб реконструкції конструкції в костюмі може бути різним. Ми звернемося до досвіду, який можна побачити в роботі Р.Захаржевської. Слід зазначити, що цей досвід є суто модельно-кривецьким, де відбувається реконструкція логістики костюма як функціонального та соціологічно-імперативної конструкції. Звернемося також до досвіду культурологічних експлікацій костюма, з якими працює Ю.Легенький, де костюм розглядається як культурна практика і, в більшій мірі, вписується в концепт одягу і моди.

Р.Захаржевська починає з того, що говорить про аналогію костюма і архітектури. Об'ємно-просторовий підхід, або об'ємно-просторова композиція, яка є в архітектурі одним з головних категоріальних концептів, в певній мірі, проводиться в реконструкції образу і конструкції костюма. Адже у Р.Захаржевської ми не побачимо об'ємно-просторової композиції, але побачимо намагання інтерпретувати одяг як певні об'єми [76]. Її намагання бачити костюм або одяг як циліндри, які структурують певне ідеальне тіло костюма (це чотири циліндри, які оточують кінцівки, і п'ятий циліндр, який оточує тулуб), в певній мірі є той пенталогізм, який експлікує в своїх роботах Ю.Легенький [110; 111]. Адже там пенталогізм розглядається не як співскладеність об'ємів, а як певна структура, що обумовлює біомеханіку та біодинаміку тіла.

Пенталогізм як засада формотворчості, є одним з фундаментальних і

головних принципів формотворчості як в архітектурі, так і в одязі. Це надзвичайно важливо підкреслити. Р.Захаржевська пише: «Шостий об'єм – це голова, яка, як правило, презентує «самостійний циліндр» або іншу форму, і лише в хутровому одязі народів крайньої півночі (парки, малійці), а також спортивних і службових комбінезонах ХХ століття всі шість об'ємів поєднуються в одне ціле» [76, с.58]. Тобто ми бачимо вже шістку, а не пенталогізм. Фактично, це сумативно експлікативний підхід, який говорить про поверхове зчитування інформації. Головне, що вона походить від концепту архітектури і говорить, про пластику, про скульптурність костюма.

Таким чином, можна стверджувати, що костюм як пластичне мистецтво – це вже та банальна констатація, до якої звертається дуже багато теоретиків, хто займається історією костюма, адже це пластика. Проте пластика є скрізь: і в костюмі, і в скульптурі, і в архітектурі, адже, сама скульптурність належить космосу Давньої Греції, стає космологічною, а згодом стає просто феноменологічною ознакою будь-якої форми. Визначаючи три конструктивних пояса або три опорних пояса в одязі, а це – головний, плечовий і пояс стегон, – Р.Захаржевська визначає, що ці пояса характеризують ті опорні точки, які характеризують одяг як укриття [76]. Адже не слова не йдеться про те, що тіло зонується на три частини: є зона низу – до стегон, є зона середини – до плечей і зона верхня – головна зона, які еквівалентно відповідають зони підземелля, зоні людського світу і зоні неба – світозабудові середземноморської ойкумени. Про це не йдеться, йдеться просто про функціональний вимір поясів як принципів опорного пригнічення, або опорного накладання одягу на тіло людини.

Авторкою надається класифікація одягу як укриття, яке утворюється на тілі людини. Звичайно, що сам принцип укриття, захисту потребує знайдення певного еквіваленту цього захисту. Таким еквівалентом стає шматок тканини або шкіри, що накидається на тіло людини, накладається у вигляді плащу або розрізається, пригнічується – це вже спосіб накладання, який вбачає Р.Захаржевська в панчо латиноамериканського одягу. Але вона

не помічає, що накладний одяг стає домінантним в Середньовіччі, в нарамнику, коли тканина розрізається навпіл і накладається на тіло людини, до неї приточуються рукави, виникає туніка – вже як накладний одяг. Туніка як одяг, що існує в Давній Греції, Римі, застібує отвір фібулами, тобто стискається по краям. Якщо фібули розстібнуті, то одяг спадає. Туніка в Середньовіччі – це накладний одяг, бо там вже нема фібул. Можна зняти його лише через голову. Всі ці аспекти існують імпліцитно, на них не загострюється увага.

Важливо, що накидки і накладання в певній мірі маркують укриття. Це важливо, але укриття є одним із засобів, якому можна протиставити підхоплення, коли тканина підхоплює тіло, тримає його, несе в собі. Цей аспект не помічається. Його експлікує Ю.Легенький, який розбиває на формотворчі архетипи три частини: укриття, охоплення (оточення) і підтримування, що пов'язується з так званою гравітаційною вертикаллю – куполом, гравітаційною горизонталлю – чашею. Гравітаційним обрагом обмотування, оточення є діжкаю, є не просто циліндр – логістична форма оточення. Діжка – це циліндр, стиснутий по краям, або циліндр, розпертий зсередини [109].

Така архітектоніка протоформ, які закладені в конструкції одягу є цікавим таким порівняльним рядом, який важливо зазначити як висхідний, для того, щоб моделювати світозабудову в одязі. Важливо, що Р.Захаржевська говорить про те, що одяг – це є нейтральна субструктура, яка пов'язана лише з захистом, лише з укриттям, а коли вона модифікується, то стає костюмом. Це теж типова формула позитивістського або кравецького мислення всіх теоретиків історії костюма, які, в певній мірі, не помічають, що одяг є планетарна настанова, не помічають, що одяг несе в собі елементи космоморфогенезу або елементи планетарності людини, що визначаються як гравітацією, так і в символічному вимірі образами світозабудови.

Р.Захаржевська пише: «Система зшивання і складання полотен споріднює конструкцію одягу народів світу. Доцільність призначення і логіка

складання тканин в основі має намагання звести крій до мінімуму швів, що виключає надлишки матерії, використовує її максимально. Звідси походить певна приблизність термінології, коли використовують поняття «крій» стосовно до одягу у різних народів, що його не знають. Логіка розподілу тканин по тулубу – єдина для всіх народів, або визначена анатомічною побудовою об'єкта. А система є простою: створення трьох циліндрів, в першу чергу – два для рук, і потім – один для тулубу. Тому першою формою зшитого одягу можна вважати туніку, сорочку, котра, в залежності від потреб кожного народу, умов життя і клімату, варіювала свої розміри. Адже, частота форми, що утворює геометричні розкладки, накладний одяг, досягається за рахунок наслідування первинних правил. Є лише дві основні форми одягу: глуха (що одягається через голову) і розстібна. Передумовою розстібного одягу можна вважати плащ, накинутий на два плеча, шкуру, пов'язану трьома шматками. Передумовою туніки – дві шкури, що пов'язані на поясі або скріплені на плечах, два полотнища, що схоплені, як хітон або пеплос. Тим не менш, в історії костюма майже одночасно з'являються зображення розстібного одягу і глухого. Багато народів визначають кожний з видів як закон і національну традицію, з котрою вони розстаються лише при переході на іншу общезагальну систему костюма» [76, с.264].

Ми вже тут побачили саме іманентистський підхід щодо інтерпретації одягу і костюма, але така кравецька настанова іманентного вбачання костюма є достатньою на рівні костюма як технології і образно-візуальної адекватії культури, але не є достатньо як світоглядна конструкція. Світоглядний тип конструкції елюмінується саме з цих історій костюма як історій суто феноменологічної зчитки інформації.

Цікаве визначення образу в одязі Р.Захаржевської. Вона пише: «Значення і зміст шматка тканини – це найпростіші поняття визначення образу в костюмі. Для того, щоб з'ясувати феномен матеріалізації відносин людини і суспільства засобами костюма, розглянемо більш детально модифікації простішого із представників одягу – шматка тканини, що

одягається самим примітивним чином – накидкою» [76, с.267]. Далі йде досить розгорнута і цікава характеристика плаща, який накидається на тіло людини. Має багато різних інновацій, які виникають саме з цією первинною, за Р.Захаржевською, формою одягу. І антична хламида, і плащ середньовіччя, і сучасна хустка як шматки гладкої тканини, і примітивно розфарбовані тканини не мають принципово ніякої різниці, їх відзнаки лише в сировині і технології ткацтва.

Отже, тканина розуміється як певний логістичний конструкт, як образ чистого накидання, що перетворюється на полімодальний образ культури. У Ю.Легенького визначаються інші елементи, він говорить не про протоформи, а про стратегію формотворення. Однією з перших є підв'язування, підхоплення тіла. Він засвічує, що тіло «стікає» через підв'язки, тіло зростає в підв'язках, підв'язки обіймають його, як перехоплення тіла, і віртуально або символічно як кільця, як намисто, як все те, що накладається, або оточує тіло людини. Але первинний факт формотворення є підв'язка. Підв'язка у вигляді опоясування, у вигляді символічного розфарбування, у вигляді татуювання, – те, що наносить перетин на тіло. Перетин перетворюється у розріз, коли ми потрапляємо в Середньовіччя, але до цього ще існує великий шар стратегії драпірувального одягу, обмотування, або драпірування тіла.

Р.Захаржевська пише: «Як лише коли шматок тканини потрапляє в будь-які складні обставини, з певним місцем подій – античний Рим в період тріумфального походів, в Іспанію – шляхів плаща і шпаги, Шотландію XVII століття – в період оформлення кланами свого національного одягу, так його герметичні і технологічні характеристики відступають за куліси і на авансцені з'являються нові обличчя. З перших кроків використання шматок тканини отримує заряд одухотворення, що відповідає його зв'язку з користувачем, котрий, в свою чергу, віддає цьому шматку головну роль в ступені свого перетворення. Поняття «образ костюма» може виникнути лише при взаємодії одягу і людини» [76, с.268]

Це достатньо схоластичне визначення, бо взаємодія одягу і людини

починається з самого початку. Одяг не може спочатку існувати без людини, а потім вступає у певну взаємодію. Під розумінням «взаємодія» тут виникає культурно-історична трансформація технологічно зрозумілого одягу, який стає костюмом, але це не зовсім так. Важливо, що одяг є субстанційним, планетарним явищем як частина антропогенезу або метаісторії костюма, або метаісторії одягу, якщо так його розглядати. Але одяг не є нейтральною технологічною складовою костюма, як інколи вважається, він не є просто укриттям, він є більш, ніж укриттям. Він накриває, він підхоплює, він обіймає.

Можна також говорити про те, що світозабудова несе в собі оці три елементи світотворення: як сходження неба на землю, як підйом землі в гору (в архітектурі – це обеліски, менгіри, дольмени, стіни, які підіймають землю над землею і тяжіють до неба), і це проміжна стадія, коли людина оточує себе мембранами, плівками, починаючи з одягу і закінчуючи стінами, всіма розподіляючими простір субструктурами, які теж є елементами єднання землі і неба. Згачить, світозабудова в костюмі – це фактично аналог первинного шлюбу землі і неба, що найбільш гостро визначається в архітектурі, адже більше опосередковано визначенється в одязі, бо тут є носій одягу, є людина, яка фактично стає об'єктом одягання, тоді як в архітектурі такої постійної присутності людини ми помітити не можемо.

Здається, що саме глибинний міфологізм, коли «я» і «ти» не розрізняється, коли відбувається єдність людини і універсума, створює можливість виникнення того глибинного синкретизму костюма, який існував у Давньому Єгипті. Єгиптянам була властива свого роду впевненість, що вони є елітною нацією. Їх ізолюціонізм призводив до егоцентризму. Вони використовували слово «люди», саме до єгиптян, на відміну від чужоземців. Ідея Єгипту як центру Всесвіту становлювала стандарти того, що було правилом і нормою всесвіту, виходячи з того, що було нормою в Єгипті. Головна характерна риса Єгипту – Ніл, що тече на північ і несе необхідну для життя воду.

Субстанція води була висхідною для розуміння життя і для розуміння формотворення, тобто для розуміння костюма. Неспішні потоки води ставали тими лігатурами, які з'єднували окремі форми. Це можна чітко побачити в орнаменті, який складався з рослинних величезних субструктур, між якими є тоненькі зв'язуючі нитки, які дуже нагадують вологу з графем палеоліту, що зображувалася крапками, рисочками, зигзагоподібними або хвилеподібними лініями. Те ж саме відбувалося в іконографії саме єгипетського зразка.

Окрім води субстанційною висхідною реальністю було сонце, більше того, сонце було першосимволом, який грає визначну роль у створенні Єгипту. М.Матьє, пише, «Єгипетські сказання про створення світу – це завжди сказання про створення сонця. Ми бачимо, що навіть в тих випадках, коли міф не обмежувався описанням одної лише цієї події, а розповідає про походження всієї природи, Богів і людей, а також, перше головне місце в ньому займає все ж появлення сонця. Як наслідок – саме сонячний Бог виступає творцем Всесвіту в основних космогонічних варіаціях» [142, с.170].

Піраміда Джосера, одна із давніх і водночас символічних споруд, показує, як зростають цінності зверху вниз, як вони досягають умовної точки, саме тої точки, де земля з'єднується з небом, і саме на цю точку сідає сонце. Тобто сонце як осяяння, як світло, сонце як головне божество – фараон вважався сином сонця – ставало тим принципом світлодії, який виражався в костюмі як світлоносна реальність тканини, що оточує тіло. Можна сказати, що калазіріс – святкове вбрання, і звичайний калазіріс, який розподіляється на жилетку і нижню частину – це жіночий одяг, і чоловічий одяг – підв'язки, особливо фартух фараона, – це вже складні комплекси, які саме є зародком майбутніх формотворень костюма, несуть в собі синкретизм як розмаїття формотворчих стратегій.

Г.Вейс пише: «Одяг знатних людей складався з великого продовгуватого шматка тканини, яким щільно опоясували все навколо поясу і верхньої частини ніг, підтримували поясом жерці і вчені. Поверх цього передника одягалися інколи ще в один, із більш дорогої тканини, складеної в

красиві складки, що спадали або попереду, або позаду. Також окрім передника представники знатних верств одягали верхнє вбрання: вузький плащ, накинутий на плечі, вичинену шкіру тигра або леопардова, котра охоплювала спину, пропускалася під піхвами і на плечах, зв'язувалася ременем. Цей простий чоловічий одяг, костюм, залишався для всезагального користування в епоху розквіту Давнього царства. Навіть знатні верстви носили лише щільно обгорнутий навколо тіла передник, в той же час стали входити у вжиток і інші форми цього одягнення, в сутності тої ж продовгуватої, щільно охоплюючий пояс шматок матерії, але лише складений дрібними і правильними складками. Внаслідок цього знатні люди стали носити передники самих різноманітних форм і набагато більших розмірів, які закривали всю нижню частину тіла» [32, с.26]

Форми передників демонстрували надзвичайно цікаві формотворчі стратегії, які несуть в собі протоформи всіх можливих у майбутньому елементів одягу як драпірувальні, так і накладні стратегії формотворення костюма. Тобто, можна сказати, що Єгипет в чоловічому костюмі ніс в собі надзвичайно пружній і надзвичайно насичений комплекс формотворчих інтуїцій, які потім розгортаються в інших культурах в окремі, розподілені за ознаками формотворення стратегії.

«Одяг жінок, – пише Герман Вейс, – значно відрізнявся від одягу чоловіків, особливо в Давні епохи. Потрібно було, щоб жінки закривали своє тіло більше, ніж чоловіки. Лише не раніше Давнього царства, коли єгипетська культура підпала під вплив азійської, в жіночому костюмі з'явилося відхилення від старинних звичаїв: танцювальники, актриси, скоріш за все, заїхали до Єгипту з Азії, стали публічно показуватися лише в короткій дутій спідниці, або в тонкій прозорій сорочці. Найдавніша національна одяг єгиптянок складалася з тканого плаття, яке щільно прилягало до тіла, закривало його від грудей до ступень ніг і трималася на помочах. Інколи це плаття покривало і груди, і плечі. В таких випадках воно ткалося з короткими вузькими рукавами. Жінки нижчих класів для більшої зручності в роботі

підвертали своє плаття, не ображаючи при цьому почуття сором'язливості. Ці ж вбрання були загально визначеними в користуванні між представниками вищих класів і залишились такими до пізніх епох. За розвитком розкоші та пристрасті до нарядів його почали прикрашати різнокольоровими візерунками. Адже в той же час знатні жінки почали носити тонкі прозорі матерії. Вони робили з них накидки. В епоху нового царства багаті люди і знать одягали саме такі тканини, прикрашали їх. Костюм представників цих класів складався в той час з широкої сорочки, короткої спідниці і великого чотирикутного з заокругленими краями плаща, який накладався зверху і, не дивлячись на свою просту форму, міг бути задрапірований дивним чином. Любов до пишності і сластолюбство доходило до того, що в багатих домах жіночу прислугу одягали в такі ж прозорі одежі, а частіше всього, особливо на бенкетах, прислужниці з'являлися без будь-якого вбрання, але з багатьма прикрасами» [32, с. 30]

Такий опис свідчить про те, наскільки смаки, зануреність в безкінечну насолоду, радість буття, спонукали до того, що жінки прикрашали себе і досить різноманітно виглядали в занадто складних, досить симбіотично створених комплексах, де одночасно можна побачити єднання накладних, драпірувальних стратегій, які і створювали синкретизм костюма первинного типу. Прозорі тканини були субститутами розрізу, але вони лише в певній мірі говорили про те, що сама оптична виявленість тіла і його візуальна акцентація спонукала до того, щоб згодом закрити це тіло, щільно вкрити його тканиною, яка згодом розрізалася і в певній мірі демонструвала зовсім іншу оптику – не візуальну, а тектонічну.

Герман Вейс досить ретельно реконструює обряди і ритуальний одяг того часу. Важливо, що він був досить різноманітним, досить елегантним, структурованим і відповідав певним верствам населення. «Жреці, фараони мали свої ознаки одягу, а звичайний люд – зовсім інші. Жрецька каста в Єгипті завжди знаходилась в тісному єднанні з державою. Жерці склали окрему замкнену корпорацію. Все життя членів цієї корпорації було

підкорено навіть в дрібничках нормах стародавнього уставу. Цим уставом жерцям приписувалося суворо дотримуватися великої охайності і дозволялося носити лише полотняну одягу та лише плетене з бібліуса взуття» [32, с. 40]. Єгипет досягає в одязі інституалізованих відзнак. Більше того, одяг носили як певну інституцію, він залежав від місця положення людини в соціумі. Всі ці ознаки давніх культур зберігаються досить ретельно протягом тисячоліть.

«Асирійський скульптурний стиль, – пише Герман Вейс, – відрізнявся від єгипетського, але йому теж властивий певний схематизм. Адже цей схематизм не був нав'язаний загальним уставом, не припускав ніякої волі зі сторони художника, як в єгипетському стилі. Навпаки в творах асирійського мистецтва не можна не помітити намагання до вільного наслідування природі» [32,с.138]. Здається, що таке припущення перебільшене. Але сама інституалізація одягу Месопотамії теж свідчить про суто бюрократично організований космос. Вважалося, що Ану – Бог, який існував на небі, і всі Боги, які створювали космічний пантеон, мали своє втілення в реаліях, в речах, і в усіх інших складових людської діяльності на землі. Це був настільки бюрократизований соціальний простір, що людина не мала такого вільного переміщення по ієрархічній дробині, як це було в Єгипті.

Адже інституції в одязі, навпаки, були більш слабкішими, і не так жорстко відрізнялися, як це було в Єгипті. Тобто, це свідчить про полівалентність одягу, про те, що він не був жорсткою схематичною матрицею, і не так чітко відображав соціальне положення людини, як інколи здавалося. Герман Вейс пише, що при дворі асирійських царів господарював такий же етикет, як і при дворі фараонів. Під впливом розбещеності вдачі образу життя, цей етикет прийняв форму некерованої пишності і породив наснагу до зовнішнього відблиску, який розповсюджувався від самого трону до нижчих придворних чинів. «Князі і воєводи, одягнені у пурпур, молоді і красиві, оточували царя. Лише найзнатніші з вельмож і жерці, мали право

прислужувати йому. В той же час вони були воїнами і постійно носили при собі зброю. За ними слідували євнухи, котрі, не дивлячись на свою жіночоподібну зовнішність, були також багато озброєні і можливо також самі командували в боях» [32, с.141].

Браслети, діадеми, прикраси були характерні як для Єгипту, так і для Месопотамії. Якщо говорити про загальнокультурні і космологічні риси одягу, то навіть саме місцезонавання опорних точок костюма, або комплексів одягу, свідчить про домінують верху або низу. Якщо на стегнах внизу виникав комбінаторний складний ансамбль одягу у фараона, то це говорило про те, що це інтроверсія його верховного владного положення. Якщо ми бачимо, що сорочкоподібні вбрання і плащ у того ж царя Месопотамії кріпилися на плечах, то бачимо, що одяг був в паритетних відносинах до владного дискурсу. Тобто сам дискурс влади відображувався в одязі або прямо, або в інвертованому вигляді. Одяг ніколи не був однозначно структурним елементом космосу, або світозабудови давніх культур, він завжди мав свою семантично-означену роль в заведеному ритуалі ідеації, тобто визначення ідеї комплексу одягу як семантично-репрезентованої цілісності.

Ф.Готтенрот більш радикально засвідчує, що в асирійців не існувало особливої різниці між чоловічим і жіночим вбранням. «На одному із барельєфів зображена богиня в одязі з червоного фльора. Відомо, що жерці і знатні жінки носили такі ж вбрання і ще покривала з тонкої матерії, які укріплювалися на голові лобною пов'язкою, спадали на спину і накладалися на весь стан. Асирійці і вавілоняни дуже дбали про вбрання свого волосся. Вони робили посередині проділ, зачісували волосся за вуха, назад, та завивали в локони, а також завивали вуса і бакенбарди, а бороду відрощували як можна довшу і розподіляли на продольні ряди, що чергувалися між собою локонами і завитими косичками. Щоб сильніше відтінити чорний колір бороди, в неї вплітали золоті нитки, брови чорнили, обличчя відбілювали та рум'янили. Дзеркалами слугували круглі поліровані металеві пластинки,

віяра та опахала робилися з кольорового пір'я» [56, с.26].

Можна вважати, що ці дані трохи застарілі, не можна вважати, що на Сході вбрання чоловіків і жінок було однаковим. Воно розрізнялося, але такого комплексу драпірування, яке б спускалося вниз на стегна у чоловіків і такого візуального укриття одягу, як у жінок Єгипту, звичайно в Месопотамії не було. Схожі тунікоподібні вбрання були і у чоловіків, і у жінок, але чоловікам більш характерні були плащі і підвищений теріоморфізм. Обшивалися вони шкірою, і оця обшивка із шкіри надавала плащам більшу мужність і більшу енергійну вольову настанову.

Культура Ірану була культурою симбіотичного типу. Вона несла в собі риси як стаціонарної, розміщені в ойкумені благодатного клімату культури Давнього Єгипту, так і, навпаки, драматичного, екзальтованого топосу Месопотамії. Про одяг ми можемо, в більшій мірі, дізнатися зі скульптурних зображень, барельєфів, із металевих чеканок, які залишилися на посуді. Скрізь побачимо ту ж декоративну ретельну розробку, яка характерна для Месопотамії і для Єгипту, а також побачимо одяг, який більш тяжіє саме до Асирії. Можна сказати, що ця вольова, імпульсивна і водночас просякнута передбаченням християнства культура, вже несла в собі весь комплекс майбутнього, світлом виявленого простору, де костюм або одяг був маркером саме екстатичного виблиску блискавки, яка несла в собі ту екзальтацію, яка характерна до Давньоіранської культури.

В.Луконін пише, що розкопки в Персеполі ведуться вже багато років, проте до сих пір він несе в собі таїну і немало загадок. «В 1968 році, наприклад, приступили до роботи в південно-західному куті тераси італійські реставратори, які нашттовхнулися на абсолютно незвичайні об'єкти, висічені із пісчаника вівтарі, увінчані двома рогами, в центрі яких були висічені різні зображення, а інколи і знаки якогось із малоазіатських алфавітів. Ці вівтарі мають дуже далекі малоазіатські аналоги. Проводячи подібні розкопки під терасою, реставратори встановили, що ці прикраси по слідам інструментів і характеру обробки відносилися скоріше всього до епохи Ксеркса, або

Артаксеркса I, були спеціально зруйновані і скинуті з платформи. На деяких із них помітні сліди вогню. Кам'яні фрагменти, що зустрілися з цими вівтарями, свідчать про те, що деколи на цих ділянках знаходився храм або палац, спеціально знищений при Ксерксі» [136, с. 69].

Персеполь вражає тим, що це ритуальне місто є образом одного величезного ритуалу. Коли дивимося на зображення царя, який веде боротьбу з чудищем, – рельєф стоколонного залу – бачимо, наскільки експресивне і наскільки могутня ця споруда-ансамбль. Важливо, що теріоморфний код і сама композитна з'єднаність тваринного і людського свідчить про глибинний міфологічний імпульс, який притаманний цим культурам. Намагаючись реконструювати світозабудову єгипетсько-месопотамсько-іранських царств, важливо опертися на дослідження О.Померанцевої, яка говорить про естетичні засади мистецтва давнього Єгипту: «Небо для єгиптян мало найважливішу роль в формуванні їх філософських уявлень. Воно було для них тим посередником, за допомогою якого вони наглядно здійснювали перенос абстрактних понять в зоровий образ. Небесні світила і сузір'я уособлювалися живими істотами. Організація світового порядку слугувала основою, на якій утворювалися моделі і земних вимірів – це, передусім, храми, які несли в собі символіку світозабудови. Живі істоти, що населяли, як вважали єгиптяни, – космос, представлялися їм у вигляді людей, тварин і птахів, спроектованих у земному вимірі. Звідси народжувалася складна символіка зодіакальних сузір'я» [165, с.45].

Можна стверджувати, що небесна батьківщина Давніх цивілізацій є безсумнівною, а саме тяжіння до неба визначалося також і в костюмі. Але визначалося не так, як це здійснювалося нервюрами готики, визначалося символічно, визначалося тим способом, який ми позначили як інверсію кріплення костюма або способом символічно-репрезентативним, знаковим, піктографічним.

Варто нагадати короткий опис ритулу носіння одягу. Так, П'єр Монте пише: «Під час ранкового туалету чоловік залишався босим, на голові в нього

нічого не було. На ньому був надягнений лише набедреник і декілька прикрас. Також, якщо він збирався вийти з дому, міг залишитися в цьому скромному одязі. Йому слід було лише застібнути на зап'ясті пару браслетів, надягнути на палець кільце і повісити на шию пектораль (намисто з 5 – 6 рядів бус з застібками в формі соколиних голів). Якщо прибавити до цього підв'язку із яшми або сердоліку на довгому шнурку, він мав вигляд цілком респектабельний. Можна було відправитися оглядати свої володіння, приймати гостей, вести ділові переговори або відвідувати офіційні установи. При бажанні він міг змінити набедреник на широку спідницю та взути сандалії. Сандалії були відомі з давніх часів, однак єгиптяни відносились до них досить бережно і ніколи не надягали без крайньої потреби. Один із перших царів Нормет, звичайно, ходив босоніж в супроводі своїх слуг, один з яких ніс за ним пару сандалій» [146, с. 86-87].

Такі дрібнички характеризують те, як відносилися до одягу, який характеризував етикет поведінки. «Наряд єгипетської модниці, – продовжує П'єр Монте, – практично не відрізнявся від одягу її чоловіка. Він складався з тонкої сорочки і прозорої складчастої накидки, подібну до тої, що носили чоловіки. Жіноча накидка мала розріз майже до пояса і була зібрана на лівій груді, так що права грудь залишалася майже оголеною. Короткі рукава з бахромою закривали руку лише до ліктя, виставляючи на показ тонкі граціозні руки з тонким браслетом на зап'ясті.

Браслети могли бути різними, наприклад, з двох пластинок чеканного золота, закріплених на подвижних кільцях. Жінки також носили масивні золоті кільця, буси або плетені шнурки і роззолочену тасьму. Завиті локони перуки падали на спину і плечі. У волоссі сяяла прекрасна тіара із бірюзи, лазуріту або золота, кінці якої поєднувалися на потилиці шнурком з двома кісточками. Всю цю зачіску увінчували певні прикраси конусоподібної форми» [146, с.88]. Цього достатньо, щоб відчути, як орнаменталізм і як саме тяжіння до прикрас, поєднувалося з простими архетиповими формами.

Образи китайського світоустрою відрізняються від архаїчних культур.

Світ-хаос, світ-темрява, світ як відображення мінливості буття, світ як Дао, яке є великою межею всього, свідчить про образ сліду, про образ тіні, про образ мінливого ритмічного вибуху пензлика, який робить візерунок Вей – світовий узор, який легко виникає з туші, яка капає на папір. Приблизно так можна розуміти одяг: як мінливість, стрімкість форм, які нагадують ширяючого в повітрі птаха. При всій органоподібності і структурності архетипу одягу Китаю і Японії, він надзвичайно рушійний, динамічний і, в більшій мірі, є не форма, а слід форми як залишок, від того, що існує, існувало і буде існувати в світі.

В.Малявін пише: «В естетичному баченні світу хаосу кожен момент розсіює повноту, є самодостатнім, адже дифузія не відрізняє від збирання. В поверховому, розкиданому феноменологічному течиві суб'єктивних впливів є таїна, де завжди є тіло Дао. Тому в китайському живопису, позбавленому часу, присутній в кожній миті розгортання картини. Фрагментарність – один із основних принципів китайської естетики, що заявляє про себе в розкладанні картини на самостійні, хоча і скріплені одним рухом пензля художника, мікросюжети і в сміливих зрізах фігур, і в тяжінні міських живописців до малих форм, наприклад, листка альбому» [138, с.175].

В живописних варіаціях ми бачимо глибинний принцип китайського універсуму. Треба зазначити, що вся історія костюма європоцентрична. Ні Китай, ні Японія не стають предметом уваги історії костюма XIX століття. Герман Вейс і Фрідріх Готтенрот не звертають на них ніякої уваги. Згодом після стилю модерн зацікавленість Сходом стає всезагальним явищем, адже ця зацікавленість теж не переходить за межі поверхового інтересу. Індія теж, в певній мірі, стає інтересом виключно екзотичним. Але, важливо зазначити, що саме ці культури несуть в собі архетипові шари культури аж до сьогодення. В Китаї було прийнято п'ять основних типів одягу, які відрізнялися особливостями крою. «Ішан – одяг, який складався з кофти і спідниці. Шан'є – одяг, глибоко скриваючий тіло, відрізний по талії халат, дещо схожий на дві зшиті разом кофту і юбку. Цяо лінъ пао – суцільно

кросений однобортний халат, що запахувався направо. Юан лін пао – глибокий двобортний халат з круглим вирізом та з застібкою на правому плечі біля шиї» [175, с. 36 – 37].

Ми провели коротку витримку із книги «Мода і стиль», де вже помічено інтерес до східних культур. Японська традиція цілком пов'язана з кімоно. Кімоно – це та протоформа, яка асимілює протягом століть і навіть тисячоліть, величезний досвід японської культури. Японська культура в її ширмах, в її екібані відображується в кімоно, яке вражає своєю надлишковістю, надмірною красою і водночас вишуканою і ясною простотою конструкції. Адже і в Китаї, і в Японії за цими ясними силуетами і за візерунком Вей, який вписаний в ці силуети, ховається мінливість, ховається той хаос, який передує будь-якому космосу і будь-якому ладу.

Людина в цих світозабудовах є зовсім не центром творіння. Якщо б подивитися, як виникає людина в китайській космогонії, то вона виникає із паразитів, які повзали по тілу Паньгу. Тобто така залишковість, а не надлишковість людини створює, якщо не маргінальний, то, у всякому випадку, тіньовий космос-хаос, який в одязі є контр-позицією, є архитиповою ознакою неба: всі силуети кімоно, силуети китайського вбрання нагадують небо, нагадують птаха як носія піднебесної.

Цікаво, що Г.Вейс пише про одяг давньоіндійської культури. «Характер одягу індусів багато в чому нагадує одяг давньоєгипетський. Чоловіки і жінки носили одяг, який складався із куска тканини, обгорнутого навколо поясу на подобі передника або із сорочки та плаща, або накидки. Сорочка інколи доходила до самої ступні, інколи спускається трохи нижче коліна. Накидка – шматок матерії в тому вигляді, в якому він знімається з ткацького станка, накидається на два плеча або один кут накидається на ліве плече, а інший кут пропускається справа під пахвою і витягується уперед, щоб зв'язувати разом. Сорочка, а інколи й накидка, підперезується. На голові він носить шапку або підв'язку на подобі тюрбану, а на ногах шкіряні черевики або сандалії» [32, с.311].

Як не дивно, цей опис нагадує нам про опис Р.Захаржевської, коли вона говорить про шматок як висхідний принцип костюма. Важливо зазначити, що космологічні уявлення, уявлення про людину відображувалися в костюмі, а костюм, в певній мірі, був маркером небесності, космологічності людини, яка в тій чи іншій мірі маркувала верх і низ свого тіла як носії земних і небесних витоків.

Важливо, що Індія, Латинська Америка, наслідують до сих пір ці традиції, як і мусульманський світ зберігає і ретельно утримує феномени чоловічого і жіночого, уникають будь-яких «унісексів» і, взагалі, симбіозів чоловічого і жіночого. До цього одягу не торкнулася маскулінізація ХХ століття і ці культури є одним із маркерів традиціоналізму культури в цілому, який зберігає свої настанови і адаптує європейські впливи. Якщо ми подивимося на сучасний Шанхай в Китаї, подивимося на Дубаї, які є фактично носіями всіх останніх досягнень архітектури в її фрактальному просторі проектування, в її просторі віртуальних агенцій нелінійного простору, то, звичайно, одяг залишається більш архаїчним, більше того, він переживає всі інновації і досить стримано реагує на весь контекст, який відбувається навколо антропоморфного простору ойкумени людства. Чим ближче до людини цей антропоморфний простір, тим він ближче до традицій. Це надзвичайно важливо, в Європі такого ми не побачимо. Головне зазначити, що саме архаїчні культури доживають до нашого часу і випереджують цей час тим, що зберігають настанови давнього світоустрою, який космологічно впливає на світоустрій сьогодення. Постмодерн з його ознаками, конфігураціями в просторі сучасної культури в тій чи іншій мірі підживлюється енергією і образними імплікаціями світобудування давніх культур.

Світозабудова досить одноманітна, універсальна для всіх народів. Індоевропейське дерево, гора Фусан, вся розгорнута інфраструктура світобудування, починаючи від садово паркової архітектури, від садів Японії, садів Китаю, і, закінчуючи образами насадженого саду, зображень на кімоно,

на одязі китайському, кольорі жорсткі розфарбування сарі в давньому індійському просторі, а також пончо Латинської Америки, – все це, в принципі, той шматок тканини, за Р.Захаржевською, який є тканиною, рядом, полем і також є образом неба, яке в одязі амбівалентним. Тканина і степ, земля, тканина і небо залежність від кольору, від семантики, від того, як вона структурована відносно вертикальної осі тіла, відносно того, як вона накладається, накидається, як підщеплюється, підхоплює цей шматок небо-простір, або земля-простір, що у своїй амбівалентності виглядає у всіх культурних архаїчних реаліях полівалентним, тобто змінюється, трансформується і водночас несе в собі визначені і не визначені ознаки верху і низу, чоловічого і жіночого, темного і світлого, всього, що семантично уквітчує і структурує всесвіт в одязі, костюмі, моді.

2.2. Образ людини в костюмі Стародавньої Греції та Середньовіччя

Давня Греція – це вісім століть розвитку. Це вже той цикл, який за Ф.Шмітом, активізує рух, і в той же час активізує проблему спокою [212]. Рух і спокій як головна антитеза цього циклу стає проблемою риторичною. Проблемою трансформації висхідного вертикалізму евклідової геометрії як самостояння люди в просторі, яка в костюмі має свої адекватні аналоги. Вертикаль прошиває весь космос давнього грека в кожній його точці і в костюмі, вона теж імпліцитно прошиває його складками драпірувального комплексу, який створює той колоноподібний внутрішній стержень, на якому виникає саме драпірування як обмотування і як накидка.

Якщо поглянути саму стратегію або ідеологію античного одягу, то починаючи з хітона, який є простим прищеплення шматка тканини на тілі людини, шляхом обгортки і щеплення фібулами вгорі (виникає той самий принцип – від шматка, який зазначила Р.Захаржевська), то це фактично європоцентристське мислення шматком як модельна настанова кравця і модельна реконструктивна настанова історика костюма, який починає з

драпірування як уквітчення, накидування, накладання і усіх інших операцій, пов'язаних з моделюванням космосу, з моделюванням ладу устрою світозабудови на тілі людини. Слід зазначити те, що ми в цьому розділі поділили два зональних виміри або два цикли культуротворення, за Ф.Шмітом: рух і простір. Якщо рух цілком вписується в 800 років грецької або еллінської цивілізації, то простір як композиційна домінанта характеризує Середньовіччя.

Важливо зазначити також, що простір костюма не можна уявити без руху. «Простір не рушійний» – це та абстракція, яка в принципі не можлива. Рух, шлях, крива часу, простір – це вже християнські інтуїції, які приходять на зміну вічності і простору античності, в якому відбувається обмін цінностей, але немає шляху, немає стріли відліку часу.

Важливо також побачити, що образ людини в просторі грецької культури – це людина, яка живе в часові як одвічності. Адже простір середньовіччя – це простір «елам», – рушійний потік. Можна стверджувати, що це дві різні людини двох різних культур, але це одна людина в метаісторії костюма.

О.Лосєв пише: «Антична аполонівська душа завжди жила малим, тим, що можна побачити. Грецька мова не знає терміну, що позначає простір. Рівним чином, у греків не існувало нашого почуття ландшафту, почуття горизонтів, видів, далечини, хмар, а також поняття батьківщини, що розгортається у великому просторі, охоплює велику націю. Батьківщина для античної людини – це лише те, що може побачити з висоти Кремля свого рідного міста. Те, що лежить по ту сторону оптичної межі цього політичного атому, було чужим, навіть порожнечим. Той же самий характер античної душі зазначався і в інших сферах її думки і творчості» [128, с.46]

О.Лосєв добре відчував сам спосіб буття і саме відчування античною людиною часу і простору. Можна вважати, що космос і простір розумілися пластично і тілесно. Про це написано тисячі сторінок в різних томах творів О.Лосєва. Адже скрізь ми бачимо одну і ту ж саму тему. Цей пластицизм не

був тілом окрегим, але був тілом яке стікає, тілом, яке стає, яке утворюється, яке є живим органічним і, більше того, космологічним. Антична пластика є пластика тілесна і разом сповнена динаміки і піднесеного життя.

Надаючи певну узагальнюючу картину тих, хто писав про античність О.Лосєв пише: «Таким чином, наше розуміння античності: 1) повинно бачити в ній якості основ засади інтуїції людського тіла, як суттєву характеристику буття взагалі (Шпенглер), 2) що фіксується, передусім, пластична і оптична завершеність благородного і прекрасного тіла (Вінкельман), 3) що різко протистоїть будь-якому романтичному пошуку безмежного і сповненого таємниць (Шиллер), 4) за своїм власним безмежним і таїною, і зі своїм власним уходом в становлення і екстаз (Ніцше), 5) до речі, вся ця містична і, одночасно, земна тілесність, позбавлена від чисто духовних зусиль і аскетичного заперечення тіла (Відродження), і 6) дала ясну закруглену і осмислену, чітку і різку структуру і форму буття (Просвітництво), 7) визначається нічим іншим, як синтезом безкінечного і кінцевого або ідеального і реального, даного, однак, засобами кінцевого і реального і по сенсу своєму, і в сфері кінцевого і реального (Шеллінг і Гегель)» [128, с. 67]

Таким чином, О.Лосєв формулює концепцію, де він намагається, посилаючись на авторитети, створити загальний образ античного символізму і міфології як космології. «Оскільки тіло є не просто звичайне людське тіло, з його слабкістю, хворобами і смерті, воно необхідно є ідеальним тілом. Це – таке тіло, в котрому нема нічого, окрім духа. А це такий дух, в котрому нема нічого, крім тіла. Це – повна взаємопов'язаність духа і тіла, абсолютна рівновага духовного та тілесного. Звідси античне тіло є діалектична необхідність, що визначається людським тілом, а головна інтуїція античності, з діалектичною необхідністю стає скульптурною інтуїцією. Антична інтуїція є вбачання тіла з різкими і точними формами, що виростають на темному тлі і ясно викреслюються на ньому. На темному фоні, в результаті гри і боротьби

світла і тіні, виростає безкольорове, безоке, холодне мармурове божественне та прекрасне, горде і величне тіло – статуя. І світ є також статуя, і божество є також статуя; і міста, держави і героїзм, і міфи, і ідеї – все таїть в собі цю первинну скульптурну інтуїцію» [128, с.68].

Можна вважати, що такі панегірик скульптурі, в певній мірі, є вимушеним. Нічого не залишається від Греції, окрім статуї. Статуї стають зліпком – білим, ідеальним, майже безтілесним простором, який є скульптурним і водночас матеріально-почуттєвим космосом. Синкретизм духовного і тілесного визначається як взаємовідзеркалення духу і тіла. Отже, категорія «дух» є певна христонізація античного космосу, але О.Лосєв це свідомо не помічає. Він як православний християнин не хоче навіть помічати цієї модифікації, модернізації, але згодом він це чітко доводить.

Головне, що пластичні інтуїції, які визначаються як тілесно-духовна стихія визначають також і костюм, визначаються і як тіло скульптури, що задрапіроване. Це тіло скульптури, яке дорівнює космосу, дає можливість відчутти космологізм як необхідну і достатню реальність рушійного, мінливого і водночас завершеного скульптурного організму. Лосєвська скульптурна синтагматика грецького космологізму мала під собою гегелівський імпульс. Звернемось до Г.Гегеля, щоб відчутти, наскільки він більш утилітарно і водночас більш предметно звертається до одягу. «Останній важливий пункт, – помічає Г.Гегель, – який ще залишилося розглянути – це питання про зображення одягу в скульптурі. На перший погляд може здаватися, що ідеалу в скульптурі найбільш відповідає оголена фігура, що просякнута духом чуттєвої краси тіла, в її позі і русі і, що одяг був би не потрібним. Однак в наші дні відразу ж починають говорити про те, що сучасні скульптори часто вимушені одягати свої статуї, між тим, як ніякий одяг не досягає краси людських органічних форм. Вслід за цим говорять, що, на жаль, наші художники мало вивчають оголену натуру, котра завжди була перед оком древніх. В цілому, можна лише констатувати, що розглядаючи питання зі сторони чуттєвої краси, треба віддати належне наготі, адже

чуттєва краса як така не стає останньою метою скульптури. Так що греки не робили помилки, зображуючи більшу частину людських фігур без одягу, але більша частина жіночих фігур є одягненими» [51, с. 136].

Можна вважати, що Г.Гегель тут помітив дуже важливе. Жінки вдягалися свідомо, бо жінки у Греції були достатньо репресовані тілом, на відміну від чоловічого. Якщо в гімназії юнаки ходили оголеними, а герої взагалі зображувались оголеними, культ оголеного тіла потім переходить у могутню пластику Мікеланджело, то жіноче тіло не завжди вважалося гарним, якщо воно оголене. Венера була виключенням, адже одяг надавав певну вишукану красу і водночас підкреслював драперіями, складками рушійність і архітектонічність жіночого тіла. Г.Гегель чітко говорить про архітектоніку, як про те, що є спонукою у формотворенні. Він вважає, що архітектонічний виток є одним із важливих елементів, які утримують форму саму по собі, згідно власній тектонічній природі. «Такому ж принципу слідують той тип одягу, який є домінуючим в ідеальній скульптурі древніх. Особливо плащ – він нагадує дім, в якому можна вільно рухатися. З одного боку, плащ інколи підтримується, інколи він прикріплений лише в одній точці, наприклад, на плечі, з усіма іншими він має вільну форму руху, згідно визначення власної ваги. Він висить, не спадає, створює складки, сам по собі є вільним і отримує власні видозміни цього вільного формування завдяки тільки зміні пози. Таке вільне неспадання, більш-менш є не суттєвим, але помічається також і в інших частинах античного одягу. Воно і складає його художність. Ми не бачимо тут нічого стиснутого і зробленого – форма, яка виявлялася би лише зовнішнім зусиллям і пригніченням» [51, с.140].

Г.Гегель говорить про одяг як певну верхівку рушійності, яка виникає завдяки вільним формоутворенням драперій. Матерія живе і повторює позу тіла, стає рушійною і власне несе в собі той ідеал, який і говорить про життя як архітектонічний виток скульптури. Можна лише дивуватися, наскільки прискіпливо, наскільки детально Г.Гегель вивчає феномен одягу в скульптурі. «Божественність ідеальних скульптурних образів ми повинні

бачити в тому, що характер і індивідуальність не вступають в особливі відносини і сфери діяльності. Вони чужі цьому роздрібненому буттю або в певних випадках, коли вони виникають у нас, то створюють подібні відносини, зображені так, що відносно цих індивідуумів ми повинні вірити, що вони можуть виконувати майже все. Тому тут було б абсолютно не правомірно вимагати, щоб герої наших днів або недавнього минулого зображувалося в ідеальному одязі, якщо їх героїзм має обмежений характер» [51,с.142].

Ідеальний одяг, ідеальна скульптура, ідеальна людина відповідають не обмеженому героїзму, а тотальному космологізму. Захоплення золотим віком постфактум несуть в собі певне піднесення цього віку до рівня не лише ідеалу, за Г.Гегелем, а і ідеального світу як ейдосу, який переживає тисячоліття і, в певній мірі, виноситься на обрій людських бажань. Це стає надзвичайно очевидним тоді, коли людина розуміє, що повернутися в золотий вік вона вже не може. Відродження не повернулося в золотий вік і нічого не відродило. Воно намагалося жити цим віком, але воно жило, в більшій мірі, римським світом. Сам по собі образ грецької скульптурної завершеної реальності одягу досягає в Римі надзвичайно складної і водночас оптично-завершеної конфігуративності.

Також і архітектура, яка була тектонічною у Греції, стає в Римі вже зовсім іншою – візуальною тектонікою. Багато дослідників говорить про римський дизайн як накладний елемент, який виникає на байдужому субстраті. Презентація влади виникає як наліпка, як декор, який перетворює основну матерію підоснови. Це можна побачити скрізь: і в щиті римського воїна, і в одязі, і в інтер'єрі. Найцікавішим прикладом такого декоративізму є Колізей. Колізей – це одна структура, вилита з бетону з прорізами, на які накладається приставні колонки, які розрізані навпіл. Так виникає складна гра – презентація форм. Таке враження, що це не одна стіна, в якій вирізані пройоми, а це декілька ярусів, які пружно, динамічно співіснують в одному вертикальному і горизонтальному світі замкнутого амфітеатру. Римський

дизайн переходить у Відродження і стає оптичними палацо, стає тими образами, які потім можна визначити як стрімкий динамічний образ у виховному домі Філіппо Брунеллескі і ін. творах архітектури.

Можна привести декілька витримок із «Тімея» Платона, щоб побачити, наскільки антропоморфізм космосу визначався скульптурно, структурно і, водночас, в певних субстанційних вимірах. «Таким чином, – пише Платон, – тілесним, а тому наявним і таким, яким його можна побачити і осягнути, – йому належало бути, щоб народитися. Однак видимим ніщо не може стати без участі вогню, а осягнути його не можна без чогось твердого, твердим же ж ніщо не може стати без землі. З цих обставин, бог, приступаючи до зіставлення тіла Всесвіту створив його з вогню і землі. Однак два члени самі по собі не можуть бути добре поєднані без третього. Тобто, необхідно, щоб між одним та іншим народився певний поєднуючий їх зв'язок. Найпрекраснішим із зв'язків є такий, котрий в найбільшому ступені поєднує в себе те, що зв'язує. Цю задачу найкращим чином виконує пропорція, бо коли з трьох чисел – як кубічних, так і квадратних – при будь-якому середньому числі перше так відноситься до середнього, як середнє до останнього, і відповідно останнє – до середнього, як середнє до першого, тоді при переміщенні середніх чисел на перше і останнє місце, а з останнього на перше, навпаки, на середнє місце, виясняється, що відношення залишається тим же самим, і якщо так, то числа між собою мають єдність.

При цьому, якщо б тілу всесвіту належало б стати просто площиною без глибини, було б достатньо одного середнього члена для поєднання його самого з крайніми. Однак воно повинно стати тривимірними, а трьохмірні предмети ніколи не поєднуються через один член, але завжди через два. Тому Бог помістив між вогнем і землею воду і повітря, після чого встановив між ними можливість бути точним співвідношенням, щоб повітря відносилося до води, як вогонь до повітря, а вода відносилася до землі, як повітря до води. Так він, поєднуючи їх, побудував із них небо, те, що можна побачити, те, що можна відчути» [162, с.435].

Вся ця тонка діалектика середніх членів, за О.Лосєвим, визначається як «членорозподільна цілісність». Ця членорозподільна цілісність є самодостатнім організмом, а цей самодостатній організм є настільки дивним, що утворює незалежну ні від чого єдність. Платон описує сім родів руху, говорить про те, що вони розуміються як певна єдність об'ємо-просторової цілісності.

Цього достатньо, щоб побачити вже достатньо скульптурно и математично визначену конфігурації грецького космосу. Все це, майже без змін, відбивається в одязі. Так, найпростіший одяг для чоловіків – це хітон і гематій. Хітон – це шматок тканини, яким обгортали тіло людини, зверху він застібався двома застібками – фібулами. Довжина хітону могла бути досить різною, адже він доходив до колін і міг бути і коротшим. Люди більш похилого віку носили довгі хітони, а молодь – короткі. Можна вважати, що хітон є першою протоформою, яка визначає саме обертання і саме драпірувальну стратегію. Гематій – це накидка, плащ, прямокутник десь на 1,7×4 метра, який драпірувався навколо фігури різними засобами. Таким чином, гематій, як верхній одяг, був більш вільним і давав можливість великих складок і формотворчої гармонії, яка надавала силуетність, стрімкість і несла в собі рушійність, бо це був верхній одяг.

У жінок верхнім одягом був пеплос. Але хітон теж мав своєрідні відмінності, він мав напуск і над талією, тобто був більш довгим, ніж у чоловіків. Дівчата підпоясували хітон під грудьми, по талії, а заміжні жінки – під талією. Важливим було те, що пеплос – верхній одяг, який теж був достатньо величезним шматком 1,5 ×3 метра. Він теж давав можливості широкої драпірувальної стратегії і, таким чином, в певній мірі, модулював той загальний для плащового типу накидок образ, який не стримував рух, а, навпаки, додавав йому динамічних ознак.

В Римі нижнім одягом слугувала туніка, яка нагадувала грецький хітон, але відрізалась від нього конструкцією. Якщо хітон просто був обгорткою тканини на тілі людини, то туніку вже робила такою, що до неї додавались

рукава. Колодіум – це широка туніка, яка мала коротші рукава. Таларіс – туніка знаті з довгими вузькими рукавами. Далматіка – більш подовжений одяг, з більш широкими рукавами, вона нагадувала хрест. Фактично, від догматики походить туніка християн. Адже це був нижній одяг, верхнім слугувала тога. Тога – це теж був плащ, але він був більш монументальний і більш презентативний по довжині це $1,8 \times 6$ метри.

Ми бачимо, що 6 метрів – це звичайно багато і носити таку тугу було теж дуже складно. Але її накидали на тіло людини так, що вона створювала складний комплекс, який ніс в собі рушійні настанови: діагоналі, вертикалі, навіть петлеподібні. Краса тоги складалася з того, що вона давала витончені драпіровки і, в певній мірі, була репрезентативним типом одягу. Спочатку тога була досить широкого вжитку. В неї загорталися на ніч, відпочивали, а потім вона стала суто репрезентативним одягом для римлян. Люди, одягнуті в тогу, – це римляни.

Цікаво, що спочатку виготовляли одяг із вовняних тканин, але згодом стали привозити бавовну і шовк. Тобто, напівпрозорі, прозорі, а також заткані вовною тканини створювали досить різноманітні структури, які по-різному накладалися на тіло людини. Вважається, що пеплос є одним з архаїчних типів жіночого одягу. Саме цей репрезентативний тип одягу давав ті монументальні складки, які ми можемо побачити на скульптурному рельєфі Пергамського вівтаря.

Особливу шану греків і римлян складали зачіски. Зачіски були простими. Корімбос – це вузол, який на голові жінок надавав їм вишуканості і водночас певної стрімкості. Волосся обов'язково намагалися освітлити. Освітлювали з допомогою морської води та променів сонця. Красуні довго проводили часу під сонцем, щоб виглядати саме тим білокурим кольором, бо таке волосся відповідало певному типу краси. «У римлян не має вже такого простого типу зачісок, як корімбос. Зачіски стають більш різноманітними і стають більш презентативними. Дуже різноманітними були зачіски патриціанок, які носили або гладко зачесані волосся, що розділялося на

прямий пробор, інколи завивали волосся в довгі локони, інколи носили грецькі зачіски. Адже істинно римськими були високі зачіски з локонів, накріплені на каркасі» [92, с.25]

О.Кіреєва пише, що саме репрезентивізм і образна конфігуративність моделювали той же самий сфайрос, який описував як модельну настанову Платон у «Тімеї». Якщо не вистачало свого волосся, то тоді додавали штучні, чужі, створювались комбінаторні зачіски. Інколи зачіски кріпилися на своєрідних каркасах, що нагадували російські кокошники. Все це свідчить про те, що зачіска стає більш репрезентативним засобом костюма, ніж це було в давній Греції. Рим взагалі стає більш декоративним, більш витонченим, більш презентативно означуваним. Космізм створював саме драпірувальний комплекс. Індивідуальні ознаки походили від статусу персони, її належності до тих чи інших верст. Тобто, все загальне було домінантним, а особистість існувала як частина космічного організму.

Костюм змінюється і стає зовсім іншим у просторі Середньовіччя. Середньовіччя піднімає не лише персоналії, а піднімає сам образ, робить його динамічним саме в просторі єднання верху і низу. Драпірування усувається як домінанта і виникає стратегія накладного одягу. Накладний одяг несе в собі драпірувальні елементи, але вони є допоміжними і мало визначені як космологічні ознаки. Моделюють лад, устрій. Не драперії, а розріз, накладання, шнурівка, єднання верху і низу, комбінаторика стають розвинутою в чоловічому костюмі.

Отже, візантійський тип одягу bliще до римського, він більш посторний, широта рукавів, сама туніка у Візантії мало відрізняється від римської. Західне середньовіччя більше деформує римський простір і, звужуючи рукава, утворює абсолютно новий силует. Для середньовіччя характерне розуміння часу як еламу, потоку. Природній час і сакральний, тобто визначений в рамках церкви, були циклічними. Циклізм приходить в Середньовіччя із Греції, але він тут набуває особливих темпоральностей,

тобто визначається в рамках календаря, який розбивається на дванадцять місяців.

А.Ястребицька пише: «Як весна обов'язково замінювала зиму, так вересень – Виноградар приходив слід за серпнем – Бондарем. Так з жорсткою обов'язковістю щорічно повторювали себе усі найважливіші буттєві реалії священної історії християнського міфу, закріпленого літургією: народження Христа, його хрещення, його входження у Єрусалим, воскресіння ним Лазаря, його розп'яття і воскресення, його явлення учням. Середньовічний час постійно повторюючись, був тим самим, що і в минулому році, у всякому разі, у своєму міфологічно-літургічній сутності» [212, с.12].

Зрозуміло, що вічність, яка була вічністю античності, стає іншою – вічність розглядається як проміжок, як те, що виникає між створенням земного світу і його кінцем – Страшним Судом. Що рушиться, знаходиться поза вічністю, може бути розглянуте і як субстанція, і як те тіло, що рухається. Як субстанція, воно не належить вимірам цього часу. Воно належить вічності, але як рушійне тіло воно виміряється у часові. При цьому, на відміну від вічності, час не може бути об'єктивною реальністю: минулого вже не існує, майбутнього ще не існує, а теперешнє не має протяжіння. Час визначається лише як психологічна категорія. Він існує у нашій душі, в нашій пам'яті. «Опозиція вічності і часу була панівною, панувала в уявленнях середньовічної людини, примушувала її дивитися на земне буття, як на те, що минає і тягнутися думкою до нетлінної вічності, жити в заперечені часу земного і в постійному готуванні до потойбічного життя» [212, с.12].

Темпоральності культури стають саме тим еквівалентом рушійності, яка не є поверховим феноменологічним рухом, а є все тим же субстанційним рухом, який відкриває в свій час Парменід. Адже спокою у середньовіччі ще менше, ніж у Давній Греції. Тут скрізь існує коловорот субстанції, коловорот душ, і, більше того, гротескне єднання тіл, яке створює одне гротескне тіло, за М.Бахтіним, коли з'єднуються башти і підземелля, верх і низ.

«Ойкумена, – пише А. Л. Ястребицька, – розділялась середньовічною географією на три частини: Європу, Азію і Африку. Зокрема, це географічне ділення усугублялось розподілом релігійним. Європа мислилась християнським материком, Азія і Африка – язичницьким, магометанським, ісламським – це простір невіри і безчестя. Середньовічний простір був ієрархізованим, і ця ієрархія просторових рівнів прикрашалася етичною оцінкою. Простір міг бути дурним, поганим або блаженним. Рай, Ієрусалим мали іншу оцінку за середньовічною просторовою шкалою, ніж степ, населений кочівниками, або ліси, сповнені вовками і вурдолаками. Ієрархія космосу відповідає ієрархії божих тварин і в свідомості середньовічної людини тісно була пов'язана з соціально-політичною ієрархією васальних відносин. Всі просторові відносини перебудовуються по вертикалі, драбина Іакова, що веде від землі до неба, стає одним з важливішим символом людського існування» [212, с.39]

Ієрархія як просторові зони в тій же самій мірі відображувалися в одязі. Одяг теж був ієрархічно структурованим як по вертикалі, так і від першого шару до нижнього, які накладалися на тіло. Ця тотальна ієрархізація і водночас цілісна означена структурність в Середньовіччі була табуована і належала диференційним шарам просторових зон, які були однозначно закріплені за тим чи іншим відрізком топонімії простору середньовічної людини.

Говорити про костюм на об'єктному рівні, як ми звикли, в Середньовіччі є недостатнім. Тут є величезна проблема, яку можна пов'язувати як з філософською антропологією, так і теологією, а також і з антропологією християнства. Річ в тім, що людина Середньовіччя, з одного боку, виглядає як людина аграрної культури (вже навіть сам розподіл часу по місяцях, їхній класифікація у вигляді Ремісника, Бондаря або у Виноградаря несе в собі певні християнські інтуїції), адже мова іде про інше, цю інтуїцію А.Гуревич зазначив як середньовічний світ людства, яке мовчить [61].

С.Хоружий намагається визначити синергетичну парадигму християнської антропології, говорить про дискурс ісіхазму, який фактично піднімає мовчання над логосом [202]. Той логос, яким Бог творив світ, замовкає, і в цій тиші народжується енергія співбуття людини і Бога. Енергетична напружена пластика середньовіччя – гротескна, трансформативна – породжує феномен межі, кордону, який перетинає людина не лише навпіл, уверх і униз, але створює можливість безкінечних трансгресій, долання меж, і, найбільше всього, долання межі між людиною і Богом.

Всі ці реалії, звичайно, відображуються в костюмі не прямо, але вони несуть віталістський теургічний образ людини, який надзвичайно експресивний, динамічний і водночас сповнений тиші. Ця тиша зачаровує, надає можливість відчутти глибину саме людського діяння і недіяння, як і можливість побачити іншого в обличчі людини, іншого як Бога.

С.Хоружий пише: «Православ'я стверджує в якості Антропологічної Межі онтологічне трансцендування, тематизує його в формах аскетичної практики і богослов'я обожнення. Даний ареал Межі принципово відрізняється від реалу, що визначається Безсвідомим («топіки Безсвідомого»). За безсвідомим не затверджується статусу іншого буття. А межа Людини конструюється нею, проходить у тому самому онтологічному горизонті, що і імпиричне людське існування» [202, с.22 – 23].

С.Хоружий намагається визначити онтологічне як сферу загального існування, і онтичне як сферу існування свідомості або суто приватного існування людини, віртуальне як дещо проміжне, яке є, в певній мірі, та онтологічно-онтична реальність, яка ще не втратила риси онтологічного, тобто буття поза людиною і не повністю належить феномену свідомості людини. Ця потрійна реальність або каскад цих меж, які визначає С.Хоружий, у просторі Середньовіччя стає дуже важливою. Костюм, в певній мірі, є віртуальний простір. Він ще не завершений як трансгресія, не

здійснений як онтичний, тобто конституативний світ, який належить персоні людини.

Сама персону людини тут є субститутом божества, а божество відсувається в безкінечність. Костюм є перенапруженою реальністю, його трансгресивна даність, тобто, ті межі, які вкарбовані в нього антропологічним простором, визначаються у буттєвому, співбуттєвому і надбуттєвому вимірі.

Образ драбини Іакова свідчить про метрику, сходи як певний циклізм сходження, як певну трансгресію межі, яка розбивається на стадії, на сходинки, на цикли, на темпоральності. Все це є метафорами, але за ними ховається образ повільного, перманентного самоздійснення людини, перетворення її в горню людини, здійснюється підйом від низу до верху. Людське існування заключено в трьох словах: жити, вмерти і бути судимим. Ми народжуємося для того, щоб померти, вмираємо для того, щоб бути осудженими. От така твереза і водночас жорстока конотація свідчить про есхатологію, про те, що сама кінцевість вписана в усі горизонти: теологічні, антропологічні, теріоморфні, які задаються хемерами, що вкарбовані в колони готичних храмів.

Можна сказати, що дискурс мовчання в костюмі є перманентним образом, який протистоїть дискурсу артикульованого слова. Не слово, не артикуляція, а здійснений активністю людини вчинок, тиша і спокій. Як би не здавалося дивним, але синергія як дискурс мовчання і є тим висхідним мотивом, який дає усі антропологічні горизонти костюма середньовіччя: культурно-історичні, теологічні, соціоприродні, теріоморфні. Все це зібрання меж говорить про долання однієї межі між людиною і Богом. Вона є нездоланою, але вона є скрізь, присутня в кожній точці топосу культури, зокрема костюма.

Чоловіче та жіноче у костюмі при всьому деспотичному розподілі в семантичних ознаках одягу починає не те, що корелювати, а починає бути майже ідентичним. Ця ідентифікація є симптоматичним явищем, утворює

один загальній силует, який, принаймні, є феміністичним. Якби ми не намагалися розподіляти простір на чоловічий і жіночий і говорити, що чоловічий костюм є зовсім протилежний жіночому, можна стверджувати і те, що злет знизу до талії, від талії поясу є інвертивним, є рухом знизу вгору і зверху вниз. Ця інвертивність має свій епіцентр єднання інтенсивної і екстенсивної метрики на рівні плечового поясу. І саме тут у жінок виникають декольте, а у чоловіків виникають складні коміри і складні аксесуари, пов'язані з оточенням цього плечового поясу.

Середньовіччя загостило мотив злету вгору і виходу на краї. Контрфорси викидали на краї енергію, напругу, яка іде згори, в одязі цей аналог теж відчувається. Низ є більш ширшим, ніж верх, феноменологічно зчитка інформації виглядає як злет вгору, а тектонічно свідчить, що трапеції, трикутники, пірамідальність низу намагається утримувати увесь той величезний простір, який утримує людина як дар божественного, яке є неспадання вниз, є перманентне очікування дару згори.

Найбільш демонстративно і найбільш гостро всі ці інтенції визначила мода готики. Так, антична мода досягла свого «рококо» в моді пізнього Риму, середньовічна мода, описавши своєрідне коло, теж підійшла до свого рококо, роккоко готичного. «Своєю кульмінаційною точкою пізня готична мода досягла епогею при дворі Бургундських герцогів, в Чехії при дворі Вацлава IV. Вишуканий смак, помпезність і надлишок нової моди найшли своє вираження в одязі знаті у вигляді багатої декорації і орнаментации сукні. Однак і Бургундська мода не була оригінальною. В ній поєднувалися елементи чеської моди, котрі прийшли сюди в період правління Вацлава IV і моди італійської. Треба зазначити, що завдяки бургундській моді найбільш гостро та яскраво проявилось елементи середньовіччя. Це і відчувається у надлишку фарб, ексцентричності деталей. У чоловічому одязі це явище видно більше, ніж жіночому. Скорочена куртка, яка називається пурпуен, котру вже в XIV столітті носили в доповненні з прилягаючими штанами, дозволяє тепер ще більше підкреслити натуралістичну деталь: виглядаючу сорочку, нижню

білизну, штани, що прилягають до тіла, детально обрисовуючи чоловічу фігуру, і утилітарні деталі, як, наприклад, доповнюючі пояса, підв'язки і тому подібне» [90, с.127 – 128].

Автори зазначають, що вперше в цей період жіночий одяг став чітко розподілятися викройкою на довгу спідницю і ліф, часто зашнурований з маленьким овальним вирізом, пропорційним відношенням ліфа і спідниці. «Італійська мода виражає всій ідеал рівноваги окремих частин тіла, тобто тенденції аналогічні тим, що ми бачимо в італійській архітектурі, котра ніби то зшита по мірці людини. Коли, наприклад, Генріх Вельфлін, прослідковує зміни в італійській архітектурі, то він порівнює її, напередусім, з костюмом цієї епохи. Архітектура йому здається одягом, проекцією людини і його тілесної оболонки на зовнішній вигляд забудови. Простір, котрий створюється шляхом підйому стелі і стін, епоха створює точно так, як здійснює стилізацію тіла і руху. Створює їх такими, ніби то вони хотіли б самі в чомусь бачити істину ціну і значення» [90, с.140]

Отже, Г.Вельфлін, а з згодом і М.Пруст помітили, що архітектура одягу і архітектура як така є одна архітектоніка, є один архітектон, тобто, той головний будівник, який спроектував саму настанову тотального проекту єднання верху і низу, єднання інтенсивної та екстенсивної метрики, яке намагається створити дисципліновані практики моди з допомогою ліфу і водночас розхитати їх з допомогою нижньої частини сукні, в яку колись, як вважала гіперкритика в Середньовіччі, ховався диявол.

Атропологічний горизонт моди Середньовіччя згасає в синергетичній парадигмі, замість нього виникає горизонт антропоцентричний. Це різні речі, антропоцентризм замінює антропологізм як теологізм, замість Бога у центрі Всесвіту стає людина. Це мало що змінює в одязі, але змінює достатньо, щоб відчувати, що одяг педалює, трансформує і перманентно, агресивно знищує всі межі, які визначило Середньовіччя: онтологічну, онтичну і віртуальну. Передовсім, простір одягу стає віртуальним, тобто онтично зазначеним як маньєристичне варіювання вестиментарного коду.

2.3. Образ людини в костюмі Відродження

Доба Відродження, за О.Лосєвим, не була романтичним піднесенням гуманізму і лакованої гуманності. Більше того, це була доба індивідуалізму, жахливого світу так званого «зворотного титанізму», цей зворотній бік титанізму показав не просто вади новоренесансної людини, а показав межі того антропологічного горизонту, в якому визначається теологічний і теріоцентричний горизонти самоздійснення людини. Людина-Бог, людина-тварина і людина як така зустрілися в досить вузькому коридорі, який зазначений як доба Відродження.

Можна стверджувати, що ця доба пододала межі антропоцентризму і підійшла до того обрію людиновимірних ознак культури, які позначені Бароко. Вже Мікеланджело із середини Відродження розмиває цей горизонт, розламає його і передбачає барочний світ. Адже Бароко, в певній мірі, було закономірним явищем в просторі оптичного, індивідуального, юнацького індивідуалізму Відродження, як це засвідчує О.Лосєв.

О.Лосєв створює глибину самокритики, самозаперечення і самозречення, входить в сутність цієї доби. Він пише, що характер індивідуалізму Відродження має всі риси дитячого і юнацького свавілля. «Йому властиве та безпосередність і наївність, котра оберігала від крайніх висновків. Ренесанс був далекий від будь-якої буржуазної обмеженості. Він ще не розумів і не передбачав абстрактної жорсткості і безпощадності, які очікували його в подальшому» [125, с.62]. О.Лосєв створює дивну інтерпретацію Відродження. Дивну на перший погляд. Згодом вона стає не лише адекватною, але і єдино можливою. Він визначає, що духовним світобудівним стержнем доби Відродження був неоплатонізм. Більше того, неоплатонізм як примат духовного над матеріальним в такому широкому тлумаченні проектується на всі світобудівні конструкції. Він говорить про неоплатонізм античності, середньовіччя, неоплатонізм Відродження. Неоплатонізм розглянуто так

артистично, де самодостатнє визначення стає не лише інтепретантою, а і принципом конструювання універсуму, за Шеллінгом.

«Всім відомо і всі постійно повторюють, що Ренесанс як протилежність середньовічній культурі, був світською культурою, і таким світоглядом, котрий будувався на земних намаганнях і бажаннях людини. Що і говорити! Ні одна епоха в історії європейської культури не була сповнена таким величезним потоком антицерковних творів і окремих висловлювань. Якщо б задатись питанням по підрахунок всієї цієї антицерковної літератури, то для одної Італії вона б склала цілий величезний том» [125, с.50] О.Лосєв стверджує, що глибина самокритики, самозаперечення і навіть самозречення входить в глибиннішу сутність доби. О.Лосєв говорить найголовніше, він говорить про жорстокість, індивідуалізм і юнацтво самої жорстокості або самого індивідуалізму. Це дуже нагадує ювенільність моди в її визначенні просвітниками і позитивістами ХІХ століття.

Ювенільність моди – це та реальність, коли людина грає, як дитина, і ця гра безмежна, відбувається на межі людини і Всесвіту. Відродження окреслило ці риси жорстокості і того світу, в якому людина в неможливих обставинах створює всі можливі світи, які свідчать про титанізм і про чуттєву естетику, яка теж несла в собі космологізм неоплатоністичного зразка. О.Лосєв констатує: «Ідея речі в платонізмі є вічна породжуюча модель речі. Стає зовсім зрозумілим, чому естетика Ренесансу ухопилася за цю платонічну ідею, і чому для неї здається такою легкою справою примирити її зі своїм гуманістичним і земним наміром» [125, с. 81].

Якщо людина потрапляє на терен ідеї як конструктивного самоосмислення світу, то тоді вона потрапляє в простір платонізму. Але цей платонізм стає неоплатонізмом, коли саме поняття ідеї розширюється, стає конституативним, якщо визначити його за зразками феноменологічних теорій. «Таким чином, замість простого, безпосереднього

данного платонівського світу ідей, неоплатоніки під впливом Арістотеля стали вчити про пізнання і мислення самого себе Розуму, матеріально, тобто субстанціально, що здійснюється без будь-якого світу і над ним, і, крім того, енергійно зарядженому у відношенні всіх можливих оформлень космічного буття і життя» [125, с. 84]. О.Лосєв констатує, що світ ідей збагачується у неоплатоніків знизу, бо річ і матерія стають тут настільки нестерпно текучою реальністю і настільки залежить від її єднання з ідеєю, що вони буквально отожднюються. Світова душа, космос є найкращим виникненням мистецького організму, який дає можливість здійснитися ідеальному та матеріальному на підставі космологізму і неоплатонізму.

О.Лосєв дає коротку формулу неоплатоністичного світогляду, який він розглядає як певну естетику. «На цих підставах естетику неоплатонізму можна формулювати так: краса – це чуттєвий, сприймаємий, видимий і чутний космос з землею посередині, з небесним куполом зверху, що створюється із правильно розташованих і, точніше, рушійних світил з періодичними пожежами всього цього космосу і перетворенням його у вогненний хаос, а з іншого боку, також з періодичним повертанням його в абсолютну стрункість, порядок і правильну нерушійність. Сам же космос є межовим існування Розуму як ідеального першопринципу за допомогою безперервно пульсуючої рушійності космічної душі, в чому здійснюється одиничність буття в цілому, яка ніколи не гине і є всеохоплюючою» [125, с.89].

Космос стає одиничним. Він належить людині. Космос вже утворюється на підставах особистої космологічної моделі, яка стає образним еквівалентом світозабудови. Людина Мікеланджело, людина Леонардо, людина Рафаеля, людина Боттічеллі – все це людина доби Відродження, але вона досить і досить різна. Якщо згадати маньєристичний образ людини, то ми все більше розуміємо, що в житті таких людей існувати не могло. Вони були цілком сконструйованими на підставі

породжуючої моделі, за О.Лосєвим, того образу космосу, який стає образом людини.

Костюм теж втягується в цю космологічну гру і персоніфікується, в певній мірі стає драмою певного інтерпретативного власного образу митця. Квінтесенцію цього персоналізму, який теж можна зазначити в рамках неоплатоністичної естетики, є, так званий, зворотній бік титанізму, який О.Лосєв презентує з надзвичайно експресивним темпераментом. Він намагається показати, наскільки людина Відродження була стихійною і неврівноваженою. О.Лосєвим говорить, що тут немає естетики, бо вона є дикою і тваринною. Як не дивно, ми вже дуже близько до костюма. Ця «дика естетика», теріоморфізм і персоналізований розгул пристрастей дуже близький до моди і до того, що охоплює на побутовому рівні речовинний світ, людину і примушує діяти так, як це спонукає середовище.

Отакий світський неоплатонізм, тобто неоплатонізм як принцип, як примат духовного над матеріальним, звичайно, визначався в одязі і визначався як примат загальних ідей в конструкції костюма. Верхня частина жіночого торсу в костюмі згладжувалася. Тут ми не бачимо ніяких шнуровок, ніяких ліфів, що несли в собі «дисциплінарні практики» тіла і утворювали ідеальне тіло шляхом його деформації. Ми бачимо лише згладжування, бачимо приведення верхньої частини тіла до ідеальної форми – сфайросу. Тобто принцип моделювання тут не інтеріорний, яким він був в Середньовіччя, а екстеріорний.

Не з середини назовні виходять форми і демонструють свою квітучість, пишність, бароковість, за Ж.Дельозом, яка є теж універсальною для всіх стилів, як і рококо, за Л.Кибаловою і М.Ламановою, а екстеріорний, який у Платона в «Тімеї» позбавляє тіло непотрібних членів, непотрібної формотворчої квітучості, а утворює ідеальну завершену гармонію, яка відсилає до платонових тіл: сфайросу, циліндру і ін. Проективізм мислення давнього єгиптянина, коли він

мислив проекціями, плоскими величинами, які монтувалися в одному силуеті зображення, змінюється пластичним рельєфом давнього грека, згодом континуальним рушійним математизмом середньовічного художника, де субстанцією підосновою світозабудови є світло, яке модулюється в практиках культури.

Математизм і континуальний виток формотворення в Середньовіччі дивним чином перетворюється на модель Відродження, яка залишається членорозподільною цілісністю, за О.Лосєвим, ще античного зразка, зберігає математичну містику пропорціювання, що доходить вже до безмежжя пропорційних систем у кожного художника, безмежжя розуміння космосу як неоплатоністичної моделі всіх можливих універсумів Ренесансу і парадоксальним чином несе в собі континуальність. Континуальність як протосубстанцію, яка розумілась як духовний виток – дух, неоплатоністична передумова матеріального буття як ейдос, як ідея, що математично оформлювалась в певному геометричному просторі формотворення у художника.

Цей геометричний простір тяжив до перспективних, а не проєктивних засобів відображення. Перспектива ставала тотальною мовою доби Відродження, але в костюмі вона майже не позначалася, бо тут не було ані точки сходу, ані лінії горизонту, тут не було, фактично, того зображувального еквіваленту людини, який ми бачимо в живописі і графіці. Ми бачимо в костюмі лише те, що людина змінює оптику бачення світу. В костюмі образ людини доби Відродження є симбіотичним, але це не еkleктика, а монізм світобудівної моделі, яку кожен художник відтворює у власній творчості. О.Лосєв дає блискучі характеристики творчості Боттичеллі, Джотто, Леонардо, Мікеланджело і ін.

Дуже багато міркувань щодо перспективного бачення простору виникає в ХХ столітті. Починаючи від студії П.Флоренського і вже до останніх версій перцептивної перспективи у Б.Раушенбаха, важливо

відмітити, що всі ці адекватності є достатньо суб'єктивними, тобто інтерпретативними. Якщо П.Флоренський намагається заперечувати цінність прямої перспективи і говорить, що зворотна перспектива Середньовіччя є більш автентичною щодо відображення реальності, то Б.Раушенбах говорить про те, що перцептивна перспектива є більш фундаментальним явищем, ніж оптична перспектива або перспектива доби Відродження, яка лише модифікує перцептивну перспективу.

Саме поняття «перспектива» стає неадекватною, бо перцепція не є лише перспектива. В перцепції, є полімодальна синестезійна реальність, яка перекодує данні перцепції на всі можливі засоби сприйняття світу: тактильний, зоровий, слуховий. Але в тактильній, зоровій, слуховій модальностях перцепції дуже важко виокремити перспективний образ. Це образ перцептивний, полімодальний, більше того, він виникає як безкінечне становлення різних модальностей образу. Проте перцептивна перспектива стає теж одним із шляхів інтерпретації.

Суб'єктивізація простору в добу Відродження призвела до маньєризму – наявного і ненаявного, імпліцитного. Наявний маньєризм створював маньєристичні системи, а ненаявний визначався як безліч систем: пропорціонування, зображувальних систем, систем світобудівних, які були звичайними неоплатоністичними конструкціями доби Відродження як мистецькими образами.

Г.Дунаєв, який присвятив чудову роботу аналізу «Весни» Боттічеллі та і взагалі творчості Боттічеллі, пише: «Простір в картині Боттічеллі єдиний за своєю сутністю, а не по єдності його ефектів, як в живописі останніх століть. Він відкривається відразу в декількох планах і одночасно читається в часі як ряд метаморфоз цілого. Воно більш емоційне і, в меншій мірі, тілесно дане. Для перспективістів першої половина XV століття річ, як вона є, існує окремо від того місця, яке вона займає. Для Боттічеллі світ речей змінився світом актів. Він набув більшої виразності, яка не

можлива поза часом. Час стає ще більш дійсним фактором, ніж простір» [Цит. за: 125, с.393].

Часовість ця, однак, ще не є екзистенційною часовістю пізніх століть. Вона є також неоплатоністично-космологічною, але вже розгортається як особлива модель людини в місці, яке перспективно означено, але не визначається в перспективі. Це місце в бутті, за М.Бахтіним, є місцем всього людства, місцем того титана, який в центрі всесвіту утворює оптичний образ, образ суб'єктивованої краси або краси, яка створюється як оптична даність. «Переносячи весь центр ваги на людського суб'єкта, – пише О.Лосєв, – Леонардо обездушив об'єктивний світ до крайнього механізму, віра в емпіричну текучість безсвідомо визначає безсилля перед нею людини і особистості. Леонардо разом з превознесенням людини також вчив про всезагальний і світовий хаос, який ніби повинен охопити собою весь світ. Не зрозуміло, чого тут більше, – суб'єктивізму або нігілізму, привознесення особистості або відчаю в її життєвих і наукових можливостях, захопленості в зоровий світ з його оригінальними формами і фарбами або байдужості до усього якісного, оригінального» [125, с.405].

Леонардо да Вінчі виступає тим дизайнером і тим проектантом, який створює проект заради проекту. Він робив проекти машин, механізмів, військових апаратів, навіть літаючих апаратів. У нас немаї відомостей чи робив він одяг, проекти одягу, але він малював одяг. В його моделях намальованого одягу ми бачимо не просто відображення типів образів Ренесансу, бачимо живий простір, сповнений енергії і сповнений гармонії. Більше того, одяг у нього індивідуалізований і, в певній мірі, персоніфікований. Механізм перцептивного простору, який він визначає як сфумато: розмиваються краї, світ сяє, світло-простір діє. Ця світлозабудова як конструкція стає одягом, одягом для Всесвіту Леонардо да Винчі. Одяг тут оптично-символічно персоніфікований як хаос (як його визначає О.Лосєв), як механізм, як сфумато, яке стає

засобом адекватії світлоносної механістичності хаосому, якщо вже прийняти сучасну термінологію.

Мікеланджело з його надзвичайно драматичною творчістю у О.Лосєва теж інтерпретується як неоплатонік: особистісне, матеріально напружене буття надмірно матеріальних і водночас драматично-означених гігантських тіл, які перенасичені м'язами, знаннями пластанатомії, спонукає до конфлікту матерії і духа. Адже конфлікту не відбувається, бо Мікеланджело перемагає саме в духовному закликку.

Мікеланджело стає тим носієм духовного витоку, який прокреслюється могутнім абрисом антично-пластичного рельєфу. Ніякої перспективи, ніяких спокус оптичних інтроверсій – лише скульптурний могутній образ в неглибокому просторі самодостатньої пластики. Одяг тут і потрібен, і не потрібен. «Страшний суд» намальований майже без одягу. Лише Божа Матір і Христос були одягнені, і, згодом, «Страшний суд» одягли вже без художника. Це «вдягнення» зображення є цікава модель для розуміння образу людини одягненої доби Відродження. Ця людина як суб'єкт метаісторії костюма або історії костюма в її світобудівному вимірі є досить важливою, бо ця модель одягнення зображення є моделлю костюма доби Відродження. Відродження одягало не тіло, не живе тіло, як би воно не пишалося ним, а зображення. І це зображувальне тіло було еквівалентним справжнім почуттям і справжній естетиці цієї доби.

Отже, слід зазначити, що неоплатонізм – явище, яке рефлектує в собі римський ідеал простору, ідеал людини. Ми закінчуємо цей екскурс з розвітку світобудівних конструкцій образу людини доби Відродження ще однією цитатою із роботи О.Лосєва «Еліністично-римська естетика», в якій він дає блискучу характеристику римського простору, який, в певній мірі, моделюється добою Відродження: «Римський простір, на відміну від грецького, сповнений екстазом просторової експансії, цей екстаз психологічно-натуралістичний. Психологізм і суб'єктивізм,

коротко кажучи, не врятує від холодності. Релігія Діоніса, як ми не раз вказували, є найсправжніший екстаз, адже в ньому немає нічого інтимно-людського, нема особистості, а швидше є якийсь звіриний холод і безособистісність. Не робиться він інтимнішим від свого психологізму і суб'єктивізму, оскільки соціальне дано тут в своєму природньому зв'язку» [126,с. 20]. Можна вважати, що О.Лосєв торкнувся головних аспектів Відродження як тілесно-почуттєвого стихійного космосу, за його визначенням.

Нічого нового в костюмі доби Відродження з точки зору конструкції і світобудівних констиляцій ми не знайдемо. Л.Кибалова, О.Гербенова, М.Ламанова пишуть: «Найбільш важливою рисою нової моди є те, що вона не оголювала людське тіло і його окремі частини, як антична культура, не підкреслювала їх як натуралістично орієнтована готика в період свого найвищого розквіту, а змогла зрозуміти його як дещо пластичне ціле. При всій індивідуальності, котра присутня цій моді, вона зуміла створити тип, ідеал одягу для жінки і чоловіка епохи Ренесансу, котрий був зразком для всіх прошарків суспільства. Загальна гуманістична ідея Відродження за своїм відкриттям людини, за споминами про античний світ, знаходить вираження в ренесансній моді. В її ритмічній членуванні вбрання, в повільному підкресленні основних частин тіла нова мода заперечує все те з минулого, що не відповідало гармонійному розумінню симетрії і врівноваженості. Вона також зуміла позбавитись надлишкових екстравагантних деталей в моді попереднього періоду. Вона відмовилась від неприродного положення поясу, інколи розташованому настільки низько на стегнах, інколи надмірно високо під талію, вона відкинула довгі гостроносі черевики, глибокі гострокінечні вирізи вбрання, витягнуті кутами рукава і всі високі капелюхи. Замість цього мода Ренесансу встановила нові канони, котрі відповідали тодішнім ідеалам. Більше того, вона встановила такі правила, котрі

дійсні до сих пір: висока фігура, широкі плечі, вузька талія, красивий рот, білі зуби, червоні губи, благородний рух та статна фігура» [90, с.139].

Адже всі ці ознаки характеризують тіло, які були відомі вже в Єгипті, і вони не є новими. Адже, якщо ми поглянемо на те, як Фіранцуелла – маньєристичний художник доби Відродження– визначає ідеал краси, то його дискурс є за своєю типологією опису маньєристичним і суто феноменологічним виявленням членорозподільної цілісності ідеального тіла як інструментарія, який дає можливість варіативного утворення, тобто перманентного трансформативного образу краси.

Фіранцуелла пише: «Волосся жінки повинні бути ніжними, густими, довгими і хвилястими. Кольором вони повинні сподобляться золоту або ж меду, або гарячим промінням сонця. Тілобудова повинна бути великою, але при цьому благородних форм. Надмірно росле тіло не може подобатись, так як невелике і худе, білий колір шкіри не приваблює, бо це позначає, що воно надлишково бліде. Шкіра повинна бути трохи червонуватою від кровообігу» [Цит. за: 109, с. 112]. Він також пише, що чорні очі подобаються багатьом, але краще всього ніжний темно-коричневий колір, що надає погляду веселість і м'якість, в русі ж – чуттєву захопленість. «Саме око повинно бути великим і овальним, воно не повинно сидіти глибоко у впадині ока, що надасть йому надлишково дикого виразу. Губи хай не будуть надлишково тонкими, але і не товстими. Легке дихання нижньої губи в порівнянні з верхньою збільшує її привабливість. Найкрасивіша шия – овальна, струнка, біла і без плям. Очі повинні бути широкими. Першою умовою красивих грудей є їх ширина, на груди не повинно проступати жодної кістки. Красиві груди лишаються плавними, не помітні для ока. Найкрасивіші ноги – це довгі, стрункі, внизу тонкі з сильними сніжно-білими ікрами, котрі закінчуються маленькою вузькою, але не сухощавою ступнею» [109, с.112].

Отже, ідеал людини був сумативно-ідеальним. Він відповідає всім ознакам платонізму або неоплатонізму, але не завжди спонукав до того, щоб створене зображення або річ, за цими рецептами, призводило до ідеальної гармонії. Це лише варіативний ряд, який існував в вербальному дискурсі як норматив, але цей норматив не міг бути образним, він був скоріше імперативно означеним як вербальний дискурс. Образом він ставав тоді, коли посередником виступав художник, митець, який надавав йому саме того модельного виразу, який він утворював як свій особистий образ світу.

Важливо, що доба Відродження розгорнула проблему табуованого простору середньовіччя таким чином, що нижній шар – білизна, завжди білого кольору, був субститутом тіла. Він виглядав як натуралістична деталь, адже нижня білизна тепер стає найбільш розкішною частиною одягу, – пишуть автори «Ілюстрованої енциклопедії моди». «Таким чином, матеріал білого кольору до цього часу залишається одним з самих дорогих. До кінця XV століття трудомісткі рукава, які шилися для дорогих суконь, відділялися від ліфу і тепер стали прикріплятися до нього на плечі лише смугами із тканини або стрічками. Крім того, ренесансний рукав став тепер грати нову роль, а саме – роль знака станової наявності – яку він вже виконував раніше в готичній візантійській моді» [90,с.144].

Важливо, що Відродження і весь одяг, який виникає після Відродження, в певній мірі, продовжує інтуїцію розрізного дискурсу і збільшує кількість розрізів на одязі до неконтрольованої мети. Ріжуть настільки енергійно, що виникає навіть термін: «посічена тканина». Штани брічос повністю вкриваються цією посіченою тканиною, але за ними існують набиті ватином форми, які створюють буфи, силует чоловічого костюма. Розрізання стало настільки привабливим, що, фактично, перетворює костюм у гру фасонів, поверхонь, силуетів, тканин, які просвічують одна через одну в розрізах.

Отже, з шнуровками і певною слоїстою деформацією шарів костюма гру цих безконечних варіювань поверхонь підтримує пластичний космологізм і маньєристичний образ людини, що характеризує всі ті реалії костюма, які ми бачимо в просторі реформації, просторі маньєризму іспанської моди, тобто в XVI-XVII столітті. Іспанська мода досягає своєрідних симбіотичних напрямів, де поруч з геометризмом костюма уживається надмірна пластика як статика деталей і водночас експансивна драматургія розрізного дискурсу, де самі шари одягу все більше підкреслюють хиткість і невірноваженість геометрії костюма, яка живе в антропоморфному просторі. Автори «Ілюстрованої енциклопедії моди» пишуть: «В порівнянні з гармонічністю моди італійського ренесансу, яка поважала людське тіло, іспанська мода виявилась під сильним впливом геометричних форм, які штучно змінюють лінії тіла людини, деформують їх. Взаємовідношення між окремими частинами тіла невірноважені. Так, наприклад, чоловічий одяг стилізований під конус, основу якого пересунуто на лінію стегон, до плечей конус звужується, ноги, в міцно пов'язаних панчохах, створюють враження неприродного уявлення» [90, с. 163].

Це суто зовнішній опис характеристик костюма, але за ним стоїть знов-таки неоплатоністична світоглядна конструкція, засадничі форми, що відомі як платонівські тіла: конус, піраміда, сфера, куб і т.п. Але їх моделювання на тілі людини в чистому вигляді виглядає занадто агресивним і занадто експресивним. Адже все це дух доби. Зрозуміло, що не можна порівнювати італійський Ренесанс і Іспанію в плані того, що вони мали різні ідеали. Адже і там, і там існував маньєристичний дискурс, існувала самодостатня конструкція, яку можна зрозуміти як космологічний образ антропоморфного простору. Адже цей антропоморфний простір мав свої межі маньєризму: в Іспанії ці межі визначаються геометрично-структурованим неоплатанізмом, а в Італії цей

неоплатанізм – варіативний і має характер не геометричних структур, а пластично-модельний.

Італійська ренесансна мода підкреслює пластичність тіла, іспанська – її знищує і замінює штучними формами: це чоловічі куртки, паски на брюках, корсети, металеві пластинки на ліфі жіночої сукні, повне розрізання чоловічого і жіночого одягу. Жінка майже губиться в укріплених розкльошених спідницях, що зветься вертугаден, райфрок. Спідниця підкреслювалась металічними вставками, на котрих тканина натягувалась як на барабан, і жінка в них виглядала як неприступна фортеця.

В певній мірі, це соціологізація і той об'єктний підхід, який характерний для всіх історій костюма. Приблизно так описує історію костюма Р.Захаржевська. Адже її опис більш художній, але він теж тяжіє до соціологічного аналізу костюма як відбиття саме соціальних владних функцій в одязі. «XVII століття, – пише Р.Захаржевська, – було зустріте вибухами мушкетів і аркебуз, дзвоном шабель і тупотом кінноти, стогоном селян над витоптаними вежами, скрипом дипломатичних пір'їв, шумом дворових асамблей і марнославних монархів. Воно було освячене полум'ям звільнення війни в Нідерландах і буржуазних революцій в Англії, династичних і релігійних війн у всіх європейських країнах» [76,с. 102].

Можна сказати, що такий вступ в простір Нового часу – експресивно видовищний. Він говорить про те, що змінюється багато з цими революціями. «Репрезентативізм, як і в Давньому Римі, стає найважливішим принципом формування костюма, але костюм виглядав в більшій мірі архітектурно. З початку століття скрізь була розповсюджена іспанська мода, громіздкі нерушійні форми в жіночому костюмі зберігалися в масивних ліфах і корсетах, брижах, з котрими в Голандії не розлучалися протягом багатьох років, в господарюванні чорного кольору і важких тканин, високі мереживні стоячі коміри, що існували

одночасно з фрезою, підсилювали враження надмірності і імпозантності. В придворному чоловічому костюмі також використовувався закон елегантності поєднання чорного кольору з білим. Зберігалася іспанська форма пурпуена з простібаними грудьми і крильцями на плечах, з короткими плащами і широкими, спочатку шароподібними, жорсткими, а потім – м'якими, заходячими за коліна штанами. Зразковими були білі манжети і мереживі коміри фрезою, стійкою або з кутами, що стирчали, панчохи та туфлі з каблуками довершували цей костюм» [76,с. 104].

Важливо зазначити, що дефініції костюма Нового і Новітнього часу не належать мистецтвознавчому ареалу досліджень. Скоріше, – це філософський вимір, але його можна визначити як те, що формується в костюмі після Відродження. Змінюється світ, і людина з центру універсуму переміщується на периферію. Ця достатньо звична констатація в костюмі виглядає достатньо екстравагантно, тому що костюм осягає мікрокосм, осягає мікропросторові реалії, які визначаються в забарвленні костюма декором, який буквально орноментально демонструє маленьку людину.

Навіть сам комір фрезою і фреза розбита на величезному просторі стиснутого циліндру, який несе в собі голову як завершений космічний простір, що ще раз нагадує: поруч існують геометрично менші форми, тобто монадність Лейбніца. Домінантним є соціалатомізм. Все це спонукає до того, що людина монархії, людина, яка загубилася в далеких просторах, не близькому їй космосі, ця людина потребує легітимізації. І ця легітимація тут же відбувається як новий репрезентативізм, синдром оптичного простору після Відродження, як структурування форми на основі монадності. Можна стверджувати, що саме образи, які виникають в цей час, в певній мірі, є «постадеквація», тобто завершення доби антропоцентризму.

Якщо говорити про антропоцентризм суто в модельній, конфігуративній озназі костюма, то він ніколи не завершується, але в

світоглядному вимірі він завершується в Новому часі. Маргінальність і мікроатамарність соціалатомістичного індивіда спонукає до того, щоб одяг був маркером не просто межі між верхом і низом, а безмежжя меж, яке утворюється в костюмі як шляхом розрізного дискурсу в посіченій тканині, так і шляхом нашиття до 500 бантів на жіночу сукню або в інших деталях, еквівалентних маленькому простору, що несе в собі антроповимірні ознаки.

Блез Паскаль говорить, що людина є епіцентром або квінтесенцією універсуму. «Можна уявити людину без рук, без ніг, без голови. Не лише тільки досвід навчає нас, що голова більш потрібна, ніж ноги, адже я не можу уявити собі людину без думки. Це був би камінь або тварина. Думка вирізняє ество людини, і без неї не можна собі її уявити» [161, с. 77]. Він говорить про людину, яка нагадує йому тростину, і пише просякнуті надією слова. «Людина є найнезначнішою часткою природи, але ця частка думає. Не потрібно озброїтися всьому Всесвіту, щоб знищити її. Для її умертвіння достатньо невеликого випарювання однієї каплі води, але нехай Всесвіт і розплавить її – людина стане ще вище і більше благороднішою, ніж її вбивця. Вона створює, вона усвідомлює свою смерть. Всесвіт не відає про ці переваги над людиною» [161, с.77 – 78].

Можна почути надію на розум, адже розум не рятує. Дух, примат духовного над матерією як неоплатоністична конструкція втрачає свої регулятивні риси в Новому часові. Розум стає абстрактним, від'єднується від матерії, від'єднується від тіла, людина стає аналогом розуму. Чого варті конструкції «трансцендентального суб'єкта» в класичній німецькій філософії і чого варті взагалі сподівання Декарта на «радикальний сумнів»? «Я думаю, тому існую» – ця формула стає ідеологемою Нового часу. Адже ця формула в костюмі відображена лише імпліцитно, відображена як можливість зміни форм, як можливість текучості, становлення, формотворення усталених атрибутів геометрії іспанської

моди або неоплатоністичних завершених форм костюма в добу Відродження. Хиткість, сталість і несталість костюма створює ту вакханалію форми, яку ми бачимо в образі одягу тих же мушкетерів і всієї феєрії несподіваного дива різноманіття форм. Адже ці форми виглядають цілком фантазмагорійними.

Для жіночого костюма XVII століття, як пише Р.Захаржевська, характерна наявність декілька спідниць, що відрізняються одна від іншої кольором. «У 30-х роках увійшло в моду верхнє вбрання – роб, з світлою нижньою юбкою, тканиною, за якою було видно розпахнуті від талії поли. У Франції носили доволі відверте декольте, стидливо прикриваючи їх тонкою прозорою тканиною. Пуритани в Англії і кальвіністи в Нідерландах, як і прихильники старовинних звичаїв, носили величезні хустки і коміри, що закривали горло, плечі і груди. У жінок, як і у чоловіків, верхнім одягом вважалися плащі, накидки, навіть бандебури абсолютно схожі на чоловічі. Так, військовий час перетворив жіночу моду і надав їй чоловічого характеру» [76, с. 115].

Отже, вже в XVII столітті мускулінізація мала свої ознаки як певний модний імпульс. Але модою відали жінки. Як не дивно, коханки Людовіка, короля Франції, створювали моду, і та примхливість, непередбаченість модних інновацій, в часи жорстокої регламентації і водночас надлишково-експресивного середовища свідчать про те, що мода стає більш непередбачуваною і більш варіативною, ніж в часи застиглого космологізму і антропоцентризму, які існували аж до кінця доби Відродження.

Всім відомий контуш Ватто, який він намалював вперше у картині, який потім швидко входить в простір одягу і моди століття. Новітній час починається зі стилю модерн, він є межею, демаркацією між класичним і простокласичним простором, простором культури і простором костюма. Але сама дефініція «Новітній час» говорить про радикальні зміни, трансформації і світоглядні катастрофи. Можна стверджувати,

що одяг зберігає все ті ж старі настанови, які переходять з XVII в XVIII, а з XVIII в XIX століття. Фактично, XX століття живе в енергійній фазі XIX століття, і всі зміни у маскулізації, які прийшли в одяг, є лише семантично-маркуючим атрибутом, але формотворчий імпульс замикається попереднім циклом, тобто належить циклу XIX століття.

Це видно в однобортних і двобортних чоловічих костюмах, це можна прослідкувати в еволюції жіночого вбрання, яке мало змінюється і все більш приймає на себе мускулінні настанови.

Висновки до другого розділу

Всі композиційні виміри костюма виникають саме в період створення давніх цивілізацій, але вони лише виникають, стають розгорнутим рядом *composito* в Греції. Греція надає костюму саме риторичні ознаки, де полівалентність стає диспозиційною та транспозиційною реальністю, яка вже потребує трансформації. Адже трансформація, як така, начебто і не торкається тексту як космологічного ряду, як дискурсу грецької культури. Вона лише є модифікаційною стратегією, і в цьому її цінність, її гарант гармонії, гарант космологічності. Важливо зазначити, що перехід між композитною і транспозитною цілісністю, був не простим, він формувався протягом століть. Драпірувальний комплекс вже усуває проблеми композиції на периферію. Рух, динаміка, стрімкість стають висхідними і головними, але ж домінує статика космосу, вертикаль як світозабудова грецької колони, грецьких канелюр.

Людина Середньовіччя, людина Відродження – це феномен межі. Про це блискуче свідчить досвід поезії Данте, досвід живопису Боттічеллі, досвід поезії, скульптури і живопису Мікеланджело. Костюм тут є більш живописним, ніж скульптура. Хоча скульптурність, як така, була висхідною ознакою грецького космосу, яку начебто намагався реанімувати простір доби Відродження. Це вдалося і не вдалося – середньовічна традиція була дуже

вагомою, особливо в костюмі. В певній мірі, архітектура стає костюмом. Не одягом як планетарним явищем, а костюмом як образним, візуальним, віртуальним простором, який розчиняється і зачинається в той же час, який стверджує себе в просторі можливих і неможливих адекватій людського буття.

Можна сказати, що ми розуміємо простір костюма, як і простір моди, в персоналіях. Чарльз Ворт витворив кринолін, адже він є засновником високої моди от кутюр (високе шитво). Це ще одна межа-репрезентатив високого еталонного образу, що відповідає елітарному суспільству. Можна сказати, що турнюри, криноліни, все це створило той екстеріорний простір одягу, що в костюмі набуло завершеного пластичного екстатичного виразу, якщо не екстазу формотворення, самодостатньої формотворчої гармонії, яку не можна зрозуміти без того, щоб не уявити, яку роль починає грати частина, деталь костюма. Вона стає не лише самодостатньою, але й репрезентативно-самодостатньою. Весь космос вже зібрався в маленькому елементі, який живе окремо на правах аксесуарів або на правах презентативної частини костюма. Будь-то перстень, гудзик, нашиті банти і щось інше. Простір згорнувся до монадних ознак мікрокосму і тут же розгорнувся у величі Всесвіту, який приймає і не приймає людину, адже людина його моделює в костюмі як образному просторі реальності культури.

РОЗДІЛ III.

ТІЛЕСНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В КОСТЮМІ ХХ СТОЛІТТЯ

3.1. Образ людини в костюмі стилю модерн

Стиль модерн є останнім світовим стилем, який на межі ХІХ-ХХ століть аж до Першої світової війни вважався тим великим поштовхом, який знайшов своє відображення в архітектурі, живописі, всіх видах зображувальних мистецтв, зокрема, в дизайні одягу, а також моди. Можна стверджувати, що костюм як антропоморфний простір, простір найближчий до людини, відображує в собі всі ті інтенції, спонуки, які в стилі модерн характеризують людину як дух, що знаходиться в кризовому стані. Це людина очікувань катастроф, людина осіння, за Освальдом Шпенглером. Недарма його робота, присвячена занепаду Європи, описує еквівалентні форми культури як один своєрідний образ, який проходить через всі культури, а цей образ нагадує якусь одвічну осінь [213].

У роботі «Витвір мистецтва майбутнього» Вагнер пише: «Самотній дух, прагнучий знайти спокутування перед природою художньої діяльності, не може створити витвір мистецтва майбутнього. Це дано лише духу суспільному, такому, що знайшов задоволення в житті. Але самотній дух в змозі уявний собі цей твір. Характер же прагнення духу – його прагнення до природи – перешкоджає звироднінню цих вистав в порожнє мрійництво. Дух, що шукає порятунку в природі і не знаходить вдоволення в сучасності, знаходить образи (споглядання яких в змозі при світити його з життям) не стільки в природі в цілому, скільки в людській природі, що розкривається перед ним в її історичному розвитку. У цій природі, в її вузьких кордонах, вгадує він той образ, який завдяки своєму прагненню до природи можна уявити собі і за межами цих вузьких кордонів» [30, с.159].

Ця людина, з одного боку, несе в собі присмак дендізму ХІХ ст, а з іншого боку, вже в ній формується авангардний інтелектуалізм і поштовх

футуризму, фовізму, дада і всіх інших ізмів, які створюють зовсім іншу іконографію, зовсім інший образ світу. Образ людини і образ світу в костюмі дивним чином поєднуються. Ми вже зазначили, що антропоморфний простір в костюмі як найбільш архаїчній практиці культуротворення несе в собі риси теріоморфізму, тобто, зооморфізму, теоморфізму. В ранні часи теріоморфізм ототожнювався з теоморфізмом. Згодом відбулося розшарування по вертикалі: зооморфізм, антропоморфізм, теоморфізм – структурують ту вертикальну вісь, яка стає засадою дискурсу костюма, на основі якої утворюються всі антропоморфні реалії костюма, які так чи інакше, презентують образ людини.

Важливо відмітити, що сам по собі стиль модерн, став предметом професійного мистецтвознавчого, філософського, культурологічного дослідження досить пізно. В часи його формування він визначався досить по-різному в рамках мистецтвознавчих, журналістських, публіцистичних номінацій, якими обіймаються переважно теоретики мистецтва. Так, у французькому й бельгійському варіанті це – ар-нуво, в австрійському – сецесіон, в німецькому – югендстиль, в італійському – ліберті, в каталонському – модернізм. Це все версії одного стилю, але вони характеризуються саме в контексті різних вимірів, які є домінантними для тої чи іншої країни. Стиль модерн розвинув свою іконографію, здійснив свої формотворчі імплікації інваріантно в різних країнах і особливо це було явно визначено в архітектурі. Костюм як архітектура найближча до тіла людини, за О.Габричевским, звичайно, моделює ті ж самі інтенції, які належать світобудівним характеристикам архітектури як одній із головних означуваних стилю модерн. Важливо, що самі по собі інтенції стилю модерн і в костюмі, і в архітектурі повертаються буквально через століття в творчість кінця ХХ ст.

Ця програма не стільки відповідна з *Zesamtkunstwerk* Р.Вагнера, скільки піднімає образ витвору мистецтва до рівня якогось народного свята, – великої, святої, щирої справи. Можна сказати, що в образі наявні дотикові,

зорів, слухові компоненти. Образ характеризується тим, що він є ідеальним зліпком реального наочного контуру, ідентичний цьому наочному контуру.

Зрозуміло, зображальність як зовнішня комбінаторна сума елементів в модерне зазнає зміни. Особливо міняється модифікаційний простір. Концепти простору в стилі модерну чітко діляться на константні (незмінні) і модифікаційні. Константною є стіна, наприклад, а модифікаційними структурами є різного типу отвори або еркери, виступаючі балкони, нависаючі фронтони, контури дахів. Модифікаційність і структурність динаміки модифікаційного простору і створює чарівність, неповторність стилю модерн.

«Модерн знає два типи декору. Перший – декор, безпосередньо сплавлений з конструкцією, невід’ємний від неї, від функціонального простору, який можна визначити і як декоративну інтерпретацію конструктивних або утилітарних елементів. Він зазвичай пластичний. Це оточення вікон, віконні і дверні палітурки, поручні сходів, що зливаються з плоскістю стіни, що немов зростають із стін і рельєф, що вирушає в неї. Другий тип декору – графічний, лінійний орнамент, живопис, майолікові панно – завжди підкреслено нефункціоні і протиставлені конструктивній формі. Але в цьому і іншому випадку декор модерну переважно орнаментальний, на відміну від декору еkleктики, який зазвичай архітектурний» [93, с.198 – 199].

Так, вся архітектура, яка виникає зараз, її важко назвати постмодерною. Вона, в більшій мірі, моделює інтенції модерну або неомодерну, як зараз прийнято говорити. Ті ж алюзії, які відбувалися у рамках формотворчості костюма у Поля Пуаре, раптом стають домінативними у Джона Гальяно.

Таких паралелей можна знайти скільки завгодно, і ми будемо цим займатися, але з самого початку, важливо зазначити, що актуалізація світоглядних і, більше того, антроповимірних характеристик стилю модерн в архітектурі і костюмі стає найважливішою домінантною сьогодення. Важливо, що стиль модерн, в широкому філософському визначенні,

адаптував собі всі ті надбання, які відбулися в рамках символізму початку ХХ століття, Срібного віку. Тобто модерн філософський, зокрема – це христологія М.Бердяєва, його ідея восьмого дня творіння, софіологія М.Булгакова, П.Флоренського та інших [17; 193]. Модерн також адаптував в собі весь той еклектичний симбіоз, який був розвинутий раніше в архітектурі, починаючи, як визначає Є.Кириченко, з 1830 року в рамках полістилізму – неовізантійський, неоросійський, неоготичний, неогрек, неоренесанс, необарокко і інші стилі, зокрема, неокласицизм або ретроспекція [93]. Можна стверджувати, що еклектика і модерн стали своєрідним каменем випробування культури доби.

Майже всі теоретики архітектури різко протиставляють еклектику стилю модерн, зокрема це робить В.Горюнов, Є.Кириченко, І.Нащокіна, і М.Тублі, також В.Чепелик [55; 93; 152; 203]. Але в останніх дослідженнях Ю.Легенького і музикознавця О.Соколова навпаки є тенденція не протиставляти еклектику і стиль модерн, а вважати це одним стильовим виміром, яких характеризує стиль модерн. Так, Ю.Легенький вважає, що стиль модерн не міг сформуватися і розвинутися буквально за 10 років як антитеза еклектиці і як верхівка стильотворення. Він вважає, що стиль модерн пройшов першу стадію простоти, тобто еклектичного симбіозу, далі квітучої складності, яка визначається в орнаменталізмі, підвищеному синтетичному єднанні форм, в лінійності, в культурологічному запозиченню формотворчих інтенцій, і вже остання стадія – подвійного спрощення, вторинного спрощення. Ці культуротворчі стадії, за М.Леонтевим, є інваріантами для всіх стилів, і стиль модерн не міг сформуватися за 10 років, зокрема в архітектурі. Архітектура, за В.Глазичевим, завжди запізнюється у своїх формотворчих інтенціях рівно на 40 років. Всі ці складні і дискусійні питання не є нашою проблемою, але важливо зазначити, модерн у філософському розумінні, за Юргеном Хабермасом, як добу розуму, модерн як стиль, останній стиль, і вже постмодерн, який формується після модерну філософського, і стилю

модерну, і середній термін є модернізм або авангард. Всі ці реалії, звичайно, визначаються в тому, що міняється суб'єкт культуротворення, змінюється людина, змінюється образ людини, який знаходить себе у всіх світобудівних реаліях творчості, зокрема в костюмі.

Важливо, що самопочуття людини тих часів було вкрай невірноваженим, еkleктичним, і, разом, теургічно-есхатологічним. Скрізь: і в Дармштадській колонії, і в Абрамцеві, і в інших маєтках відбувалися інваріантні події – пошук світоглядних парадигм, вимірів людини, яка б в формах її оточення ставала сучасною, привабливою і, більше того, віталістично-означеною. Людина стає анонімною. Філософія життя свідчить про вітальний порив космічного гатунку. Весь віталізм стає рослинним і ієрархічно визначеним саме в іконографічних правилах і кононах стилю модерн. Все це, звичайно, інваріантно відбивається в усіх художніх практиках, зокрема, в архітектурі, декоративно-прикладному мистецтві, дизайні і костюмі.

Як відомо, в архітектурі генеологію стилю модерн розпочинають з творчості Віктора Орта. М. Нащокіна пише: «Елегантність і експресія лінії Віктора Орта була трансформована французькими майстрами в багатовимірну, поліваріантну, декоративну графічну мову, котра, передусім, підхопила сфери близькі до масової культури, що напряду залежали від змін моди. Це були магазини модного одягу, аксесуари, меблі, освітлювальна апаратура, ювелірні прикраси, парфуми, а також кафешантани, мюзік-холи, ресторани, пивні, кондитерські, бістро, оновлені вивіски, вітрини, входи в інтер'єри, котрі ставали такими ж видовищними прикметами нового стилю в міському середовищі, як і відомі входи в паризьке метро, спроектовані Г.Гімаром (наприклад, станція «Ворота Дофін»), «Королівська площа», «Бастилія», площа «Зірки», «Монсоро»), перші споруди А. Соважа, Ж.Лавіротта, Х.Шелкопфа і того ж Г.Гімара. Звертають на себе увагу вітрини, оздоблені Ш.Плюме і Т.Сельмершаймом (магазини одягу Родді на

Італійському бульварі, 1898; шоколадний магазин Кохлера, 1899), Е.Пті, Д.Дюфа і ін. [152,137].

Тут досить детально показується, що стиль модерн почав себе презентувати відразу ж в масовому просторі культури: вітрини, магазини, одяг, аксесуари інтер'єрів і аксесуари одягу тотально схоплені одним образом, який був інваріантним скрізь в світовому просторі культури. Важливо, що стиль модерн в історії європейської культури часто іменують французьким терміном фінтестісле (кінець століття), це слово не просто визначає хронологічні риси, але визначає сам феномен кінця і не лише кінця століття, а й кінця класичної культури. Сам по собі деструктивний пафос, який приходить в простір стилю модерн, визначається як витончений маньєризм, як індивідуалізм, як підвищений еротизм, який корелює з дендізмом. Вся драматургія осіннього і вітального анонімного світобачення, де образ людини зливається з природою, зливається з космосом, по-різному знаходить своє обличчя в творчості Михайла Врубеля, Густава Клімта, Віктора Орта і інших митців.

Д.Сараб'янов відмічає, що стиль модерн обслуговує всіх. Він є егалітарним по суті. Цей його егалітаризм, зрівнювання всіх в правах перед природою, перед космосом, перед таїною далекого поклику глибин підземелля інфернальної краси і небесним, космічним вогнем, фактично, урівнює і землю, і небо, урівнює в одному тотальному віталізмі, теургізмі і орнаменталізмі, які стають маркером цього стилю.

Можна стверджувати, що постмодерн є певним перефразом стилю модерн. Вже в стилі модерн з'явилися ті головні константи постмодерну, які стануть домінантними пізніше, а це, передусім, алюзії, натякування, вхід в весь культурно-історичний контекст Всесвіту, світової цивілізації культури і водночас іронія. Можна стверджувати, що особлива катастрофічність, іронічність, неусталеність порядку світу стилю модерн стає нормою для постмодернізму. Проте всі ці всі риси характеризують людину модерну як творця, який, за М.Бердяєвим, добудовує сьомий день творіння і стає

христалюдиною, Боголюдиною, стає тим, хто здійснює вчинок. Такі намагання, зазіхання находили еквівалентні образи в музиці – це образ есхатологічного згоряння всіх в просторі вогню музичного простору у М.Скрябіна, знаходили відображення в графіці – образах О.Берцля, в живописі М.Врубеля, в костюмах П.Пуаре.

Філософський образ людини формувався в рамках філософії життя, яка перенесла філософський акцент з гносеологічного виміру в аксіологічний, буттєвий, смислбуттєвий. Життя розуміється не на шляху логіки і раціональних конструкціях, а як та невичерпна категорія, яка пов'язана з грою, непередбаченим, неусталеними почуттями. Одним із фундаторів цього світоустрою був Ф.Ніцше. Його дихотомія «діонісійського» та «аполонівського» стає маркером тої буттєвості, віталізму, яка набуває в стилі модерн надзвичайно гострих і яскравих ознак. А.Бергсон, В.Дільтей, О.Шпенглер і ін. по-різному бачили віталістичний образ людини в космічному універсумі, в історичному екзистенційному просторі. Костюм не можна розуміти чисто статуарно-естетично. Він був пов'язаний з пошуками в хореографії, зверненням до костюма Давньої Греції у Айседори Дункан [71]. Він був пов'язаний також з визначенням ритму як пульсуючого, динамічного, структуротворчого, засадничого принципу, який розгортав в своїх творчих імплікаціях Е. Жак-Далькроз. Цікаво, що Айседора Дункан віддала данину теорії Е. Жак-Далькроза, але її містифікації світового танцю, більше того космічного танцю, залишається, в певній мірі образами доби, образами стилю модерн.

Отже, всі символісти, в певній мірі, мріяли про містичне єднання з абсолютном. Мріяли про організацію соборної душі, соборного цілого. Можна стверджувати, що соборність О.Хом'якова і соборність, яка розуміється, як оркестр у В'ячеслава Іванова, – це майже еквівалентні реалії. Але вони є еквівалентними саме в контексті світобудівних конструкцій. Якщо подивитись на «Гетеанум» Рудольфа Штайнера і на образи антропософії, теософії, образи агні-йога, які створили Микола Реріх і його дружина, то

вони теж є еквівалентними, модерністськими і водночас належать стилю модерн, бо намагаються характеризувати образ людини в рамках метакультурного, метарелігійного синтезу. Можна його пов'язувати з екуменізмом, можна і не пов'язувати, але сам пошук на межі релігійних констант є характерним саме для як і Срібного віку (в рамках християнської релігій), так і всіх інших новостворених релігійних конструкцій.

Можна сказати, що образ людини не визначався суто індивідуалістично або концептуально. Він ставав образом співіснування, образом перебудови світу, образом спільного життєбудування. Так, можна зазначити певні константи братств або угруповань, які формувалися в різних куточках земної кулі. Зокрема, Дармштадтська колонія була колонією художників, де В.Гессен-Дармштадтський давав можливість отримати суду, проектування домів створювалося за проектом Й.Ольбріхта. Вся колонія нараховувала трохи більше десятка будинків. На літо мешканці виїжджали в інше місце, а самі будинки перетворювалися на експозиційні павільйони, де світові виставки сусідили поруч з виставками художніми, з виставою балетів, хореографічних ансамблів і ін. Виставки технічні, економічні, виставки будівельних матеріалів, кераміки і водночас вистави мистецькі перетворили цей дім-павільйон, в широкому розумінні, або цю колонію, на своєрідний експеримент, який має характер експозиційного типу.

Проте можна згадати багато подібних експериментів, коли потреба сформувати ідеальне суспільство як мікросвіт ставала навіюванням, ставала образом мистецтва. Так, Вінсент ван Гог в Арлі намагався здійснити художнє братство, яке могло б визначити новий образ світу. Якщо б не хвороби, якщо б не жебрацькі умови, це був би надзвичайно блискучий унікальний експеримент. Тобто життєбудування, світобудівні інтенції, намагання перетворити образ світу, образ буття людини в певний «Gesamtkunstwerk», за Р.Вагнером, це є той образ тотального світотворення, який творив людину і творив середовище навкруги цієї людини.

Отже, є проблема визначити сам хронометраж стилю модерн. Він є досить неусталеним. Вважають, що стиль модерн вписується в термін, який трохи перебільшує десятиліття, формується на межі XIX-XX століть, закінчується з Першою світовою війною. Проте, як ми уже говорили, таке розуміння останнього великого стилю в його темпоральності розвитку є занадто штучним. Навіть теоретик архітектури В.Чепелик визначає стиль модерн в декількох рівнях його формування. Він визначає стиль модерн, який формується, за його переконаннями, в 1903-1941 роки, мається на увазі український архітектурний модерн [203]. Це перша спроба розхитати прийняту в радянські хронографії дефініцію стилю модерн як верхівку еkleктичного симбіозу. Перший період розвитку українського модерну охоплює, за В.Чепеликом, період з 1903 по 1917 рік, другий період він зазначає як 1920-1930 роки, третій період – 1934-1941 рік [203]. Вже навіть така хронометрія свідчить про неусталеність і абсолютну дифузю у визначенні модерну як останнього світового стилю.

Ми будемо дотримуватись моделі, яка близька дослідженням Ю.Легенького і О.Соколова. Стиль модерн розпочинається з запереченням класицизму і, фактично, весь період еkleктики входить в стиль модерн, закінчується з Першою світовою війною. Розширювати його конструкції до 1941 року може і можна в рамках локального дослідження іконографії українського архітектурного модерну, але не варто в широкому розумінні.

Ю.Легенький зазначає, що в стилі модерн відбувається передбачення творчості дискретного типу або тої маргінальності творчості, котра характерна для постмодерну. «В стилі модерн реальність ще не розчленована, не розбита, а представляє собою потік (контініум). Віталізм, сама орієнтація на філософію життя, на природні цінності, на суцільну текучість речей, зображень, ліній представлені в стилі модерн яскраво і красиво. Все це пізніше трансформується в постмодерні» [112,с. 11].

Можна стверджувати, що світоглядні інтуїції і світоглядні розбудови здійснювали дві метаморфози: вони створювали образ людини модерну,

образ творіння модерну і образ найближчого до людини творчого просторового виміру, який ми називаємо костюмом. Образ надлюдини Ф.Ніцше став певною випробувальною межею характеристики стилю модерн. Отже, намагання тотального синтезу мистецтв, синтезу мистецтва і життя призвели до складних образних реалій стилю модерн в різних видах мистецтв, особливо в контексті зазначеного нами образу костюма.

Д.Єрмілова відмічає, що стиль модерн як естетично зазначені формотворчі інтенції в костюмі, формувалися паралельно з соціальними рухами за реконструкцію жіночого костюма. Якщо символом жінки XIX століття був костюм, який наслідував всю систему дисциплінарних практик XVII-XVIII століття, а це вюстегадени і система шнурівок, весь простір, який утворювався шляхом пригнічення тіла, закріпачення його і утворення нового архітектурного тіла як своєрідної скульптури, то вже стиль модерн змінив парадигму. Розкріпачення, звільнення і самодостатність тілесності стають тими важливими категоріями формотворення, поза якими не можна зазначити новий образ людини в контексті конституції її тілесності.

Отже, саме на межі XIX-XX століття виникають рухи, зокрема, феміністично орієнтовані, які намагалися поєднати чоловічий і жіночий костюм, позбавити жінку від гнітючих практик дисциплінування тіла і орієнтують на те, щоб, фактично, відбувся той унісекс, який згодом культивує в своїй творчості Ів Сен-Лоран. Жорж Санд, також Амелія Блумберг і ін., що намагаються відверто протиставити новий образ жінки тому образу культивованого і закріпаченого простору костюма, в якому знаходилася жінка.

Д.Єрмілова пише: «Як правило, реформований костюм, представляв собою жакет чоловічого типу зі спідницею-брюками або штанами. До певних елементів чоловічого одягу, запозичених для жіночого в кінці XIX століття, вже звикли. Костюм для верхової їзди «амазонка» включав в себе жакет, який нагадував чоловічий фрак, желет, сорочку, краватку і циліндр. В 1860 роки в моду увійшли жакети і пальто, які спочатку були чоловічим одягом, але

жіночі панталони викликали протести в суспільстві. На початку ХХ століття проходили демонстрації чоловіків проти жіночих штанів, в котрих приймали участь навіть студенти. Однак, штани на жінках можна було побачити на театральній сцені. Були особливо популярні шароварні ролі, де актриса по ходу дії переодягалася в чоловічий костюм. Першою ризикнула виступити в такій ролі Сара Бернар, і на ній був костюм з білими кюлотами, котрі зробив для неї Поль Пуаре, бувши тоді асистентом Жака Дусе» [72, с.21 – 22] Костюм театральний, костюм в повсякденному просторі його існування, костюм символічний, зображений на картинах, ставали однією тканиною формотворення костюма, а водночас і здійснення образу людини в просторі костюма в стилі модерн.

Головним було подолати корсет, як ту архітектуру, яка закладалася під зовнішній одяг жінки, створювала із фігури жінки той s-подібний силует, який, фактично, вважався образом краси. Але коли з'явилися перші знімки в рентген-кабінетах і побачили, як корсет буквально травмує грудну клітину шляхом того, що ребра майже входили в простір легенів, в простір печінки, це вразило дуже багатьох. Можна вважати, що костюм в його конструктивних деталях, позбавився зайвих дисциплінарних практик, які пов'язані з турнюрами, корсетами і вюстегаденами, і все більше увага приділялася плечовому поясу, – тут створювався епіцентр формотворчих інтенцій, а також формотворення відбувалося навколо пояса і навколо стегон.

Всі ці реалії, звичайно, в жіночому одязі давали можливість відчутти три виміри або три пояси формотворення костюма. Якщо класично вважаються такими поясами головний, плечовий і пояс стегон, то саме модерн наситив середню частину ще одним поясом – поясом. Він розвивається, тут створюється багато можливостей і для єднання костюма чоловічого і жіночого. Варто також сказати, що перші бюстгалтери виникають саме в ці часи. Замість корсета виникають спрощені варіанти з використанням допоміжних матеріалів. Проте сама емансипація тіла людини, особливо жінки, була досить складною. Попередньо вона формувалася саме у

символічному просторі, в зображувальному. Прерафаеліти в Англії, зокрема гурт який формувався навколо Red House Уільяма Морріса, в своїх зображеннях малювали вже інший тип одягу жінок. Це були напів-балахони, які нагадували давньогрецькі хітони, але вони не могли буквально перетворитись в драпірувальний одяг і моделювали широту форм на підставі накладного одягу.

Г.Россетті, Е.Берн-Джонс, Д.Уїслер, намагались в своїх картинах намалювати модний костюм, вони заперечували костюми з корсетами і турнюрами, вважали, що головна ідея, яку художник стилю модерн повинен визначити в костюмі, – це ідея індивідуалізації костюма, що починає реалізуватися набагато пізніше, – майже через сімдесят років після перших поштовхів реформаторів костюма. Можна стверджувати, що сам по собі образ костюма ставав надзвичайно індивідуально означеним.

Оскар Уайльд, письменник і голова естецького руху, теж доклав багато зусиль, щоб змінити образ костюма. Він одягався в костюм, який викликав надзвичайно несподіване почуття. Світлі короткі штани, чорне пальто, застібнуте лише на останній гудзик, з-під котрого виглядав яскраво забарвлений сюртук. Галстук з білого шовку, заколотий замість булавки камією із аметисту. Короткі штани, чорні шовкові шкарпетки, відкриті лакові туфлі, вечірній піджак, жилет із білого шовку і білий галстук, акуратно зав'язаний поверх сорочки, на манішці, до котрого була приколена булавка з діамантами, які оточувалися двома перлинами характеризують образ цього естета, який намагався реформувати костюм вже в світі чоловічого образу. Отже, чоловічий костюм виглядав, як ми бачимо, незвичайно феміністично. Фемінізм, але не в негативному вимірі, а в образно-модельному, стає тотальною настановою формотворень костюма стилю модерн. Хоча жіночий одяг намагається адаптувати формотворчі інтенції чоловічого костюма, а одяг чоловіків, навпаки, легко адаптує всі реалії аксесуарів костюма жіночого.

Це своєрідний маніфест провокування краси в буденному просторі. Оскар Уайльд починає співпрацювати з модними журналами, виходять його рубрики, критичні статті, присвячені концепції жіночого одягу, він впевнює, що естетична, мистецька складова повинна бути головною в сучасному одязі. Проте мистецький рух і сама естетизація костюма надзвичайно гостро визначена була і в Росії, в різних регіонах. Так, М.Врубель, окрім того, що він просто блискуче малював одяг, також створював ескізи для костюмів своєї дружини – Н.Забели-Врубель. А Леон Бакст крім того, що був блискучим декоратором, також створив блискучі театральні костюми, які визначили цілу добу. В рамках сезонів Дягилева він, фактично, став наймоднішим модерним художником, який впливав на всю мистецьку практику формування костюма стилю модерн.

Не менш цікавий досвід естетизації і тотальної германізації середовища з допомогою костюма здійснив Генрі ван де Вельде. В нього жіночий костюм розподіляється на три види: домашній, повсякденний і для візитів. Так, у своєму власному помешканні дружина в кожному кімнату заходила, одягаючись кожен раз в інший костюм. І синтез або *Geswamtkunstwerk* середовищного типу (зараз би ми його в контексті постмодерних інновацій назвали – енвайронмент) здійснювався саме на підставі домінант жіночого витоку у костюмі. Костюм, наприклад, з формами кімоно і гравюри на стіні, колір цих гравюр, колір костюма, саме вбрання, інтер'єр складали одне ціле, яке в концепції Генрі ван де Вельде можна визначити лише як *Geswamtkunstwerk* – тотальний витвір мистецтва, де людина ставала носієм цього синтезу.

Важливо, що костюм, особливо жіночий, ставав своєрідною візитівкою стилю модерн. Так жіночий костюм проектували і в віденських художніх майстернях, де художники сецесйоне приймали участь в здійсненні ескізів, і також продукували ці ескізи у вигляді графічних рекламних буклетів – це були будь-які обкладинки, етикетки, плакати і різна продукція, яка розповсюджувала новітні ідеї для здійснення сучасних відносин.

Важливо, що тут сформувався цікавий образ. Так Коломан Мозер здійснив певний вчинок – він зробив образ сукні, яка нагадувала спрощений балахон. Накладний одяг формувався на основі простого силуету, без будь-яких внутрішніх дисциплінарних вставок. Рукава з явно визначеними могутніми формами і, сама по собі, силуетність цієї сукні говорить про те, що вона ще зберігає попередній образ скульптурно-пластичної конфігурації, яка належить добі еkleктики і добі ХІХ століття в цілому.

Важливо відмітити, що саме в ці часи утворюються і провідні фундації, які стають домами високої моди: Ворд, Паккен, Дусе, Кало і інші, що намагалися здійснити трансформацію жіночого одягу переважно під впливом всіх тих складних світоглядних інтенцій, які сформувалися в стилі модерн. Інновації відбулися передусім в кольоровій гамі, в аксесуарах, в зміні силуету, в розумінні самого ансамблю на підставі доміанти простих і ясних форм, які використовували лінію стилю модерн як один із формотворчих і головних принципів визначення краси і силуетності моделі.

Д.Єрмілова відмічає: «Особливо сильний вплив на формування стилю модерн здійснило японське мистецтво. Японська ксилографія надихала живописців і графіків на пошуки духовної виразності лінії і нової гармонії кольору. Прикладне мистецтво було зразком досконалості для художників по склу і кераміці, котрі запозичували принципи орнаментации (Е.Галле); архітектори наслідували аскетизму японського інтер'єра (Ч.Макентош). Мотиви орнаментики (хризантеми і гортензії, гілка сакури та іриси, метелики і стрекози) зустрічались у вишивці, тканинах, ювелірних виробках і стали характерними особливостями стилю модерн.

Інша тенденція – звернення до фольклору і національних традицій, національного романтизму в костюмі з'являється в меншому ступені, але в архітектурі практично в кожній країні існувала своя національна версія модерну» [72,с.26]. Можна стверджувати, що національна версія – це не обов'язково лише прикмета архітектури. Костюм як більш узагальнюючий, більш авторитарна або автократична мистецька практика, з одного боку, вже

досяг того розквіту в добу еkleктики і модерну, коли саме національні етнографічні традиції були редукованими, і вони досить повільно повертаються саме в простір артистичного моделювання. Лише в 60 роки ХХ століття у Ів Сен-Лорана і інших ми бачимо ренесанс неоетнографічних тенденцій, але в архітектурі етноренесанс відбувся набагато раніше, саме в стилі модерн. Це важливо зазначити, бо архітектура більш мобільно і експресивно була орієнтована на національні традиції.

Варто також зазначити, що стиль модерн генерував і акцентував метакультурні і метахудожні впливи. Особливо визначається на цьому тлі вчинок С.Дягілева і творчість художників-модельєрів переважно в царині театрального костюма, якій надзвичайно гостро вплинули на творчість модельєрів Франції. Так, костюми Л.Бакста, О.Бенуа, А.Головіна, М.Реріха свідчили не лише про те, що вони є елементами хореографічного симбіозу, а про те, що вони несли в собі традицію давньоруської, давньослов'янської, а інколи більш архаїчної давнини, яка саме в рамках гастролей і в рамках хореографії С.П.Дягілева ставала домінантною.

Можна стверджувати, що великий вплив на паризьку публіку здійснили екзотичні балети, які, з одного боку, були витримані цілком в рамках класичних інтерпретацій: «Юдіф», «Клеопатра» і водночас несли відгомін давньослов'янської культури – «Половецькі танки», «Псковитянка», зокрема, величезним успіхом користувалися такі балети як: «Шахризада» і «Жар-птиця». Так, Леон Бакст окрім театральних костюмів здійснював ескізи для костюмів повсякденної моди. Проте тут йому не вдалося так швидко і так гармонійно увійти в простір сучасної моди. Все ж таки його костюми були складними, все ж таки вони несли в собі присмак більш естетичного симбіозу культурного зразка, ніж реалії, орієнтовані на культуру повсякдення.

Отже, поштовх було надано і ті модельєри, які були безпосередньо пов'язані з світом моди, дуже швидко адаптували всі знахідки театрального костюма. Так, Поль Пуаре стає справжнім переможцем або диктатором моди

початку ХХ століття. Він створює свій власний дім після того, як попрацював в домі Жака Дюсе. Його дім моделей став одним із образів, де він створює надзвичайно гострі експерименти і водночас адаптує весь театральний образний світ, який сформувався в просторі сезонів С.Дягілева. Його замовниками були Сара Бернар і актриса Режан, Мастенгетт, Іда Рубінштейн. Фактично, Поль Пуаре стає одним із некоронованих королів моди модерну. Перші його роботи були орієнтовані на стилістику драпірувального одягу і так званий неогрек стає візитівкою його творів. Не дивлячись на те, що Поль Пуаре був блискучим стилістом і дуже виразним графіком, він запрошує таких художників як Поль Іриб, Жоржа Барб'є, які популяризували його стиль, давали йому нове графічне життя.

Особливо варто сказати, про Ерте, який ніколи не був практикуючим модельєром, але здійснив величезний вчинок саме як модельєр суто графічного зразка. Він робив ескізи, поміщував їх у журнали мод, і вони тут же набували надзвичайної популярності. Ерте став першим віртуальним або художником-візіонером моди, який ніколи не пов'язував себе з матеріалом, але давав лише ідеї: конструктивні, естетичні, художні – на рівні мистецьких ескізів. Відбувається специфікація в моделюванні костюма, художники поділяється на конструкторів, тих, хто створюють ескізи, а інколи і залишаються на рівні ескізів. Леон Бакст ніколи не шив сам костюми, він створював образ, який потім переводили в матеріал. До речі, коли ми дивимось на його ескізи і поруч бачимо вже костюм, виготовлений кравцями, то це дві абсолютно різних реальності. На це варто вказати.

Теж стосується і Ерте. Поль Пуаре, навпаки, був практикуючим художником-кравцем і водночас стилістом, який міг втілити свої задуми в матеріал. Це давало надзвичайно величезні можливості для того, щоб реформувати костюм і здійснити справжній вчинок естетизації переважно жіночого костюма. Поль Пуаре стає своєрідним художником костюма, який поєднує риси стиліста, декоратора, аранжувальника і досить гострого конструктора сучасних силуетів. Він вводить в моду яскраві кольори, які

запозичує із ескізів Леон Бакста, і взагалі того величезного простору театрального костюма, який здійснюється на сценічному рівні в сезонах моди С.Дягілева.

Важливо зазначити, що Перша світова війна різко змінила конфігурацію в повсякденному одязі. Входять в моду так звані «редуковані криноліни», формовий одяг впливає на жіночий одяг і, взагалі, військова форма часто використовується для повсякдення. Отже, перехідний період, який пов'язаний з редукцією романтичного стилю і водночас редукцією естетичного стилю до спрощеного мілітаризованого простору повсякдення, перетворюється на те, що після війни знову стають актуальними античні ремінісценції. І саме тут в моді стає актуальним іспанський стиль і різного типу елементи, які намагаються поновити, відродити, здійснити в плані аксесуарів, що характеризують собою образ жінки-квітки, жінки, яка вже пережила добу війни і намагається позбутися згадки про ці часи.

В модерні залишається все ж таки естетизований, надмірно художньо-детермінований простір, в якому образ людини стає художнім образом, більше того, образом, який орієнтований на чисте мистецтво, на Gesamtkunstwerk, на єднання мистецтва і життя. Людина артистична, людина відкрита всім творчим поривам і намаганням, людина-універсум, людина-всесвіт, людина чоловік або жінка, людина, яка орієнтована на минуле, передусім, не поспішає в майбутнє. Майбутнє відкриває в одязі і в архітектурі авангард. Саме з авангардом пов'язана наступна сторінка трансформації тілесності, трансформації флеш-іміджів і трансформації образу людини як світобудівної інтенції.

3.2. Образ людини в костюмі авангарду

Костюм авангарду – номінація, яка узагальнює весь контекст формотворчих інтенцій, що знайшли своє відображення в костюмі модернізму. Переважно це костюм проектний, костюм-проект і костюм

театральний. В костюмі широкого вжитку мистецтво авангарду знайшло лише опосередковане відображення. Можна стверджувати, що авангард або модернізм з його явно визначеними пріоритетами (в архітектурі – це логіка прямого кута, відвертий раціоналізм, в живописі – це кубізм, всі інші ізми, які структуруються в контексті зламу, деструкції форми і традиційно визначеного образу предметного світу), починаючи з П.Сезана, А.Модільяні, які лише стилізували реальність, образ людини до кубістичних трансформацій образу в творчості Ж.Брака, П.Пикассо та ін. Всі ці тенденції, які в стилі модерн існували лише імпліцитно, та деструкція, яка прийшла в контекст класичної культури в стилі модерн і лише трансформувалася в рамках філософії життя, в рамках орнаменталізму, віталізму і теургізму, в авангарді набуває явно експліцитного вигляду. Ми можемо вже зазначити, що образ людини стає невпізнаним, він стає механістичним. Механодетермінізм Ф.Леже і П.Сезана, який почав вживати структурні, площинні, деструктивні прийоми визначення об'єму та форми – все це стало широко використовуватися в контексті авангардного живопису.

Проте йдеться про той образ людини, який існує як проект, як певний маніфест, надсвітоглядна модель, яка виходить за межі будь-якого світогляду, виникає як супрематизм, за К.Малевичем, утворює світового типу енергетизм, за О.Архипенком. Ця модель, звичайно, знаходить своє відображення в костюмі. Звертаємося до деяких нотаток О.Архипенка (він їх називає «теоретичними нотатками»), до маніфестів або маніфестного типу статей, заяв К.Малевича, щоб краще зрозуміти їх образи, а також проєкцію цих образів на костюм, яку утворюють К.Малевич, О.Екстер, В.Мелер, Б.Косарєв та ін.

О.Архипенко пише: «Всі мистецькі концепції походять від єдиного джерела – всесвітньої творчої енергії. Вона розходиться двома протилежними напрямками: перший тяжіє до статичного, отже, імітаційного мистецтва; другий – іде шляхом динамізму, стає прогресивним і винахідницьким. Імітаційне мистецтво займається зовнішнім виглядом

навколишнього середовища і відтворює те, що вже створено природою за допомогою матерії. Я пройшов цей шлях в минулому. Моєю метою, однак, є творча еволюція. У своїй основі вона полягає у розумінні й застосуванні елементарних конструктивних сил природи, продовжуючи природний процес постійних трансформацій і перегруповуючи її основні елементи в новому порядку, що виявляє якісь інші їх аспекти» [10, с.220]

Вся ця парадигма виглядала б зараз досить неадекватною або наївною, але в ній є те, що за словами ховається не лише принцип, а образ, ховається те, що Архипенко знайшов свій унікальний образ, який в словах не можна передати. В його теоретичних нотатках лише частково відображуються його обрії мистецької аури або мистецького образу світу.

Говорячи про геометризм, кубізм і всі інші форми-новації, які стали, фактично, іконографічним кредо авангарду, він пише: «Коли я приїхав до Парижу в 1908 року, там вже жваво обговорювали геометризацію, яскраво відбиту в творах Поля Сезана (1839 – 1906), особливо в його акварельних краєвидах. Тоді в паризьких мистецьких колах була цілком логічна впевненість, що творчість деяких художників прямо походить від сезанівської геометризації. Підводячи під сезанівську геометризацію теоретичні підстави, вони створили щось на зразок догми і принесли в жертву сюжет заради суто геометричного стилю. Після Поля Сезана почалася друга стадія геометризації, яка створила кубізм і яку очолила невелика група художників, серед яких були Пабло Пікассо та Жорж Брак – два найбільш плідних митці. Походження кубізму від Поля Сезана залишається незаперечним історичним фактом, який часом намагаються заперечити дехто з авторів заради якихось впливових осіб чи то через власну необізнаність, чи то з комерційних причин» [10, с.240].

Можна стверджувати, що сезанізм як широкий вплив або широкий напрям трансформування і певної апроксимації форм став зародком кубізму, але кубізм пішов далі. Поль Сезан лише наклав певні геометричні площинні елементи на форму, але вона залишалася ще поки самі собою. Кубізм їх вже

знищує, розсікає і сам засіб деструкції або декомпозиції стає висхідним. Кубізм стає певним образом: образом доби, образом інтерпретації, образом бачення. Проте справа не лише в геометризації, а в тому, що це деструкція, і деструкція форми стає панівною, головною інтерпретативною парадигмою авангарду як наряду формотворення і як провідного світоглядного принципу створення образу людини, образу світу і образу навколишнього середовища.

К.Малевич – один із найрадикальніших і водночас філософсько-мислячих художників пише у 1915 році: «Я говорю вам, киньте любов, киньте естетизм, киньте чемодани мудрості, бо в новій культурі ваша мудрість є смішною і нікчемною. Я розв'язав вузли мудрості і звільнив свідомість фарб. Знімайте швидше з себе закручену шкіру століть, щоб вам було легше здогнати нас. Я перемиг неможливе і порожнечу зробив своїм диханням. Ми в світі горизонту, як риби. Ми, супрематисти, даємо вам дорогу. Поспішайте, бо завтра не здоженете нас» [137, с.55]

Такий виклик, такий заклик і така щира інтонація свідчить про те, що супрематизм як надсвіт, світ, який обіймає собою всі обрії, всі горизонти всесвіту, був потрібним. І він стає потрібним не лише в лоні мистецьких проєктів, а і в лоні культури повсякдення, культури, де одяг теж має своє неабияке значення.

Можна стверджувати, що розуміючи всю мистецьку спадщину як архітектуру, духовну архітектуру, передусім, і живопис, і ескізи костюмів які робив К.Малевич, зокрема для опери «Перемога над Сонцем», – це і є те Царство Боже на землі, якого так домагався досягти М. Бердяєв в рамках неохристиянського модерну. Але це інверсія Царства Божого на небі. Це є не лише спускання планів, не лише їх відбиток на землі, як це було в Давньому Єгипті і в інших давніх цивілізаціях, – це є гординя і намагання створити виток творіння саме «тут» і «зараз». К.Малевич не романтик – конструктор. Він той, хто намагається знайти принцип. Цей принцип він бачить як супрематизм, тобто надсвітовий образ, який визначається як

архітектура, як Царство Боже на землі, яке вже не потребує ніяких інших конотацій.

Важливо, що ескізи К.Малевича наскільки вражають, що в них була здійсненою та проектна реальність надсвіту, яка була визначена як ескіз. Самі матеріалізації цього ескізу виглядали наївно. Про це говорить багато дослідників і, фактично, матеріалізація ескізу для дизайну одягу є проблемою номер один. Про це свідчать ескізні втілення ідей Л.Бакста в стилі модерн, ескізи для опери «Перемога над сонцем» К.Малевича, ескізи для фільму Я.Протазанова «Аеліта», які здійснила, як своєрідні футуросвіти О.Екстер, і багато інших. Ми можемо стверджувати лише те, що проект тут є домінантним.

Ю.Легенький пише: «Так, К.Малевич віддав данину одягу у його театральному баченні і проекті. К.Малевичем створені твори, де є зображення, в котрих відтворюється світ одягу, де є одяг селян, де є ця лялька, українська лялька з хрестом на лобі – ця лялька К.Малевича переутворює хрестологію М.Бердяєва. Але це все ж таки не бердяєвський хрестологічний етос, де світ добудовується до восьмого дня, а це протосвіт, де всі ці ляльки-люди страшно розп'яті на хресті, розп'яті в супрематичному сяянні світла, оком деміурга. В світлі, котре не дає тіней. В цьому світлі людина дуже схожа на ікону, але не є нею. Він більш барвистий, трагічний, всезагальний в своєму пошукові Царства Божого на землі. Одяг в цьому світі зовсім інший, він не відображає даності часу, але його суть – воля, жест, проект. Воля заявляє про себе в якихось конвульсіях духа К.Малевича. Ми можемо сказати одне, що авангард в обличчі таких діячів, як К.Малевич, безумовно, породжував світ одягу, котрий виявляється як досить складний символічний світ. Вся його символіка була міжсвітовою. І вся ця міжсвітовість, перероджуючись в якусь какофонію, буфонаду, в якийсь страшний театр, котрий є можливим в рамках одного єдиного «Я», що породжує свій етос» [111, с.232]

Важливо, що етос – етична категорія онтологічного типу, за Г.Хайдеггером, яке інтерпретує Геракліта, що можна визначити як місце, де можливе Божество, де є можливість уявлення Царства Божого як принципу, як проекту. Місце відсувається, замість нього – порожнеча, замість нього – вийомка, замість нього – інвертивний об'єм тіла людини, замість нього – проуни, архітектони і всі прямокутники і хрести, які походять від ляльки українського простору у К.Малеви́ча. Але К.Малеви́ч в одяг приніс максималізм, діуміргізм і водночас традиціоналізм.

Якщо звернутися до повсякдення 20 років, то майже у всіх країнах відбувалися еквівалентні процеси. Після Світової війни жінки перейняли той імпульс маскулінізації в моді, який в костюмі позначився тим, що вплив чоловічого костюма на жіночий став надзвичайно активним. Жінки почали водити авто, мали короткі стрижки, зачіски нагадували чоловічі а-ля гарсон. Вони вже в кафе, в театрах, в ресторанах мали зовсім інший образ, який цілком відрізнявся від образу жінки стилю модерн. Тобто клубні піджаки, смокінги для чоловіків, сорочки, краватки, капелюхи, кашне стали певною мірою зразком девальвації попереднього стилю, але в чоловічому одязі революція відбувалась більш перманентно. Жіночий одяг взяв на себе лідерство, зробив революцію в світі костюма. Костюм жінки став нагадувати не лише костюм чоловіка, але він визначив нову лінію – маскулінізації костюма як маскулінізацію образу людини цілком. Це була якась генеральна репетиція перед Другою світовою війною, але цього ще ніхто не відчував.

Але не варто вважати, що міні-спідниця виникає саме в ці часи. Це була екстремальна лінія стрибків вгору – вниз, і вона швидко була скорегована. Міні-спідниця виникла пізніше, в 60 роки як молодіжна мода, як той образ, який вже можна назвати суто постмодерним. Зараз важливо зазначити лінію маскулінізації як перевтілення образу жінки в образ чоловіка. Тотальний чоловічий світ костюма стає дисонансом в порівнянні з класичною культурою, стає певною деструкцією кластичної культури, що відповідає всім настановам авангарду, але на рівні культури повсякдення.

Жіночий костюм 20 років був надзвичайно амбівалентним. З одного боку – це жінка-хлопчисько аля гарсон, з іншого боку – це жінка-вамп, яка вражала своєю еротичністю, і саме ця жінка сформувалася як імідж в просторі кінематографу. Кумири ще німого кіно були тими образами, які вражали своєю експресивністю жестуального і, в певній мірі, ритуального простору, бо саме німе кіно було певним ритуалізованим видовищем, яке переводило всі події на мову жесту, а жест ставав єдиним експресивним способом комунікацій, що приводить до ранніх форм літургії. Весь цей контекст нової образності в його амбівалентності і водночас драматичності шукав своїх облич. Ці обличчя знаходились в просторі повсякдення, в образі флеш-іміджів кіно, в мистецькому образі воно мало свої еквівалентні відображення в ідеях К.Малевича, О.Архипенка, П.Пікассо і ін.

Важливо, що у повсякденному одязі величезну прогресивну роль з точки зору зміни силуету, образу костюма і водночас образу людини зіграв одяг спортивний. Спортивний одяг був більш функціональний, сучасний і швидше адаптував всі впливи, які знаходилися в контексті образності стильових та культурних кореляцій. Відбувається підвищення ролі жінки в соціумі, яка після війни частково зайняла місце чоловіків і тому маскувала своє місце тим, що маскулінізація проходить в жіночий костюм. З іншого боку, утворювалася певна театралізація костюма, яка походить від мистецтва авангарду. Саме в театральному мистецтві костюм стає тим буквальною втіленням супрематизму, за К.Малевичем, який переходить в світ костюма безпосередньо.

Якщо говорити про втілення авангардних течій в костюм, то на побутовому рівні це легко позначається геометризацією, – орнаменту оздоблення і форм костюма. З іншого боку, тут виникають ті складні алюзії, які залежать від образу того митця, того художника, який в тій чи іншій мірі починає входити в модельний простір. Це Соня Ділоне, яка народилася в Україні, вчилася в Петербурзі, але визначила себе як модельєр в Парижі, це Олександра Екстер, яка теж пройшла через всі університети українських і

паризьких студій, це і відомий дизайнер, фотограф Олександр Родченко, його дружина Варвара Степанова, Любов Попова і ін.

Весь цей каскад блискучих імен, а за ними і блискучих ідей ніс в собі певні образні школи створення образу людини, які були, як не дивно, еквівалентними: БАУХАУЗ в Німеччині, ВХУТЕМАС в Радянському Союзі були майже близнятами за своїми образними вподобаннями, хоча ВХУТЕМАС був знищений раніше в тоталітарній країні ніж БАУХАУЗ в Німеччині, який був винищений з приходом фашистської влади. Традиційно авангардні напрямки в дизайні одягу і в костюмі 20 років в межах Радянського Союзу або тоталітарних культур в цілому визначають як функціоналізм і конструктивізм.

Якщо звернутися до конкретних персоналій, то Олексій Ган, Олександр Родченко, Варвара Степанова – це ті перші ластівки, які в ІНХУКові створили секцію і зазначили свою робочу програму конструктивістів. Конструктивізм був широким напрямом, який виходив за межі архітектури, костюма або дизайну одягу, мав на увазі певне втручання в життя. Це був той же самий образ *Gesamtkunstwerk*, який походить від стилю модерн, але на підставі спрощених і ясних ритмів, на підставі спрощених і зрозумілих конструкцій. Якщо поглянемо на архітектони, проуни і на всі конструктивні утворення цього періоду, то вони, звичайно, є еквівалентами. Архітектони і планіти у К.Малевича, проуни (проекти універсально нового) у Ель Лисицького і весь набір конструктивіських ескізів або проектів Олександра Родченка вражають, з одного боку, еквівалентністю, а з іншого – абсолютно іншими образними констеляціями.

Образ у Олександра Родченка прозорий в своїх майже здійснених з дроту конструкціях. Образ у К.Малевича – монументальний, фундаментальний. Архітектони – це ріст пластичних експресивних об'ємів по вертикалі, а планіти – ріст по горизонталі, проуни – це певний синтез, який ніс в собі театралізацію авангардного проектного простору. Цьому напрямку віддали багато сил і енергії Ле Корбюзє і інші практики і теоретики

функціоналізму і конструктивізму, але варто зазначити, що в костюмі чистий конструктивізм, функціоналізм не були вживаними. Вони залишилися лише на рівні проектних пропозицій і зараз стають прекрасним зразком образу людини як механічного, механодетерміністично-визначеного антропоморфного простору культури.

Але авангард не зводиться ні до конструктивізму, ні до функціоналізму в його дизайнерських експлікаціях. Образ людини авангарду – це образ Деміурга, образ того глашатая істини, який відкриває цю істину в своїх окремих завданих координатах. Все це мало було визначено в дизайні одягу, зокрема в костюмі, але мало вплив, мало свою особливу реальність, яка є театральною.

Звертаючись до сезонів С.Дягілева, можна зазначити, що роботи подружжя Михайла Ларіонова і Наталії Гончарової характеризують авангардну стежу здійснення костюма. Наталія Гончарова в її оформленні костюмів для балету в чотирьох частинах І.Стравінського «Свадебка» вражає своєю етнічно-кубістичною експресією. Поєднати орнаменталізм етнокультурного зразка і водночас кубізм – це вдавалось лише Наталії Гончаровій. Чітко прослідковується єдність орнаменталізму – лубочного, давньоруського зразка, який походить ще від поганського світу і водночас вже авангардного, спрощеного і лапідарного. Її сценографічні роботи, зокрема, композиції з фабричними трубами, а також композиція з птицями-сиринами вражає своїм червоно-розовим світом. Цей світ надзвичайно витончений, екстравагантний і стилістично авангардний.

Взагалі Михайло Ларіонов і Наталія Гончарова здійснили надзвичайно цікавий тандем, в якому розгорнули простір авангардного костюма як простір жесту, образних інсталяцій і презентацій культурних модифікацій історії. Опера «Перемога над сонцем» стала певним ключовим образом для авангардного костюма. Ми маємо декілька перифразів або декілька варіацій здійснення костюма для цієї опери. Їх здійснював К.Малевич і Ель Лисицький.

К.Малевиц залишається в стані, який близький до Наталії Гончарової, – це геометризм, спрощена патетика і явно визначена відсилка до давньоруської культури, яка тут є присутньою і в кольорі, і в самих образних конотаціях, які майже автентично поєднуються з давньоруськими екзерсисами у варіантах авангардного образного інсталювання. Якщо подивитися на ескізи Ель Лисицького, то це, навпаки, пластика механоподібна, яка нагадує форми абстрактних інсталяцій Джорджо де Кирико і вже ближче до авангардних образів В.Кандинського. Можна сказати, що К.Малевиц залишається традиціоналістом. Як би він не подавав свої роботи в супрематичній і експресивно-графічній манері, він все ж таки є «іконописцем» як модельєр, тоді як Ель Лисицький, звичайно, є модельєром, якого можна назвати лише умовно дизайнером костюма. Він в своїх творах дає квінтесенцію авангардного бачення архітектурного зразка.

Ель Лисицький вражає світ ультра-модус, як ультра-світ, який лише зазначається як сонце, хоча тут нема ніяких конотацій з попередніх культур. Це сонце чорне, сонце архітектури, сонце проунів та ін. Олександра Екстер в її ранніх роботах, які за своєю стилістикою ще важко відокремити від стилю модерн (це ескіз костюма танцюристки в туніці до спектаклю «Фаміра Кіфаред», ескіз костюма вакханки до спектаклю «Фаміра Кіфаред» і вже в наступних роботах – ескізи костюма жінки в спідниці з фіжмами до спектаклю «Дама-примара») вже несуть явно авангардний образ. Це костюм саме конструктивіського зразка. Так, наприклад, жінка в спідниці з фіжмами, де нижня її частина явно апелює до вертугадена, а жінка з віялом в певній мірі апелює до модерних асоціацій, можна чітко визначити як конфігурації стилю модерн.

Тобто можна зазначити, що стилізація, екстремізм формотворчості, конотації культурно-історичного зразка в театральному костюмі стають презентативами авангарду в здійсненні образу людини. Можна також вважати, що цікавим авангардним театральним художником, який здійснив блискучі ескізи до театральних вистав, був А.Петрицький. Ескізи костюмів

до балету «Корсар» вражають презентативністю майже єгипетського зразка. Розгорнута площина костюма і силует людини поєднується в одному презентативному просторі. Ескіз костюма музиканта до балету «Нур і Анітра» динамічно презентативний, дуже нагадує роботи Олександри Екстер. Теж саме і ескіз костюма Нур до балету «Нур і Анітра», здійснений в контексті конфігурації аля Екстер.

Можемо зазначити, що простір театрального костюма адаптував і презентував, генерував авангардні можливості формотворення в костюмі, які набувають своїх надзвичайно яскравих конотацій в роботах конкретних художників. Театральність, яскравість здійснення образу людини в театральному костюмі стала більш значущою, ніж виробничий образ, ніж образ конструктивіський, функціональний, який визначався як маніфести і як проекти.

Проте, важливо зазначити, наскільки цікавою і наскільки могутньою була платформа інтерпретацій виробничого образу людини в контексті діяльності групи «прозодягу». Група прозодягу сформувалася з різних художників. Лідерами були Олександр Родченко, Варвара Степанова, Олександра Екстер, Любов Попова та ін. Але нервом і головним двигуном була Надія Ламанова, яка не поїхала за кордон і, будучи головним модельєром імператорських кравецьких майстерень, радикально змінила образ своєї творчості. Якщо подивитись на її твори в рамках стилю модерн, які були здійснені в імператорських майстернях, де вона була блискучим модельєром цього напряму образотворення, і порівняти з пізніми інсталяціями, які здійснюються на підставі перероблення рушників в сукню, то нас вражає, як змінилася людина, як змінився образ людини-модельєра і змінився образ людини в костюмі.

Більше того, Надія Ламанова веде надзвичайно важливу партію людини, яка стає носієм агітпропу, формування нового образу людини. Вона здійснює проект організації студії художнього виробничого костюма 1919 року, ставить такі мету і завдання студії:

- а) взяти у виробництва костюма витoki художності;
- б) привести сучасний костюм у відповідність з сучасним побутом Радянської республіки і її всезагальними потребами ;
- в) створити кадри художників-інструкторів з костюма для професійних шкіл, для швейного виробництва, для театрів;
- г) здійснити кадри виробничих майстрів вищої кваліфікації;

Програма студії охоплювала всі сфери, що стосуються сучасного костюма безпосередньо і пов'язаних з ним службовою дисципліною, а основний курс базується на тісному єднанні теорії і практики костюма, що розпадається на дві частини:

1. Побудова костюма:

- а) формовка, основа підходу до людської фігури як об'єкту костюма;
- б) об'ємне і силуетне розуміння фігури;
- в) побудова костюма по геометричних формах як шлях до доцільного розрішення даного завдання

г) матеріал і його зв'язок з формою і метою;

д) колір;

є) орнамент;

ж) призначення костюма в житті.

2. Виконання костюма:

а) замальовка костюма, створення схем;

б) комбінування матеріалу, фактурне;

в) техніка шва;

г) виконання орнаменту, різні види орнаменту;

д) виконання костюма.

3. Службова дисципліна:

а) анатомія, пропорція;

б) гігієна;

в) історія костюма – громадянського, театрального і іншого;

г) народна творчість, її історія, техніка, колективна творчість російського селянства і іногородців як першоджерела у декоративному мистецтві в його різних проявах» [Цит. за: 181, 39].

Ця програма несе в собі функціонально-конструктивіський підхід, але вона є певною маскою, за якою ховається витончений медіум, який несе не лише функціоналізм і конструкцію, – це було б дуже спрощеним підходом, а інтуїції стилю модерн, які вона пережила, виплекала в своєму житті як деструкцію класики на підставі генерації нової конструктивістської матерії і підходу та формотворення. Основні пункти програми виголошуються таким чином:

«Для чого призначається костюм – його призначення.

З чого робиться костюм – його матеріал.

Для кого він робиться – фігура.

Як він робиться – його форма.

Призначення костюма визначає матеріал.

Матеріал визначає форму.

Фігура визначає в свою чергу матеріал.

Фігура визначає колір.

Форма визначає матеріал.

Форма визначає орнамент.

Форма визначає ритм як поєднання елементів.

Орнамент, поєднуючий матеріал.

Орнамент як об'єднуючий колір.

Орнамент як конструюючий форму.

Орнамент як конструюючий вагу.

Орнамент як розбивка площини і в художньому, і в конструктивному відношенні. Форма прямокутників визначається матеріалом (на даній виставці – полотном). Економія матеріалу. Відсутність зайвих рухів для побудови костюма, форми, яка дає свободу руху» [181, с.42].

Отже, орнамент у останніх номінаціях повторюється п'ять разів, а це свідчить, що інтуїція стилю модерн, які продовжується, але маскується в контексті формотворчості. Цей документ свідчить про те, що маестро презентує свою платформу в відредагованих і структурованих зовні ознаках формотворення. Якщо подивитись на творчість О.Екстер в контексті цього об'єднання, то воно мало компромісний характер. Вона поставила собі завдання не чисто мистецьких інсталяцій, а пристосування до повсякденного простору. Протилежний вимір її моделювання костюма – це образи-ескізи для фільму «Аеліта» Якова Протазанова, де конструктивізм набуває своїх ясних і лапідарних форм. Така амбівалентність для О.Екстер характерна як можливість бути в різних світах, відчути свою потребу до ритму часу.

Т.Стриженова пише: «Свою творчу платформу в сфері костюма Екстер послідовно виклала в статті, котра цілком визначена назвою «Простота і доцільність в одязі» [181]. Якщо поглянути на творчість Олександра Родченка як художника-модельєра, то він відкриває зовсім інші реалії свого конструювання. Його прозодряг вражає своєю архаїчністю. З одного боку, це прості лапідарні форми геометричного зразка, а, з іншого боку, це нашиті кишені, які свідчать про архаїчний глибинний вимір, який походить від давнього одягу. Шкіряні вставки, заставки, розподіл на верх і низ, оточення коміру, рукавів і штанів характеризують лапідарність, геометризм.

Олександр Родченко – не простий дизайнер, зовсім не такий абстрактний, як Олександра Екстер та інші. Він, в певній мірі, намагається адаптувати різні матерії, різні конструкції і різні підходи до моделювання одягу. Сама виробнича тематика була зовнішньою, була нав'язана автору, але він блискуче її використав. Якщо поглянути на роботи його дружини Варвари Степанової до вистави «Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобиліна в театрі В.Мейерхольда, то це особлива тема. Костюми стають фактично презентацією доби. Це архетипи, символами 20-30 років, носії геометризму як висхідного принципу для спортивного костюма, але ця вистава була

надзвичайно неблагодатною для презентації творчості цієї художниці. Склалися досить неадекватні відносини В.Степанової і В.Мейерхольда.

О.Костіна пише: «В «Смерти Тарелкина» художник Варвара Степанова ввела в спектакль сконструйовані нею стільці, котрі підламувались, коли на них сідали, стрибали, коли з них вставали, столи з ніжками, що роз'їжджалися; кахлі, пляшки і інше, а також, однакову уніформу для акторів. Смугасті костюми з мішковини, схожі на арестанський одяг. Спектакль був поставлений в традиціях народного балагану і цирку. Актори стріляли з пістолетів, лупили партнерів дубінками і надутими бичими пузирями, обливати один одного водою, намагалися змагатися з пригаючими меблями, однак, спроба перевести трагікомедію в балаган і фарс і по всезагальному розумінню критиків не вдалася» [99, с.133].

Звичайно, така кваліфікована характеристика теоретика театрального сценографічного простору свідчить про те, що костюм і водночас весь простір аксесуарів, зокрема меблі, які здійснювала Варвара Степанова, свідчить про ту абстрактність ідеї конструктивізму і функціоналізму, яка в театрі не завжди ставала позитивним образом людини виробничого світу. Тут вона виглядає екстравагантною несвоечасною. Зараз можна було б використати такі реалії, але в театрі абсурду. Проте це постмодерний простір, а не авангардний.

Абсолютно унікальними і несподівано креативними в українській культурі є роботи театрального художника Б.Косарева. Його костюми, сценографія і, взагалі, досвід бачення світу зараз вражають своєю неординарністю. Ескіз костюмів до вистави за п'єсою Михайла Старицького «За двома зайцями», 1928 рік, вражають силуетно-графічною манерою відображення образу костюма і людини. Авангард тут з'єднується вже з ритмічними, сучасного типу констеляціями, де сама ритміка орнаменту виходить за межі форми, а форма перетворюється на суцільний візерунок, але ж мова авангарду чітко прочитується. Геометризм, простота форм, позбавлені зайвого функціоналізму і конструктивізму, але чітко

прочитуються. Це дуже схоже на творчість Наталії Гончарової, творчість Михайла Ларіонова, але все визначено зовсім іншою мовою і в зовсім іншому культурному просторі.

Вражають ескізи гриму для вистави за п'єсою І.Кочерги «Марко в пеклі». Маска як архетип і своєрідний образ людини набуває ознак надперсональності. Б.Косарєв тонко відчував цю надперсональність, яка визначена лапідарною графічною манерою конструювання силуету. Ескізи костюмів до декорацій та декорації до вистави «Аул Гідже» за п'єсою Н.Шестакова, 1930 рік, теж продовжують ту ж саму лінію, яку можна зазначити як певні культурні ходи, відсилки до давніх культів, до архетипів, навіть до трипільської культури. Чітко прослідковується певний перефраз з творами М.Реріха, але мова і вся наскрізна тканина образних ходів є суто авангардною. Можна зазначити, що спецодяг, прозодяг, виробнича тематика, функціоналізм і водночас вільне конструювання силуету образу в театрі були еквівалентними і легко переходили з підмостків театру в життя.

Модельність і функціональність корелювала з широким театральним простором авангардного костюма, з широким виміром авангардного образу костюма, який увійшов в світ на різних підставах: в просторі повсякденного образу, в просторі театру, в просторі соціальних катаклізмів, в просторі іманентних пошуків художнього образу, які були еквівалентами у всіх країнах.

Можна стверджувати, що образ людини ХХ століття – це надзвичайно амбівалентний і надзвичайно драматичний образ. Тут розводяться і поєднуються такі парадигми костюма, як жіноче і чоловіче. Поетика футуризму, кубізму, геометризму мало відобразилася в костюмі, адже образ людини визначався на підставах механодетермінізму. Його можна визначати як позитивістський. Спрощення всієї духовної сфери до функціональних ознак, до простих і ясних природних домінант було засадою як, взагалі, марксистської доктрини, так і тоталітарних культур, але за цим всім стоїть хист і неабияка вимогливість до творчості художників, передусім,

художників театру, художників-дизайнерів, які, застосовуючи доктрини виробничого одягу, спецодягу, доктрини виробничого мистецтва, функціоналізму і конструктивізму, бачили людину не лише як складову середовища всезагального виробничого простору, а як творця, як деміурга того супрематизму, який у К.Малевича і в інших художників ставав надсвітом.

3.3.Образ людини в костюмі постмодерну

Коли ми звертаємося вже до останньої стадії костюма, яку так чи інакше пов'язують з постмодерном, звичайно виникає багато проблем. Попереду ми вже бачили, як змінювалися настанови, від субституції «Я той, хто» – могутнього всебожества, до вже самого змагання з богами, коли виникає розмаїття практик, агон, простір теоцентризму. Бог віддаляється настільки, що лише символічно відображується в костюмі. Монадний простір XVII століття, де соціалатомізм вказує на свої права, і вже простір, який можна пов'язувати з сучасними формами діалогізму, зокрема вже діалогізмом постмодерного типу, корелюють в костюмі як світоглядній конструкції.

Змінюється образ світу, змінюється людина, образ людини, проте тіло людини майже не змінюється. Коли відбувається бум зацікавленістю тілесністю, повернення тілесності в простір рефлексії, а це вже постмодерні практики, то тіло знов-таки розуміється в більшості як практика культури і як символічна реальність. Говорять про психіатричне, символічне тіло, тіло бажання і так далі, і тому подібне. В моді ж все простіше, в ній все більш натуралізовано.

Найбільш складнішим є дефініції темпоральностей костюма постмодерну. Коли ж виникають саме постмодерні інтенції культури в цілому і в одязі. Можна стверджувати, що тут можна знайти близький аналог– це передусім архітектура. Вважають, що вже в 47 році XX століття в

контексті архітектурного проектування виникає те, що ми звемо постмодернізмом. Проте в широкому розумінні постмодерністичну культуру пов'язують саме з 60-70 роками. Саме тут змінюється інфраструктура суспільства, за Д.Белом, М.Кастальсом і ін. Від індустріального суспільства або третьої хвилі, за А.Тоффлером, суспільство переходить вже в третю хвилю постіндустріального суспільства. Всі ці констеляції стали достатньо визначеними штампами, але до сих пір ми не можемо визначити, що ж таке «постіндустріальне суспільство». Індустріальна технологія, комп'ютерна техніка все більше зростає .

В чому ж сам феномен «пост»? Говорять, що змінюється ціннісна орієнтація, це так, але той же самий Ф.Уебстер різко критикує всі концепції постіндустріального суспільства. Більше того, він критикує найголовнішу парадигму теоретиків постмодерної культури, які вважають, що саме в постмодерні найважливішим буде не скільки виробництво, скільки здійснення послуг, і доводять, що процентний відсоток послуг буде більшим, ніж виробництво [114]. Ф.Уебстер показує: вони забувають, що більшість послуг здійснюється саме в контексті виробничої діяльності. Тобто будь-яке однозначне визначення в контексті тої чи іншій практики, демаркація модерну, постмодерну є зайвою.

Більш того, постмодерн можна розглядати як певну стадію розвитку культури ХХ століття з своєю достатньо визначеною іконографією у різних мистецьких практиках, а можна розглядати як певну тенденцію. У всякому разі і той, і інший підхід є правомірними. Так, в плані визначення пріоритетів постмодерн є гіперкритичним дискурсом, який базується на механізмі деконструкції, і є дискусом маньєристичним, який базується на плюралізмі, інтертекстуальності, гіпертексті і інших постмодерних настановах, які визначаються в рамках поетики постмодернізму як алюзії – недякування, як адхок – орієнтація на споживача, як палімпсест – посвідчування шарів одного тексту над іншим, як паситш – нанизування планів і ін. Все це не є суто

інновації постмодерну. Всі вони в певній мірі були задіяні в інших культурних ареалах, але використовувались і в інших контекстах.

В архітектурі чітко проводиться демаркація між постмодерною архітектурою і архітектурою модернізму. Постмодерна архітектура починає трансформувати проектні реалі модернізму, доводить їх до вже сучасних реалій. Цим займались Пітер Ейзенман, Саха Хадір та ін. Якщо починати історію постмодерну з молодіжних бунтів, течій 60-х, зокрема 70-х років, з діяльністю Вів'єн Вествуд, яка саме в той час була королевою панк і співпрацювала групою Sex Pistols, яку очолював її чоловік, то це один постмодерн. Постмодерн на рівні культурних реалій та артефактів. Нам же цікаво говорити про інший постмодерн. Постмодерн як маньєристичний дискурс, який розвинувся з стилі модерн, приходить пізніше, після П.Пуаре у творчість Д.Гальяно і стає новим виданням П.Пуаре, але в контексті творчості Д. Гальяно. Те ж саме можна сказати і про інших митців. Саме цей аспект є надзвичайно цікавим для того, щоб не розуміти постмодерн суто схематично і занадто спрощено. П.Пуаре знаходить цікавий момент між закритим і відкритим простором тіла в одязі. Він вводить шкарпетки тілесного кольору, які стають своєрідним композиційним центром костюма. Такі ігри створює згодом Ісей Міяке, який накладає на тіло людини прозору оточуючу тканину, на яку наноситься афроамериканський орнамент.

Можна вважати, що стиль арт-деко як своєрідна консервація модерну і його приведення до класичних нормативів пережив своє друге народження в постмодерні. Відбувається те, що зовуть «постмодерний класицизм» або друге видання арт-деко. Якщо розглядати постмодерн в одязі як певну течію, яка в ХХ столітті широко почерпає з різних арсеналів мистецьких практик, зокрема повертається до минулого, то легко можна прорахувати до цього напрямку Крістіана Діора. Його NEW LOOK, тобто новий погляд – це в певній мірі вже Відродження старої моди, яка належала не до стилю модерн, а до еkleктики. Стиль модерн вже відмінив дисциплінарні практики, а

еклектика їх ретельно визначала. Саме К.Діор намагався повернути жінкам ту романтичність, елегантність, яка була втрачена в часи двох війн.

Цікаво, що його роботи були в більшій мірі театралізованими, він відроджував силует, відроджував те, що зараз зветься ансамбль з ретельно підібраними аксесуарами і, таким чином, те, що Крістіан Діор не просто продовжував довжину сукні, а і відроджує корсет, бюстгальтер і вводить в такі конструкції пластинки з китового вусу, прокладки, чашечки і інші дисциплінарні практики. Все це є давно позбутим асортиментом формування ідеального тіла над звичайним тілом, якого позбувся стиль модерн, але Крістіан Діор до цього повертається.

Це в певній мірі є алюзія, натякання на минулий образ краси, це вже певна постмодерна поетична ситуація повернена до минулих практик як до створення образу жінки, передусім. Але на відміну від жінки еkleктики з рюшечками, з розкинутими декоративними орнаментальними реаліями тут формується спрощений силует, який нагадує літерний простір. Недарма Крістіан Діор надає своїм колекціям саме назви літер. Цей літерний простір створюють алфавіт або дезаурус образу сучасної жінки.

Д.Єрмілова пише: «Клієнтки К.Діора погоджуються на таке добровільне випробування, так як ці сукні створювались для того, щоб прикрасити жінку. Крістіан Діор ввів в моду глибоке декольте, робив акцент на тонкі талії, пишних стегнах, але ніколи не пропонував спідниць вище колін, спідниць з розрізами, бо вважав їх вульгарними. Щоб обійтись без розрізу, зробити спідниці звуженими внизу, він придумав «шліцу Діор». Його підхід моделювання одягу був близький до Поля Пуаре. Заради створення ефектного образу і красивого силуету обоє нехтували зручністю одягу» [72, с. 107 – 108].

Зараз силуети Крістіана Діора виглядають занадто інфантильними, спрощеними, в них мало залишається від тої волі і тої свободи одягу, яка вже була відкрита в стилі модерну. Але він робив свої колекції як своєрідні скульптури. Навіть самі назви свідчать про це: «дзвони», «вісімка» – весна-

літо 47 рік; «спина Парижу» – осінь-зима 47 – 48 рік; «крила», «вихор» – осінь-зима 48 – 49 рік; «манка» весна-осінь 49 рік; середина століття – «ножиці» та ін. Можна продовжувати і далі цей перелік, але ми спеціально назвали колекції п'ятидесятих років, щоб показати, що цей час був тим імпульсом і поштовхом ретро-ремінісценції, звернення до еkleктики. Хоча мало хто з теоретиків одягу називає його королем еkleктики, але це так.

Постмодернізм Крістіана Діора еkleктичного типу. Ще далеко до молодіжних бунтів і далеко до панків Вів'єн Вествуд, але епатаж відбувся і не менший, ніж у Вів'єн Вествуд, у хіппі, у інших молодіжних субкультурах. Можна сказати, що образом людини у Діора була жінка на межі 40-ка років: це той вік елегантності, який потребував вишуканого одягу, корекції певних недоліків фігури. В тому, що його послідовником став Ів Сен-Лоран немає нічого дивного, бо він вже в ті часи знайшов свій стиль, намагався вписатися в простір, який розбудовував в контексті постмодерної естетики Крістіан Діор.

Але Ів Сен-Лоран пішов іншим шляхом. Він зорієнтувався на молодіжну моду, зорієнтувався на моду вулиці, на етнокультуру, здійснив набагато більший синтез, ніж звернення до еkleктики, яке відбулося у Крістіана Діора. Він не був королем еkleктики, а був швидше вже кутюрє постмодерного типу. Важливо, що будинки високої моди, які виникають у 50-х роках у Парижі – це передусім творчість Крістобаль Баленсиага, Рене Грюо, а також Жак Фата. Вони намагалися відійти від того скульптурного бачення світу силуету жінки, в якому жив Крістіан Діор.

Так, вже К.Баленсиага не сприймав твори Крістіана Діора за те, що він надзвичайно пригнічував тканину в просторі формотворення костюма. Д.Єрмілов пише: «Велике значення мав силует в профіль, Крістобаль Баленсиага часто робив об'ємні спинки жакетів і тому подібне. Він не любив зайвих деталей, оточень, інколи прикрашав свої моделі, особливо вечірні, вишуканою вишивкою (наприклад, вишите болеро за мотивами костюма тореро), майже не використовував тканин з рисунком. Величезну увагу він

приділяв фактурі, часто здійснював зіткнення в одній моделі контрастних матеріалів» [72, с.117]. Формотворення на рівні макроскульптурних реалій переходить на рівень мікроструктур.

Можна стверджувати, що 60-ті роки не лише маркуються наркотиками, секс-революцією і молодіжними культурами. Вони маркуються тим, що зветься «холодна війна», світ на стані катастрофи, очікування нової війни, яка не відбулась за великими зусиллями. 60-ті роки були якимось катастрофічним проривом в нікуди. Можна стверджувати, що боротьба батьків і синів і, навпаки, синів з батьками, хіпі, які на галявинах визначали свій протест, а згодом, панки і скінхеди і інші – все це свідчило про нездоровий клімат суспільства. Яппі вже полегшили ситуацію, але все одно, саме нездоров'я визначилось в одязі і визначились в образі людини. Це була інфантильного типу людина, ювінально зазначена довгим волоссям, короткими спідницями і тому подібними аксесуарами.

В цьому просторі грало багато: зокрема, Пьер Карден і Вів'єн Вествуд, але його не потрібно перебільшувати як образ людини ХХ століття. Творчість М.Квант стала головним продукуючим механізмом окультурення міні-моди, окультурення всіх тих секс-інтроверсій, які увійшли в простір моди. Д.Єрмілова пише: «М.Квант тоді висунула лозунг «Гарний смак – це смерть, вульгарність – життя», її моделі заперечували бездоганну елегантність і традиції хорошого смаку, ханжеску мораль буржуазного світу. Міні-спідниця була одягом-протестом молодих жінок, котрі покидали батьківський дім і селилися в комуналках в пошуках незалежності і самоздійснення. Міні-спідниця стала прапором сексуальної революції і жіночої емансипації» [72, с. 131].

Як відомо, постмодерн у контексті самоздійсненні його мистецьких практик проходить три етапи: радикальної еkleктики; потім знаходження певних архитипів, таких, як качка або гарно декорований сарай, за Р.Вентурі, і згодом вже новітнього останнього етапу – так званої нелінійної творчості або нелінійної архітектури, нелінійного дизайну. Особливо важливо, що всі

ці етапи по черзі відбулися і в одязі. Вони демонструють три образи людини: чутливої, відкритою до всіх культурних ареалів – це перший етап постмодерну. Його можна характеризувати, за Миколою Леонтевим, як період первинної простоти. Ця чутлива людина, в обличчі Крістіана Діора, апелювала до еkleктики, інші апелювали до більш ранніх шарів дизайну одягу, моди. В архітектурі було дуже багато цитатних стилів, які виглядали як тотальна еkleктика.

Період знаходження парадигми квітучої складності в архітектурному дизайні визначається творчістю Р.Вентурі, С.Хадід і П.Ейзенмана. В одязі – це Ісей Міяке. Взагалі, вся авангардна течія пов'язана з деконструкцією, зокрема Рей Кавакубо, а також патріархом європейської моди Ів Сен-Лораном, який привів всі вибухи молодіжних тусовок до унісексу, сафари – простих і ясних рішень, що стають молодіжним одягом, починають із застосування джинсів, які буквально заповнили весь світ. Але не можна вважати, що в дизайні одягу людина, образ людини, от так чітко був структурований, як в дизайні архітектурному. Швидше тут мода була більш артистичною і більш непередбаченою.

Важливо, що ранній період постмодерну вже був зазначений в книзі Ч.Дженкса «Мова архітектури посмодернізму», де він говорить про тотальну еkleктику і про відкриту форму, можливість добудови, доструктурування, переструктурування. Це свідчить про нову хвилю, про культурну революцію, вільну фігуративність і ін., але у дизайні нове мислення, відмічає Д.Ю.Єрмілова, стала ознакою гуманітарно орієнтованої свідомості, стимулом оновлення професії дизайну. Це призвело до формування середовищного підходу в дизайні, де чітко визначені критерії „гарної форми” були замінені невизначеними поняттями „відкритої форми”. Гарна форма, як і гарний смак розглядаються в якості естетичного символу соціального положення і образу життя. Гарна форма перестала задовольняти естетичні запити сучасної людини, переваги форми тепер бачаться не в

упорядкованості і організованості, а в різноманітності, що збагачує людину емоційно.

Тобто це явно перехідний період, який формується на межі заперечення модернізму і переходу до радикальної еkleктики. Отже, важливо зазначити, що сучасна мода не є одним направленням, не є певною множиною смаків, а є розмаїття мод, плюральність різних засобів самоздійснення моди в контексті різних художніх практик.

Мода може бути манією, параноєю, може бути тотальною, а може бути елітарно-вишуканою в рамках локального кола. Так, в Лондоні існує так звана «регіональна мода», де свій одяг мають мільярдери, ті, хто засідає в парламенті, банкіри, молодь і т.д. Такий регіоналізм в моді набуває рис креативності, виникають культурно-історичні рекреації моди. Також він має ознаки ландшафтності, мода намагається апелювати до природних вимірів, до екологічних детермінант, все це стає настановами мови постмодерну.

Цікаві і інновітні диспозиції образних констеляцій Домів моди. Так Дім Шанель здійснив контракт з Карлом Логерфельдом, який просуває цей бренд вже в іншому напрямку, а дім Діор заключив контракт з Джоном Гальяно, який теж здійснює абсолютно протилежні інновації, які належали Крістіану Діору (не так давно цей контракт був скасований), але сам імідж, сам образ цих великих брендів зберігається.

Важливо, що в 70-80-ті роки популярним стає етностиль. Не фолк, а етностиль, тобто автентична реконструкція за певною етнічною культурою. Більше того, цей всесвітній поштовх був настільки могутнім, що він приходить і в тоталітарні країни. Виникає так звана «шароварна естетика», яка дозволяється зверху і яку намагаються у всякому разі долати художники-модельєри України. В етностилі вважається одним із першою фігурою – Кензо, який є також найбільш французьким із японських модельєрів. Починаючи із малюнків для журналів, він швидко стає модним, преса захоплюється художником, який легко поєднує в географічному просторі

оригінали етнокультурних реалій і сучасних моделей. Це вражає, стає надмодою, захопленням 70-их років.

Проте саме у ці часи виникає стиль прет-а-порте, який, з одного боку, розуміється як готовий до вжитку комплект, ансамбль, але він також розуміється і як проміжна стадія між високою модою і модою вулиці. Прет-а-порте може презентувати свої імплікації на рівні художніх забарвлень функціонального стилю, стилю вулиці або, навпаки, редукувати образи от кутюр. Зараз у Франції проходять покази прет-а-порте, які важко відрізнити від от кутюр і, навпаки, в Польщі, в інших країнах бувшого соцлагеря модельєри тяжіють більше до прет-а-порте на рівні функціонального переоздоблення вуличної моди. Важливо, що до етнозахоплень знов повертаються модельєри. Так, Ів Сен-Лоран звертається до стилю модерн, зокрема до дягілевських сезонів і до творчості Леона Бакста. Самодостатній артистизм, який в класичній або неокласичній формі сезонів Дягілева хвилює і зараз. Етноренесанси в тій чи іншій мірі навіювані творчістю М.Ререха, Бакста, Бенуа, самого Дягілева, які намагався внести в Париж російську культуру. Недарма Баланчівадзе стає Баланчіним, як і багато інших. Така «русифікація» не була шкідливою, вона була одним із факторів самозбереження. І російські ескізи, і серія, яку здійснив Ів-Сен Лоран за російськими мотивами, стали одним із цікавих феноменів вже постмодерної культури.

Творчість Ісей Міяке насправді є постмодерною за своїми ознаками. Художник-графік, який прийшов у моду не для того, щоб робити сукні і одягати людей, а для того, щоб робити інсталяції, щоб вражати світ філософськими екзерсісами, де, починаючи від манекенів, від інсталяції на майках, відбуваються модні ейвайронменти. Виникає той надзвичайно цікавий простір, який і досі не можна визначити адекватно. Цей простір непередбачений, творчий, екстремальний в моді, виходить за рамки всіх жанрів і всіх стилів. Цікаво, що, використовуючи етномотиви, Ісей Міяке ніколи не звертається до кімоно, не робить прямих цитат. У нього

відбувається своєрідна ностальгійна деструкція або деконструкція японського костюма, яка переходить в простір європейської культури на підставі далекої, ніби із іншої галактики, реальності.

Д. Єрмілова пише: « Японська традиція проявляється в особливій увазі до фактури матеріалу, котра може бути абсолютно непередбачуваною. Для колекції весна-літо 1984 року Ісей Міяке зробив жовтий дощовик із пропитаного олією паперу, ручної роботи. Річ абсурдна з точки зору європейця, але абсолютно природня для японця, котрий звик до того, що папір є багатофункціональним матеріалом. Ісей Міяке придумав трикотаж із плетеними смугами флізеліну, котрі нагадують шкіру фантастичної тварини. На створення нових поверхонь його наштовхують найрізноманітніші уявлення в основному із світу природи: листки, кора, дерева, повітря» [72, с.180].

Тобто, ми бачимо такий неупереджений і разом, асоціативно-вибуховий принцип корелює з традицією, з тим же одягом із паперу, який є суто ритуальним для Японії. Але зробити дощовик із паперу, звичайно, що це виглядає екстравагантним, тоді як ексклюзивно він виглядає абсолютно цікавим образом саме людини одного дня. Забуваємо, що постмодерн – це плюралістична людина, це людина одного дня, людина, яка потрапляє в контекст різних реалій мас-медіа, знаходить собі партнера по діалогу і тут же забуває його, щоб ніколи до нього не звернутися. Це людина одного дня, яка підшукує собі ерзац-замінники в одязі. Таким ерзац-замінником абсолюту, тобто абсолютно-самодостатньої людини на один день стає папір саме в японській традиції. Це цікавий феномен і він потребує подальших досліджень.

Важливо, що одяг Ісей Міяке немає ніякого відношення до функціонального дизайну, більше того, до прет-а-порте. Його дизайн складається із певних алюзій, цитацій, несе в собі той багатовимірний, культуротворчий і мистецький образ, який призводить до того, що його роботи виглядають надзвичайно функціональними. Цей парадокс бентежить

багато кого. Але він функціональні саме як зручний одяг, який не дублює накладний одяг в тому вигляді, до якого ми звикли. До речі, ця проблема є не простою. Саме японські дизайнери відійшли від диктату накладного одягу і намагаються в своїх роботах здійснити абсолютно новітні образи і конструкції – це стосується Рей Кавакубо і багатьох інших.

Важливо, що сама по собі постмодерна поетика в її ознаках деконструкції не є тут настільки панівною, як це визначається в архітектурі. В архітектурі деконструкція визначається як переробка, переінсталяція об'єктів авангарду. Деконструкція в одязі розуміється в філософському розумінні як наскрізна цитата, як відсунення гарна форма, яку ми бачили у NEW LOOK Крістіан Діора, заміна її відкритою формою у Ісей Міяке. Сама по собі деконструкція розуміється як вільне колажування і монтування матеріалів, і не лише матеріалів, але і форм, більше того – стилів, більше того – здійсненні в одному одязі панк-стильового напрямку, який стає модним. Але це вишукана мода, мода для одиниць, для досить просунутої молоді або для тих людей, які розуміються в цьому. В цьому і вся трагедія, і вся проблема застосування постмодерних механізмів в дизайні одягу. Але можна розуміти деконструкцію більш вузько, коли береться достатньо визначений образ, той же європейський костюм, що трансформується. Приблизно так почала працювати Вів'єн Вествуд, і цей підхід також має право на своє існування.

Можна стверджувати, що образи одягу Рей Кавакубо є прогностичними, виходять за рамки повсякденності, не мають ніякого відношення до прет-а-порте або до моди вулиці. Є експерименти з сукнею яка закручується на вал (є образом тоталітаризму), з светрами, які теж нагадують якісь віддалені образи кімоно. До речі, у 1982 році в Парижі був відкритий бутік, де продавалися саме подібного типу светри, їх купляла молодь саме в ті часи. Зараз Рей Кавакубо знаходиться в стадії, яка нагадує стадію Ісей Міяке – самодостатній артистизм творчості, який виходить за межі функціонально-означуваного простору одягу. Людина тут презентується в костюмі постмодерного типу, людина тут – не людина

одного дня, а це архетип, який вписується в простір традиції, який може, як манекен, нести цю традицію одвічно.

Важливо зазначити, що ті мікроколивання в образі людини моди або костюма 70-80, навіть 90-х років, коли вони були пов'язані з тим, що діяли лише великі імена кутюр'є (Карл Лагерфельд починає діяти від імені Будинку Габріель Шанель, вносить маскулітну лінію в чоловічий костюм, який вже в певній мірі втратив цю маскулінізацію) – це цікавий момент перманентного повернення маскулітних інтенцій в жіночий костюм. Мова йде не про крайнощі, а про ті коливання, які відбулися на підставі двох фігур – Карла Лагерфельда та Ів Сен-Лорана. Згодом в цей простір входить Крістіан Лакруа з його необарочними мотивами, які потім підхоплює Вів'єн Вествуд. Можна стверджувати, що світ моделювання костюма тяжив до культурних альянсів. Зокрема, у творчості Ж. Готьє домінували культурні альянси. Це світ того квітучого постмодерну, який був ще еkleктичним, але еkleктика здійснювалася суто за взірцем окремого кутюр'є. Образ людини постмодерну був легко впізнаним, тому еkleктика не виглядала еkleктикою, це була творчість суто постмодерного типу.

Окрім французької моди, в італійській моді лідером стає Джоані Версаче, який спромігся вийти на широкі узагальнення, здійснити багато різних альянсів саме постмодерного типу. Весь аксесуар його формотворчих інтенцій всім відомий: жінка розкута, розрізи знизу до верху по бокам, надписи на маечках, прекрасні головні вбрання, вишивка, культурна відсилка до певного стилю, що знов-таки пов'язує з необарокко.

Д.Єрмілова пише: «Останні десятиліття ХХ століття докорінно змінили роль високої моди, вона перетворилась в справжню лабораторію нових ідей, царство вільного експерименту, пошуку нових форм, матеріалів, технологій і образів. Виконання індивідуальних ексклюзивних замовлень для багатьох Домів високої моди більше не стає основним видом діяльності. Колекція от кутюр, котра є збитковою, стала особливою формою реклами, котра дозволяє збільшити об'єми продажу готового одягу, аксесуарів і

парфумів, ліцензійних товарів. При цьому, Висока мода потребує надзвичайних капіталовкладень, тому Синдикат Високої моди в кінці 90-х років пом'якшив вимоги до нових претендентів, щоб дати можливість, передусім, французьким модельєрами відкрити Дома Високої моди. Тим більше, що в 1990 роках говорили про справжню навалу англійців в Париж, яка ставала столицею світової моди. Д.Гальяно створював колекції для Дому «Джіванші», потім для «Діор», А.Міккуїн для «Джіванші», потім змінив Д.Макдональд» [72, с. 225]

Можна говорити, що цей об'єктний виклад ситуації свідчить не лише про ситуацію в просторі Високої моди, а і про певну девольвацію образу людини. Мода пройшла через стадію випробовування етноренесансом, стадію випробовування мускулінністю, стадію випробовування, яка є пов'язаною з мінімалізмом (мінімалізм став відновленням тенденції тоталітарних культур 30-х років), і стадію випробовування перманентним поверненням в простір моди експресіонізму молодіжних стилів. Останнє повернення пов'язане з чорним репом, хоча для моди це не стало тотальною настановою, але на чисто індивідуальному рівні мода в певній мірі здійснює образ репера, образ людини, яка на екрані говорить з усім світом.

Тобто можна стверджувати, що образ людини ХХ століття – це надзвичайно універсальний, наповнений тенденціями різних культур, постмодерний за своїми ознаками, який сформувався в рамках лабораторних експериментів, занурення в минуле, зокрема в NEW LOOK Крістіана Діора, експериментів, які визначаються як втеча на природу і здійснення гарно декорованого сараю у того ж самого Роберта Вентурі, але цей екологічний урбанізм стає теж величезним полігоном для модних інновацій.

Останній простір, який в моді можна побачити лише у Рей Кавакубо і останніх молодих японських дизайнерів, які вже відходять від традиції накладного одягу і радикально працюють на межі симбіозу накладного і драпірувального одягу, створюють дещо схоже на плівки і дещо схоже на проміжні субстрати між людиною і іншою людиною.

Виникає одяг для одної людини, для двох людей, для трьох – всі ці експерименти походились також на кафедрі дизайну в Києві під керівництвом Ю.Легенького. На протязі багатьох років відбувалися пошуки одягу для вагітних, для годуючи матерів, для дітей. Відбувалися експерименти в симбіозі драпірувального одягу і одягу накладного, а також пошуки для здійснення одягу для сім'ї, який можна одягнути на ніч або вийти в ньому на вулицю, для декількох людей. Всі ці реалії зараз поки що існують як прогностичні і, звичайно, мають постмодерні ознаки, хоча за ними ховається і інше – намагання піти в світ вільного спілкування драпірувальних стратегій, на відміну від закріпаченого тіла в просторі накладного одягу.

Тобто, йдеться про злам мінімалістського функціонального напрямку і виникнення вже іншого, який формується в масовому просторі моди, визначається як екологічний. Сама екологія – екологія людини, екологія природи, екологія культури – стає одним із найважливіших пріоритетів не лише одягу, але і образу людини. Людина хоче жити вічно, хоче бути молодою, хоче одягатися, як молода людина, і не перетворюватись у статую. Тому не безкінечні катаклізми і катастрофи соціального порядку її цікавлять, а цікавить її внутрішній світ, світ так званого «живого одягу», який оживлює і здійснює її тіло більш вільним і більш орієнтованим на сучасність.

Д.Єрмілова констатує: «Звідси виникають найважливіші напрямлення екологізації сучасного суспільства – екологізація потреб споживання, що позначає розумне збереження споживачами середовища, розширення норм екологічно привабливих для споживання, повертання до якісних речей довгого користування. Зниження об'ємів споживання сприяє орієнтації сучасного дизайну одягу не лише на речі довгого використання: (класичні аксесуари, трикотаж, джинсовий стиль, речі направлення «хай-тек»), але і до речей багатфункціональних. Багато модельєрів стає прихильниками ідеї мінімального гардеробу, складеного із речей, що підходять до будь-якого випадку і належать до певної асортиментної групи» [72, с. 233].

Поруч з лініями мінімалізму і екологічно визначеного дизайну, який формується саме в рамках мінімальності споживання, існує потлач, безмежна витрата моди, яка орієнтована на бруд, на всі ті надзвичайно неприємні реалії, які надають їй ще один вимір.

Висновки до третього розділу

Якщо проглянути єдність культуротворчих інтенцій моди стилю модерн і моди авангарду, а також постмодерну, то ми можемо побачити, що це є одне ціле. Є автори, які визначають моду постмодерну або культуру постмодерну в цілому як певний аналог стилю модерн. Проте це не наше завдання, наше завдання – побачити ту образну реальність, той контекст в якому формувалася костюм і який презентував образ людини.

Так, дендізм, розкріпаченість, широта поглядів поєднувались з тим, що хто замовляв костюми в контексті стилю модерн, були не бідними людьми – це переважно були або художники, або артистична молодь, або ті люди, які так чи інакше пов'язували свою творчість зі стилем модерн. Можна стверджувати, що саме в ті часи сформувався надзвичайно цікавий образ людини, який тяжіє до того, що можемо визначити як плюралізм світобачення.

Еклектика, як перша стадія стилю модерн, за твердженням Ю.Легенького і інших дослідників, зокрема О.Соколова, дає можливість зазначити заперечення класицизму на підставі альтернативних парадигм. Цими альтернативними парадигмами ставали неоруський, неовізантійський, неогрек і ін. стилі. Людина, яка може вільно перебувати в усіх цих стилях, звичайно, є артистичною, вишуканою, вона манерно означена як людина всесвіту.

Стиль модерн, який визначають, як верхівку, як розквіт саме цього напрямку – еклектичного симбіозу, тяжіє до теургізму, віталізму, орнаменталізму. Більше того, він намагається позбавити жінку всіх

дисциплінарних практик костюма, відкинути корсети, відкинути шнуровки, китові вуса, всі вставки, які приніс у моду Чарльз Ворт. Але цей поштовх був недовгим. Війна сприяла тому, щоб редукувати криноліни стилю модерн. Вони стали більш коротшими, повністю зникли приставки на сідницях із подушечок із бантиком, які творили фігуру s-подібною (турнюри). Але можна стверджувати, що це недостатньо, щоб змінилась мода.

Мода змінилась не після Першої світової війни, вона змінилась не після Другої світової війни, вона змінилась в добу постмодерну, коли знов звернулася до всіх тих попередніх еkleктичних і, в більшості, культурно-історичних інновацій, але звернулася вже на правах вільного артистизму і вільного комбінування. Якщо авангард просто знищує, заперечує всі ці реалії, він спростив все до маскулінного образу моди, або в певній мірі залишався в рамках суто театральних екзерсисів, які не входили в моду (мода авангарду – це нонсенс, костюм авангарду можливий, але на рівні суто театральних або здійснених окремими модельєрами екзерсисів, – образ людини авангардного світу залишався світотворчим, був завжди світобудівничим, але цей костюм був деструктивним), то постмодерн повернув в костюм всі синтетичні напрями, хоча деконструкція була одним із напрямків цієї деструкції.

Проте можна стверджувати, що саме постмодерн визначив в моді дуже багато тенденцій. Це є вільне комбінування стилів, вільна праця з кроєм, орієнтація на свій власний смак і це певний перифраз того чи іншого типу одягу, до якого звертається художник-модельєр. Аналогове моделювання стає одним із панівних. Так можна взяти, наприклад, етнокостюм України шістдесятих років, який був здійснений в рамках вже шароварної естетики, і працювати з цим образом. Можна взяти костюм 20-30 років України, який вже вмирав, який був майже винищений кравецькими майстернями, де вишивка була механічною, і теж працювати з цим костюмом. Можна взяти костюм України XVII-XIX століття і теж створити модель – це один образ.

Це три етноренесанси постмодерного типу, здійсненні на підставі того чи іншого взірця, того чи іншого образу костюма, який ніс в собі образ людини. Образ родової соборної людини України часів Богдана Хмельницького і пізніше, образ спаплюженої і вже редукованої соборності, яка виникає в 20 роки ХХ століття, образ пострадянської культури або посттоталітарної культури. Всі ці реалії свідчать про те, що ми не можемо говорити про якийсь один образ костюма. Він існує в різних стильових вимірах, різних визначеннях і різних образах людини, які дають цьому костюму ще одне значення – антропоморфне, що робить тканину живою.

ВИСНОВКИ

Дисертаційне дослідження засвідчило, що здійснений теоретико-методологічний аналіз образу людини в царині костюма розкриває перспективи філософського бачення генеалогії розвитку матеріальної культури, моди, дизайну одягу, моделювання костюма, зокрема.

У процесі розв'язання поставлених у дисертаційному дослідженні завдань ми дійшли наступних висновків, які виносяться на захист:

1. Проведене дослідження показало, що костюм переважно сприймається на об'єктному рівні – це номінація є тотожною одягу. Одяг теж визначається як предметні реалії, які так чи інакше пов'язані з тілом людини: плечовий одяг, поясний одяг, накладний одяг, драпірувальний одяг і ін. Проте виникає необхідність розглянути костюм в культурно-історичному вимірі, як образ культури і образ людини, як образ, який презентує в собі цілісність культури, цілісність людини, цілісність матеріальних артефактів найближчого до людини простору, який ми пов'язуємо з одягом. Дослідження світоглядного та антропологічного вимірів костюма показало перспективи системного аналізу костюма.

2. Одяг в дослідженні розуміється як планетарне явище. «Людина одягнена» є суб'єктом історії костюма. Костюм є культурно-історичною практикою, яка презентує людину одягнуту в різних культурно-історичних вимірах ситуативного характеру. Тобто костюм більше належить не субстанційним реаліям історії та культури, а реляційним. Це дає можливість знайти паралельні, еквівалентні дефініції костюма, які допомагають порівняти образ людини, здійснений в літературі, філософії, музиці і образ людини, який утворюється в костюмі. Особливо це важливо, коли ми звертаємося до втрачених реалій костюма, коли залишилися лише фото.

3. Люди в етноодязі виглядають духовними, піднесеними, яскравими і водночас нерукотворними взірцями, створених Богом. Все це свідчить про те, що сама потреба у визначенні образу людини в реаліях костюма є культурно-історичною, має велике філософське, зокрема естетичне значення.

Показати, що людина в костюмі не лише прикрашається, якимось чином фарбується, має зачіску, вуса, чи щось інше, а є образом доби, образом епохи, стає носієм тої духовності. Визначено пріоритетні дефініції, коли людина презентується як образ доби в інших культурно-історичних практиках, зокрема в філософській рефлексії. Так наприклад, в історії філософії є декілька самовизначень, або презентативних рефлексивних позицій людини, який визначає образ людини як тої, яка самоусвідомлює себе в світі.

4. Рефлектуючого суб'єкта в історії культури позначено як могутнє абсолютне єство, що входить в свідомість всіх можливих співучасників діалогу, розбудовуючи багатоголосу тканину «діалогу», не виходячи з кола своєї свідомості. Такою є формула вираження думки від першої особи у культурі Стародавнього Єгипту. Наприклад, формула: «Я – той, хто існував як Хепра (бог Сонця), існував Я, існувало все існуюче...». Цей тип рефлексії, який характеризується узагальненням в формулі «я – той» всіх можливих «Я». На цей тип рефлексії указала М.Матьє. Також важливо зазначити, що в часи Стародавніх цивілізацій головним була не творчість, не змагання, а вміння, регулятивним принципом якого був канон. В часи античності, парадигма змінюється. Головним стає змагання з богами – «агон». Діалог стає носієм змагання «Я» і «Ти». «Ти» – міг бути богом, міг бути іншою людиною. Діалогізм як принцип давньогрецької культури уособлюється іменем Платона. Саме змагання «агон», стає важливим для здійснення усіх практик античної культури.

5. Наступний тип рефлексії усвідомлюється в контексті середньовічного теоцентризму, де головним стає не змагання, а креація. Остання – це перехід із нічого в щось, тому вона не осмислюється логічно, а є чудом. Харизматичною людиною, яка здійснює ситуацію розсіювання, тобто проповіді і впевнювала чудом був Ісус Христос. Новий час дає другу парадигму: діалогізуюче єство ніби має доступ у свідомість рефлектуючого і «агон» розгортається між двома і більше іпостасями «Я».

Така конструкція в філософії означається як гіпостазування абстракції. Для нас вона важлива тому, що креація знімається з п'єдесталу, її місце займає творчість – вільне комбінування і формування світових систем на підставі індивідуальної творчості митця. В одязі найцікавішим є образ монадології або соціал-атомізму, коли на сукню нашивали до 500 одиниць бантів, що символізувало собою маленький згорнутий всесвіт. Наступна позиція – діалогічний суб'єкт, що конституює свідомістю світ – гусерлівський варіант рефлексії. І вже остання – роздріблений діалогізуючий суб'єкт постмодерну, який збирається у різних варіантах рефлексії над певним безструктурно-культурним цілим, постмодерністських філософських практик.

6. Можна стверджувати що в дизайн-проекті художник-модельєр теж виступає рефлектуючим суб'єктом як певний культурно-історичний тип. Філософські взірці дають можливість показати типи творчості як типи суб'єктності в культурі. Образ людини в костюмі – завжди дієва, активна, рушійна особистість. Так, в архаїчних цивілізаціях існував синкретичний формотворчий симбіоз накладного та драпірувального одягу, тому що не існувало певного «мета-я», людину поглинав абсолют («Я – той, хто») і тільки в Греції виникає це «мета-я», той додатковий суб'єкт, який вже в «Тімеї» Платона свідчить, що є пропорція, що не потрібен четвертий член, який би оцінював цю пропорцію. Пропорція красива тому, що космологічна. Ці філософські імплікації допомагають зрозуміти образ людини-проектанта як модельєра, який моделює свого візаві в образі костюма. Інакше і не може бути, інакше – це не є костюм, а є просто витвір кравця.

7. Драпірувальний тип одягу завдяки його канону Стародавньої Греції теж усував іншого, «мета-я», що оцінював красу костюма. Він був завданий як космічне ціле і він визначався каноном. Проте вже Середньовіччя актуалізувало цього візаві. Диспозиція творчості-креації як двоосмислення переходить в добу Відродження. Вар'єтте, осмислення того що створює художник, набуває надзвичайно цікавих пропорційних

випробувань, кожен створює свою антикву, систему пропорцій, свій універсум. Антропоцентризм фактично усуває рефлектуючого «мета-я». Проектант стає тим, хто створює унікальний особистий світ – космос, аналогічний грецькому космосу. Тому в одязі ми і не побачимо ніяких надзвичайних зрушень. Отже, контекст філософських і культурологічних паралелей моди потрібно доповнити естетичними, мистецькими і практичними контекстами, з яких фактично і формується костюм як специфічна практика культури. В дослідженні проводиться паралельно з філософсько-культурологічним контекстом осмислення костюма як його естетична, художня і суто практична реальність.

8. XVII століття – вік створення великих імперій, тотальної маскулінізації політичної влади, позначився зворотними процесами в костюмі. Костюм чоловіків стає надзвичайно феміністичним – це можна побачити в обличчі мушкетерів, так блискуче описаних О.Дюма й ін. XVIII століття в різних стильових визначеннях, зокрема в іспанській, італійській, слов'янській модах по-різному визначає цю парадигму. Скажімо, драматично вона визначилася в європезації костюма Петром I, закріпаченістю костюмом в іспанській моді. XIX століття – це радикальне заперечення класицизму, звернення до еkleктики як провідного стилю формотворення або полістелізму як набору різних стилів. Все це дає можливість побачити образ людини в естетичному вимірі як чутливу людину, яка вже потрапляє в контекст модних інновацій, які розповсюджуються з домами, журналами мод. XX століття вже цілком вписується у три парадигмально-визначених світових стилі, які мають свої субстилі, що характеризують суто модний процес: модерн, авангард і постмодерн. Тобто антитетизм, драматизм і водночас дві Світові війни змінили світ моди, змінили сам світовий устрій модних інновацій і дали побачити людині образ світу і образ людини в світі і костюму як один із вимірів культури в цілому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акимов Н.П. Художник в театре / Н.П. Акимов // Театр и драматургия. – 1935. № 7. С. 7 – 12.
2. Акимов Н.П. Театральное наследие: [Сб. В 2-х т кн.] / Сост. В.М. Миронова. – Л.: Искусство, Ленингр. Отд. – Кн.1., 1974. – 294 с.
3. Анатолій Галактіонович Петрицький: Нар. художник СРСР. Каталог/ Упоряд. Л.М. Петрицька, Д.О. Горбачов. Вступ. стаття Д.О. Горбачова, А.М. Драка. – К.: Реклама, 1968. – 74 с.
4. Андреева И.М. Театральность в культуре / И.М. Андреева. – Ростов Н/Д.: Южно-Русский гуманитарный институт, 2002. – 185 с.
5. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М.: Гослитиздат, 1957.– 183 с.
6. Аристотель. Сочинения в четырех томах / Аристотель. – М.: Мысль, 1984. – Т. 4 – 830 с.
7. Арманд М.А. Орнаментация тканей / М.А. Арманд. – М.: Госпромиздат, 1931 – 76 с.
8. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм; пер с англ. В.Н. Самохина. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
9. Арто А. Театр и его двойник / Антонен Арто. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 440 с.
10. Архіпенко О. Теоретичні нотатки / О. Архіпенко // Хроніка, 2000. – № 5 (7). – С. 208 – 256.
11. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт; пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1994. – 616 с.
12. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М.: Издательство имени с. Сабашниковых, 2003.–512 с.
13. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Худ. Лит., 1975. – 502 с.
14. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.

15. Башляр Г. Избранное: поэтика пространства / Гастон Башляр; пер. с фр. – М.: РОССПЭН, 2004. – 376 с. – (Серия „Книга света”).
16. Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии). – Париж : УМСА – PRESS, 1949. – 377 с.
17. Бердяев Н.А. Смысл творчества // Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. – С. 254 – 606.
18. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века / В.И. Березкин. – М.: Эдиториал УРСС, 1997. – 544 с.
19. Березкин В.И. Художник и спектакль / В.И. Березкин. – М.: Знание, 1967. – 80 с.
20. Биbihин В.В. Язык философии / В.В. Биbihин. – М.: Прогресс, 1993. – 404 с.
21. Библер В.С. На гранях логики культуры / В.С. Библер. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. – 440 с.
22. Богомазов О. Картина – глядач / О. Богомазов // Хроніка, 2000. – №1. – С. 140 – 153.
23. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр; пер. с фр. С.Зенкина. – М.: Рудомино, 1995. – 174 с.
24. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Бодрийяр Жан ; пер. с фр. Е.А. Самарской. – М.: Республика; Культурная революция, 2006. – 269 с. (Мыслители XX века).
25. Борисовская Н.А. Леон Бакст / Н.А. Борисовская. – М.: Искусство, 1979. – 119 с.
26. Боулт Э. Дж. Художники русского театра . 1880 – 1930 / Джон Э. Боулт. – М.: Искусство, 1990. – 201 с.
27. Бубер М. Я и Ты / М. Бубер; пер. с нем. Ю.С. Терентьева, Н.Файнгольда. – М.: Высшая школа, 1993. – 175 с.
28. Бубер М. Два образа веры / Мартин Бубер; пер. с нем. М.И. Левиной, С.В. Лезова, И.И. Маханькова, А.Ю. Миронова, В.В. Рынкевича, Ю.С. Терентьева. – М.: АСТ, 1999. – 592 с.

29. Бычков В.В. Эстетика / Виктор Васильевич Бычков: – М.: Гардарика, 2002. – 556 [4] с.
30. Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер: [пер. с нем.]. – М.: Искусство, 1978. – 696 с.
31. Васильев А. Русская мода / Александр Васильев. – М.: Слово, 2004.– 448 с.
32. Вейс Г. История цивилизации. Классическая древность до IV в. / Герман Вейс: иллюстрированная энциклопедия в 3-х т. – М.: ЗАО ЭКСМО-Пресс. – Т. 1. – 1998. – 752 с.
33. Вейс Г. История цивилизации. «Темные века» и Средневековье / Герман Вейс: иллюстрированная энциклопедия в 3-х т. – М.: ЗАО ЭКСМО-Пресс. – Т. 2. – 1998. – 600 с.
34. Вейс Г. История цивилизации. Новое время. XIX – XX вв. / Герман Вейс: иллюстрированная энциклопедия в 3-х т. – М.: ЗАО ЭКСМО-Пресс. – Т. 3. – 1998. – 768 с.
35. Валери П. Об искусстве / Поль Валери; [пер. с.фр.]. – М.: Искусство, 1993. – 507 с.
36. Вельфлин Г. Основные понятия искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Генрих Вельфлин. – М.: Л.: Академия, 1930. – 382 с.
37. Венде З. Как распространялась мода З.Венде // Силуэт.- 1968.- №8.
38. Вериківська І.В. Становлення української радянської сценографії / І. М. Вериківська. – К.: Наукова Думка, 1981. – 208 с.
39. Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста / Владимир Вернадский. – М.: Наука, 1988. – 520 с.
40. Вернер Н. Театральная бутафорика / Н Вернер. – М.: Искусство, 1952. – 184 с.
41. Видение танца. Сергей Дягилев и Русские балетные сезоны. – М. : SKIRA, 2009. – 319 с.
42. Винкельман И.И. История искусства древности / И.И.Винкельман. – Л.: Огиз, 1933. – 430 с.
43. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С.Выготский. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.

44. Габричевский А.Г. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения / А.Г. Габричевский. – Киев: Самватас, 1993. – 302 с.
45. Габричевский А.Г. Морфология искусства / А.Г. Габричевский. – М.: АГРАФ, 2002. – 864 с.
46. Гадамер Г.-Г. Истина и метод / Г.-Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988. – 700 с.
47. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
48. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника / Б.М. Галеев. – Казань: Изд – во казанского университета, 1987. – 364 с.
49. Гачев Г.Д. Европейские образы пространства и времени / Г.Д. Гачев // Культура, человек и картина мира. – М.: Наука, 1987. – С. 198 – 227
50. Гегель Г.В.Ф. Эстетика / Г.В.Ф. Гегель; пер. с нем. Б.Г. Столпнера . – М.: Искусство, 1968, т. I – 312 с.
51. Гегель Г.В.Ф. Эстетика / Г.В.Ф. Гегель ; пер. с нем. Б.Г. Столпнера. – М.: Искусство, 1969, т. II – 326 с.
52. Гильдебрандт А. Проблемы формы в изобразительном искусстве / Адольф Гильдебрандт: пер с нем. В.А. Фаврского, Н.Б. Розенфельда. – М.: Изд-во МПИ, 1991.– 137 с.
53. Глазычев В.Л. Дизайн как он есть / В.Л. Глазычев. – М.: Европа, 2006. – 320 с.
54. Гомілко О. Метафізика тілесності / Ольга Гомілко – К.: Наукова думка, 2001. – 340 с
55. Горюнов В.С. Архитектура эпохи модерна / В.С. Горюнов, М.П. Тубли. – СПб.: Стройиздат, 1992. – 360 с.
56. Готтенрот Ф. Иллюстрированная история материальной культуры / Ф.Готтенрот. – М.: Издательство АСТ; СПб.: Издательство «Полигон», 2001. – 473 с.
57. Гофман А.Б. Обычай, мода, дизайн / А.Б. Гофман // Гофман. А.Б. Классическое и современное: Этюды по истории и теории социологии. – М Наука , 2003. с. 611 – 739.

58. Григорьева Т.П. Дао и логос (встреча культур) / Т.П.Григорьева. – М.: Наука, 1992. – 424 с.
59. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера земли / Лев Николаевич Гумилев. – М.: ДИ – КАРТ, 1993. – 503 с.
60. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
61. Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1990. – 396 с.
62. Гуревич А.Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1989. – 368 с.
63. Гуссерль Э. Философия как строгая наука / Эндмунд Гуссерль. – Новочеркасск: Сагуна, 1994. – 357 с.
64. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Эндмунд Гуссерль ; пер. с нем А.В. Михайлова. – М.: Лабиринт, 1994. – 110 с.
65. Делез Ж. Что такое философия? / Ж. Делез, Ф. Гваттари; пер. с фр. С.Н.Зенкина. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 367 с.
66. Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип / Делез Ж., Гваттари Ф.: пер. с фр. – М.: ИНИОН, 1990. – 107 с.
67. Делез Ж. Складка, Лейбниц и барокко / Жиль Делез. – М.: Логос, 1997. – 264 с.
68. Деррида Ж. О граматологии / Жак Деррида: пер с фр. Н. Автономовой. – М.: Ad marginem, 2000. – 512 с.
69. Деррида Ж. Письмо и различие / Жак Деррида; пер. с фр. Н. Автономовой. – СПб.: Академический проект, 2000. – 432 с.
70. Джонс Дж.К. Инженерное и художественное конструирование / Дж.К. Джонс: пер с англ. Т.П. Бурмистровой, И.В. Фриденберга. – М.: Мир, 1976. – 369 с.
71. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. Шнейдер И. Встречи с Есениным: воспоминания / А. Дункан. – К.: Мистецтво, 1989. – 349с.

72. Ермилова Д.Ю. История домов моды / Д.Ю. Ермилова. – М.: АКАДЕМА, 2003. – 288 с.
73. Зайцев В. П. Режиссура эстрады та масових видовищ / В. П. Зайцев. – К. : Дакор, 2006. – 252 с.
74. Зелинг Шарлотта. Мода. Век модельеров / Шарлотта Зелинг. 1900-1999. Кельн.: Кенеман, 2000. – 655 с.
75. Захаржевская Р. Костюм для сцены / Раиса Захаржевская . – М.: Искусство, 1967. – 215 с.
76. Захаржевская Р.В. История костюма / Раиса Захаржевская . – М.: Рипол-классик, 2007. – 288 с.
77. Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография / Д.К. Зеленин. – М.: Наука, 1991. – 511 с.
78. Земпер Г. Практическая эстетика / Г Земпер; пер. с нем. В.Г. Калиша. – М.: Искусство, 1970. – 320 с.
79. Зинченко В.П. Формирование зрительного образа / В.П. Зинченко, Н.Ю. Вергилес. – М.: Изд-во Моск. Ун-та., 1969. – 106 с.
80. Зомбарт В. Народное хозяйство и мода / В. Зомбарт. – СПб.: Типография акц. общества Брокгауз-Ефрон, 1904. – 30 с.
81. Иванов В.В. Нейросемиотический подход к знаковым системам искусства / В.В.Иванов // Человек в системе наук. – М.: Наука, 1989. – С. 351 – 367.
82. Изард К. Эмоции человека / К. Изард. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 440 с.
83. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия / И. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 256 с.
84. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден. – М.: Изд-во иностр. лит., 1962. – 572 с.
85. Иоффе И.И. Синтетическая история искусств / И.И. Иоффе. – Л.: Огиз, 1933. – 568 с.
86. Каган М.С. Морфология искусства / М.С. Каган. – Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1972. – 440 с.

87. Каган М.С. Человеческая деятельность. Опыт системного анализа / М.С. Каган. – М.: Политиздат, 1974. – 328 с.
88. Каган М.С. Эстетика как философская наука / М.С. Каган. – СПб.: ТОО ТК "Петрополис", 1997. – 544 с.
89. Кандинский В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – М.: Искусство, 1992. – 110 с.
90. Кибалова Л. Иллюстрированная энциклопедия моды / Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова. – Прага: Артия, 1986. – 608 с.
91. Килошенко М.И. Психология моды / М.И. Килошенко. – СПб.: СПГУТ, 2001. – 192 с.
92. Киреева Е.В. История костюма. Европейский костюм от античности до XXв. / Е.В. Киреева –Изд. 2-е. – М.: Просвещение, 1976. – 174 с.
93. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830 – 1910-х годов / Е.И. Кириченко. – М., Искусство, 1982. – 400 с.
94. Ковриженко М. Креатив в рекламе / М.Ковриженко. – СПб.: Питер, 2004. – 253 с.
95. Козаренко Олександр. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко / Ігор Пяковський (відп.ред.), Олег Купчинський (відп.ред.). – Л., 2000. – 286с.
96. Козлова Т. Основы моделирования и художественного оформления одежды / Т.В. Козлова, Л.Б. Рытвинская, З.Н. Тимашева. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1984. – 166 с.
97. Козлова Т.В. Художественное проектирование костюма / Т.В. Козлова . – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1982. – 144 с.
98. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А.В. Костина. – М.: ЛКИ, 2008. – 352 с.
99. Костина Е. М. Художники сцены русского театра XX века / Е.М. Костина. – М. : Русское слово, 2002. – 416 с.
100. Костомаров Н.И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях / Н.И. Костомаров. – М.: Республика, 1992. – 304 с.
101. Краткий словарь дизайнера. – М.: Искусство, 1976. – 164 с.

102. Кривцун О. А. Эволюция художественных форм / О.А. Кривцун. – М.: Наука, 1992. – 302 с.
103. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Юлия Кристева ; пер. с фр. – РОССПЭН, 2004. – 654 [2] с.
104. Куц Г.М. Феномен моды: онтологічний статус і філософсько-антропологічні засади : автореферат_дис... канд. філософ. наук: 09.00.04 / Г.М. Куц; Харк. нац. ун-т ім. В.Н.Каразіна. – Х., 2003. – 16 с.
105. Крымский С.Б. Эпистемиология культуры / Крымский С.Б., Парохонский Б.А., Мейзерский В. М.. – К.: Наукова думка, 1993. – 216с.
106. Крымский С.Б. Философия как путь человечности и надежды / С. Б. Крымский. – К.: Курс, 2000. – 308 с.
107. Леви-Строс К. Структурная антропология / К Леви-Строс; пер. с фр.. – М.: Наука, 1983. – 536 с.
108. Легенький Ю.Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза) / Ю.Г. Легенький. – Киев: ГАЛПУ, 1995. – 412 с.
109. Легенький Ю.Г. Система моды: культурология, эстетика, дизайн / Ю.Г.Легенький, Л.П. Ткаченко. – К.: ДАЛПУ, 1998. – 224 с.
110. Легенький Ю.Г. Философия моды XX столетия / Ю.Г. Легенький. – К.: КНУКіМ, 2003. – 300 с.
111. Легенький Ю.Г. Метаистория костюма / Ю.Г. Легенький. – НМАУ им. П.И.Чайковского, – 2003. – 284 с.
112. Легенький Ю.Г.Украинский модерн / Ю.Г. Легенький. – К.: НМАУ им. П.И.Чайковского, 2004. – 304 с.
113. Легенький Ю.Г. Об архитектуре (очерки дизайна интерьера) / Ю.Г. Легенький – К.: КНУКіМ, 2005. – 690 с.
114. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 608 с.
115. Лекторский В.А. Субъект, объект, познание / В.А. Лекторский. – М.: Наука, 1980. – 358 с.
116. Леонтьев К. Записки отшельника / Константин Леонтьев. – М.: Русская книга, 1992. – 544 с.

117. Лессинг Г.-Э, Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. – М.: Гослитиздат, Ленингр. отд-ние, 1957. – 519 с.
118. Лиотар Ж.Ф. Ситуация постмодерна / Ф. Лиотар // Философская и социологическая мысль, 1995, № 5 – 6. – С. 15 – 38.
119. Липс Ю. Происхождение вещей / Ю. Липс. – М.: ННН, 1995. – 272 с.
120. Лола Г.Н. Дизайн / Г.Н. Лола. – М.: Изд. Моск ун-та, 1998. – 264 с.
121. Лосев А.Ф. Дух / А.Ф. Лосев // Философская энциклопедия. – Т.2., – М. : Советская энциклопедия 1962. – С. 82 – 85.
122. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика / А.Ф. Лосев. – М.: Ладомир, 1994, т. 1 – 540 с.
123. Лосев А.Ф. История античной эстетики / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1994, т. 2 – 604 с.
124. Лосев А.Ф. Страсть к диалектике / А.Ф. Лосев. – М.: Советский писатель, 1990. – 320 с.
125. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1978. – 623 с.
126. Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика / А.Ф. Лосев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 415 с.
127. Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 958 с.
128. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
129. Лосев А.Ф. Мир. Число. Сущность / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.
130. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А.Ф. Лосев // Литература и живопись. – Л.: Наука, 1982.– С. 31-65.
131. Лосев А.Ф. Диалектика творческого акта (краткий очерк) / А.Ф. Лосев // Контекст – 1981. – М.: Искусство, 1981. – С. 48 – 56.
132. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
133. Лотман Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – М.: Гно'зис, 1992. – 272 с.

134. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1994. – 400 с.
135. Луконин В.А. Искусство Древнего Ирана / В.А. Луконин. – М.: Искусство, 1986. – 342 с.
136. Ляшенко І.Ф. Етнологічні основи українського художнього культурознавства / І.Ф. Ляшенко // Українська художня культура: навчальний посібник / За ред. І.Ф. Ляшенка. – К.: Либідь, 1996. – С. 12 – 32.
137. Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность или Вечный покой. – М.: Гилея. – Т III. – 2000. – 392 с.
138. Малявин В.В. Чжуан-цзы / В.В. Малявин. – М.: Наука, 1985. – 310 с.
139. Мамардашвили М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом языке / Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 216.
140. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Надежда Борисовна Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 [5] с. – (серия «Gallicinium»).
141. Марков Б.В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры / Борис Васильевич Марков. – СПб.: Алетейя, 1999. – 297 с.
142. Матье М.Э. Искусство Древнего Египта / М.Э. Матье. – М.: Искусство, 1970. – 198 с.
143. Мейерхольд Вс. О театре / Вс. Мейерхольд. – СПб.: Просвещение, б. г. – 208 с.
144. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти ; пер. с фр. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. – СПб.: Ювента, Наука, 1999. – 605 с.
145. Мода: за и против. – М.: Искусство, 1973. – 286 с.
146. Монте П. Эпоха Рамсесов. Быт, религия, культура / П. Монте; пер. с англ. Д.Л. Шамшина. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2004. – 366 с.
147. Морен Э. Метод. Природа Природы / Эдгар Морен: пер с фр. Е. Н. Князева. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 464 с.
148. Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма / Уильям Моррис [пер. с англ. Р.Усмановой]. – М.: Искусство, 1973. – 512 с.

149. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. – М: Прогресс, 1988. – 637 с.
150. Найден О. Малевич Мужичький / О. Найден, Д. Горбачов Малевич Мужичький // Хроніка – 2000 – С.210 –232.
151. Нанси Ж.-Л. Corpus / Ж.-Л. Нанси. – М.; Ad Marginem, 1992. – 156 с.
152. Нащокина М. Московский модерн / М.Нащокина. – М.: Жираф, 2001. – 560 с.
153. Неретина С.С. Тропы и концепты / С.С. Неретина. – М.: ИФРАН, 1999. – 278 с.
154. Ницше. Ф. Воля к власти / Фридрих Ницше. – М.: Культ. Революция., 2003. – 880 с.
155. Ницше. Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм / Фридрих Ницше. – М.: Мысль 1997. – Т 1. – С. 47 – 58.
156. Олейников Ю.В. Ноосферный проект социоприродной эволюции / Олейников Ю.В., Оносов А.А. – М.: ИФРАН, 1999. – 210 с.
157. Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? / Хосе Ортега-и-Гассет. – М.: Наука, 1991. – 408 с.
158. Ортега-и-Гаассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Радуга, 1991. – 639 с.
159. Пави П. Словарь театра / П. Пави . – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
160. Парыгин Б.Д. Социальная психология как наука / Б.Д. Парыгин. – Л.: Лениздат, 1967. – 262 с.
161. Паскаль Б. Мысли / Блез Паскаль. – М.: Мысль, 1988. – 268 с.
162. Петров Л.В. Мода как общественное явление / Л.В. Петров. – Л.: Знание, 1974. – 34 с.
163. Плеснер Х. Ступени органического и человек / Х Плеснер // Проблема человека в западной философии. – М.: Прогресс, 1988. – С. 96 – 152
164. Подорога В. Феноменология тела / В. Подорога. – М.: Ad marginem, 1995. – 340 с.
165. Померанцева Н.А. Эстетические основы искусства Древнего Египта / Н.А. Померанцева. – М.: Искусство, 1985. – 255 с.

166. Пондопуло П.К. Фотография и современность / П.К. Пондопуло – М.: Искусство, 1982. – 174 с.
167. Попович Мирослав Володимирович. Раціональність і виміри людського буття. – К. : Сфера, 1997. –290с.
168. Попович М.В. Європа – Україна – праві і ліві / Мирослав Володимирович Попович. – К.: Київське братство, 1997. – 108 с.
169. Попович М.В. Нарис історії культури України / Мирослав Володимирович Попович. – К.: АртЕк, 1999. – 727с. – (Освіта ХХІ століття).
170. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. История эстетики в памятниках и документах / А.А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
171. Ривош. Я.Н. Время и вещи / Я.Н. Ривош. – М.: Искусство, 1990. – 304 с.
172. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Поль Рикер : пер с. фр. И.С. Вдовиной. – М.: Медиум, 1995. – 416 с.
173. Сарабьянов Д.В. Модерн. История стиля / Д. Сарабьянов. – М.: Галарт, 2001. – 344 с.
174. Соболев Н.Н. Очерки по истории украшения тканей / Н.Н. Соболев. т– М.: Легпромиздат, 1939. – III с.
175. Современная энциклопедия „Мода и стиль“. М.: АГРАФ, 2002. – 480 с.
176. Соколов. А.С. Введение в музыкальную композицию XX века / А.С. Соколов. – М.: Гуманитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
177. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Соссюр Ф. де.; пер. с фр. Н.А. Слюсаревой. – М.: Логос, 1998. – 296 с.
178. Стамеров К.К. Нариси з історії костюмів / К.К. Стамеров. – К.: Мистецтво, 1978. – 159с.
179. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка. Історія і сучасність / Юрій станішевський. – К.: Музична Україна, 2002. – 736 с.
180. Стародубцева Л. Архітектура постмодернізму / Л. Стародубцева. – К.: Спалах, 1998.– 208 с.

181. Стриженова Т. Из истории советского костюма / Т. Стриженова. – М.: Советский художник, 1972. – 111 с.
182. Структурализм: "за" и "против". – М.: Прогресс. 1975. – 486 с.
183. Табачковський В. Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках „неевклідової рефлексивності” / Віталій Георгієвич Табачковський. – К.: Парапан, 2005. – 432 с.
184. Табачковський В. В пошуках невтраченого часу / Віталій Георгієвич Табачковський. – К.: ПАРАПАН, 2002. – 298 с.
185. Тиль З. История костюма / З. Тиль. – М.: Искусство, 1971 – 93с.
186. Тканко З. Моделювання костюма в Україні ХХ століття / З.Тканко., О. Коровицький. – Л.: Брати сиротинські, 2000. – 96 с.
187. Тард Ж. Законы подражания / Ж.Тард. – М.: Издание Павленкова, 1892. – 372 с.
188. Тейяр де Шарден П. Феномен человека / Пьер Тейяр де Шарден. – М.: Наука, 1987. – 240 с.
189. Тиллих П. Мужество быть // Тиллих П. Избранное. Теология культуры. – М.: Юрист, 1996. – С. 3 – 168.
190. Тойнби А. Постыжение истории / А Тойнби: [пер с англ. А.Б. Жиркова]. – М.: Прогресс, 1991. – 731 с.
191. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б.А. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 225 с.
192. Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. – СПб.: Русская книга, 1993. – 366 с.
193. Флоренский П. А. У водоразделов мысли / П.А. Флоренский. – М.: Правда, 1990, т. 2 – 448 с.
194. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Ольга Михайловна Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
195. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко. – СПб.: А – cad, 1994. – 407 с.

196. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / Мишель Фуко. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 576 с.
197. Фуко М. Воля к истине / Мишель Фуко. – М.: Касталь, 1994. – 448 с. 116.
198. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Мишель Фуко; пер. с фр. С.Табачниковой. – М.: Изд. Дома "Касталь", 1996. – 448 с.
199. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / М. Хайдеггер: пер с нем. А.В. Михайлова. – М.: Гнозис, 1993. – 464с.
200. Хейзинга Й. Ногтю ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга. – М.: Прогресс, 1992. – 464 с.
201. Хейзинга Й. Осень средневековья / Й. Хейзинга. – М.: Наука, 1988. – 540 с.
202. Хоружий С.С. Очерки синергийной антропологии / С.С. Хоружий. – М.: Институт философии, теологии и истории св.Фомы, 2005. – 408 с.
203. Чепелик В. Український архітектурний модерн / Віктор Чепелик. – КНУБА, 2000. – 378 с.
204. Шандренко О.М. Мода як феномен культури ХХ століття / Шандренко // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журнал. 1'2007. – К.: Міленіум, 2007. – С. 80-83.
205. Шелер М. Избранные произведения / М. Шелер. – М.: Гнозис, 1994.– 490 с.
206. Шестопалова Ю. А. Еволюція ідеалу краси в динаміці української моди (кінець ХІХ – початок ХХІ століття): дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. – К., 2007.
207. Шефтсбери Е. Эстетические опыты / Е.Шефтсбери. – М.: Искусство, 1975. – 543 с.
108. Щедровицкий Г. П. Проблемы методологии системного исследования. – М.: Знание, 1964. – 48 с.
209. Шинкарук В. І. Вибрані твори: У 3 т. / Володимир Іларіонович Шинкарук. К.: Український Центр духовної культури, 2003. Т 2. – 528с.
210. Шинкарук В.І. Вибрані твори: У 3 т. / Володимир Іларіонович Шинкарук. – К.: Український Центр духовної культури, 2003. Т 3, ч1. – 404с.
211. Шинкарук В.І. Вибрані твори: У 3 т. / Володимир Іларіонович Шинкарук.

- К. : Український Центр духовної культури, 2003. Т. 3, ч. 2 – 428 с. – 428 с.
212. Шмит Ф.И. Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция / Ф.И. Шмит. – Харьков: Союз, 1919. – 338 с.
213. Шпенглер О. Закат Европы. Гашталт и действительность Освальд Шпенглер. – М.: Мысль, 1993. – 663 с.
214. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко.– М.: ТОО ТК „Петрополис”, 1998. – 432 с.
215. Юнг К.Г. К пониманию психологии архетипа младенца / Карл Юнг // Самосознание европейской культуры XX века. – М.: Политиздат, 1991. – С. 119 – 129.
216. Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество / Карл Юнг // Самосознание европейской культуры XX века. – М.: Политиздат, 1991. – С. 103 – 118.
217. Юнг К.Г. Психология и алхимия / Карл Юнг. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1997. – 587 с.
218. Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления / Карл Юнг. – М.: АСТ; Львов: Инициатива, 1998. – 477 с.
219. Юнг К.Г. Ответ Иову / Карл Юнг. – М.: АСТ, Канон, 1998. – 383 с.
220. Яacobсон Р. Работы по поэтике / Роман Яacobсон. – М.: Прогресс, 1987. – 462 с.
221. Ямпольский М. Память Тиресия / М. Ямпольский. – М.: РИК Культура, 1993. – 464 с.
222. Ястребицкая А.Л. Западная Европа XI – XXII веков / А.Л. Ястребицкая. – М. : Искусство, 1978. – 176 с.
223. Ясперс К. Смысл и назначение истории / В. Ясперс. – М.: Издат. полит, лит., 1991. – 528 с.
224. Baker P. Fashions of a Decade: The 1940s / Patricia Baker.– Infobase Publishing, 2006. – 64 p.
225. Blackman C. Costume: From 1500 to the Present Day / Cally Blackman. – History Press Limited, 2003. – 28 p.

226. Blackman C. 100 Years of Fashion Illustration / Cally Blackman. – Laurence King Publishing, 2007. – 384 p.
227. Breward Ch. Fashion / Christopher Breward. – Oxford University Press, 2003. – 272 p.
228. Drudi E. Figure Drawing for Fashion Design / Elisabetta Drudi, Tiziana Paci. – Pepin Press, 2001. – 216 p.
229. Faerm S. Fashion: Design Course / Steven Faerm. – Barron's, 2010. – 144 p.
230. Lafuente M. Fashion Illustration Techniques / Maite Lafuente. – Taschen, 2008. – 191 p.
231. Lister M. Costume: An Illustrated Survey from Ancient Times to the Twentieth Century / Margot Lister. – Plays, 1972. – 346 p.
232. Lobenthal J. Radical rags: fashions of the Sixties / Joel Lobenthal. – Abbeville Press, 1990. – 256 p.
233. Peacock J. 20th-century fashion: the complete sourcebook / John Peacock. – Thames and Hudson, 1993. – 240 p
234. Phyllis G. A survey of historic costume: a history of Western dress / Phyllis G. Tortora, Keith Eubank – Fairchild Publications, 1994. – 522 p.
235. Tate Sh. Inside fashion design / Sharon Lee Tate, Mona S. Edwards. – Prentice Hall, 2004. – 460 p.
236. Tatham C. Fashion Design Drawing Course: Principles, Practice, and Techniques : The Ultimate Guide for the Aspiring Fashion Artist / Caroline Tatham, Julian Seaman. – Barron's, 2003. – 144 p.
237. Travers-Spencer S. The Fashion Designer's Directory of Shape and Style: Over 600 Mix-and-Match Elements for Creative Clothing Design / Simon Travers-Spencer, Zarida Zaman. – Barrons Educational Series, 2008. – 144 p.
238. Wilcox C. The Golden Age of Couture: Paris and London 1947-57 / Claire Wilcox. – V&A Publications, 2007. – 224 p.