

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені М.П. ДРАГОМАНОВА

На правах рукопису

УДК 130.2+141.319.8]:687.1(4)(043.3)

Капітоненко Олександра Михайлівна

**Мода тоталітаризму та посттоталітаризму в
європейській культурі: філософсько-
антропологічний аналіз**

09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури

Дисертація

на здобуття наукового ступеня

кандидата філософських наук

Науковий керівник:

доктор філософських наук, професор

Легенький Юрій Григорович

Київ – 2017

ЗМІСТ

Вступ	3
Розділ I. Джерельна база та теоретико-методологічні засади дослідження	
1.1. Історіографія проблеми.....	15
1.2. Етико-естетичні засади компаративістського та полісистемного дослідження модних інновацій та комунікацій.....	37
1.3. Мода тоталітаризму та посттоталітаризму як соціокультурний феномен.....	56
Висновки до першого розділу.....	69
Розділ II. Сильові детермінанти моди радянського та пострадянського суспільства	
2.1. Авангард-1 та авангард-2 в моді ХХ століття: від світобудівництва до маньєризму.....	71
2.2. Неокласика тоталітарної та посттоталітарної моди.....	89
2.3. Постмодерністські інтенції моди посткомуністичного суспільства.....	109
Висновки до другого розділу.....	119
Розділ III. Формування естетичних та мистецьких пріоритетів моди в радянському та пострадянському просторі культури ХХ століття	
3.1. Естетична утопія групи «Прозодяг» як синтез мистецтв: формування перших інституцій з дизайну одягу.....	121
3.2. Синтетичні та еkleктичні тенденції формування шкіл з дизайну одягу в Україні.....	133
3.3. Київська школа риторичного дизайну як синтез лінгво-семіотичного та візуального поворотів у моді ХХ століття.....	144
Висновки до третього розділу.....	153
Висновки	155
Список використаних джерел	159

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Зміни, що відбулися наприкінці ХХ століття у суспільстві пострадянського простору, потребують детальних системних досліджень, зокрема це стосується такого феномену, як мода.

Мода як темпоральність, тобто визначений в часі простір культури, має свій циклізм, ритм, свої норми, модифікації комунікаційних стратегій, а також імперативи інновацій творчості, які кожна доба презентує по-своєму. Втім, ще мало дослідженою є мода тоталітаризму і посттоталітаризму. Падіння великих нарацій, деідеологізація суспільства, яка відбувалася в посттоталітарному просторі культуротворення, не пройшли повз моду. Мода теж була втягнута в радикальний процес гомогенізації, утилізації, уніфікації, і водночас вона ставала механізмом опору. У цьому і полягає складний імперативний і разом антитетичний характер моди, яка, з одного боку, легко адаптує ідеологічні, політичні, естетичні, етичні норми, флеш-іміджі та імперативи суспільства, а, з іншого боку, весь час провокує їх, піддає критиці. Отже, метанаративи моди завжди є пріоритетними.

Якщо говорити про втрату великих нарацій, про що свідчать постмодерністські теоретики, то це не завжди є адекватним щодо досліджень з моди. Великі наративи моди залишаються константними, залишаються тими інваріантами автентики духовної реальності, яка конститується стихією моди та її естетичними механізмами. Весь цей простір ще не достатньо вивчений саме в аспекті філософсько-антропологічних, естетичних, етичних реалій, які мають загальним горизонтом вимір культурної антропології, що в кожній культурі презентує той чи інший образ тілесності, флеш-імідж, образ людини як продуцента і реципієнта цінностей культури, що в контексті модних інновацій презентується як особливий завершений та самодостатній світ.

Актуальність даного дослідження полягає в тому, що воно звертається до феномену моди в період зламу тоталітарних суспільств та визначає проміжні стадії модних інновацій посткомуністичного простору. Цей

контекст, з одного боку, є адаптивно-маньєристичний, що легко засвоює всі інновації західної модної індустрії, а, з іншого – ретроархієзуючий, більше того, романтичний, пов'язаний з «поверненням» цінностей тоталітарної доби вже в естетичному вимірі. Вже помітні прояви своєрідної ностальгії, що свідчить про ті стильові інтроверсії, які відбуваються як вінтаж, романтизація й опанування минулого вже з естетичних, а не ідеологічних та політичних реалій.

Весь цей контекст надзвичайно цікавий – це не є абстрактний принцип регулювання, керування експресивних, естетичних інноваційних презентацій культури. Мода певним чином орієнтована на конкретні сегменти або електоральні кола споживачів, реципієнтів моди. Ще живий величезний сегмент людей похилого віку, які із замилюванням дивляться на моду п'ятдесятих-шістдесятих років, якщо не на військову моду; вважають, що вона мала свій сенс і має право жити в сучасному просторі.

Молоді модельєри сприймають ці інтенції і теж намагаються відродити моду тоталітаризму або посттоталітаризму як естетичний артефакт культуротворення, що, з одного боку, асоціюється з політичними реаліями так званої «хрущовської відлиги», а, з іншого – з молодіжними субкультурами: з культурами хіппі, панків, рокерів і всієї тієї експресивної модної треш-культури, яка виникає в шістдесяті роки ХХ століття. Втім, мода визначається як більш широкий феномен, ніж одяг, структурується, в першу чергу, як соціально-культурний феномен, що пов'язаний з музикою, з мистецтвом у цілому, з аранжуванням інновацій, тобто з реальністю культуротворчості, яка має свої модулі, формати й субструктури.

Якщо говорити про дослідників, які зверталися до моди під філософсько-антропологічним та філософсько-культурним кутом зору, то їх не так і багато, починаючи від ранніх розвідок у царині моди, що походять від Г.Гегеля, І.Канта, Е.Шефтсбері, радянських та пострадянських вчених, які презентують полісистемне бачення моди, зокрема це роботи Є.Басіна, Р.Захаржевської, К.Кантора, В.Краснова, Г.Куц, Ю.Легенького, В.Толстих,

О.Шандренко, та ін. Важливо зазначити, що феномен моди має свою онтологію, свій простір і час буттєвості (хронотоп), які є інваріантними для всіх модних інновацій, зокрема тоталітаризму в моді.

Так, Ю.Легенький визначає певну субстанцію «модності» як той креативний виток, який живить моду у всіх вимірах просторових та часових реалій. Ця субстанційність пов'язується з ювенальністю, актуалізацією ювенального витоку культуротворення в цілому. Втім, ювенальність знов-таки розуміється як орієнтована на культурно-історичну антропологію, презентується як вічність модності як такої, тобто замкнений цикл змін у моді, що пов'язаний з певним самодостатнім часовим виміром, що в грецькому ареалі мислення визначається як айон, одвічність, як молодий, ювенальний вимір буття, що дає можливість говорити. Мода є не лише провокуючим, продукуючим, інноваційним фактором, а фактором ювеналізації, омоложення суспільства. Мода дає йому сили, дає радість гри, дає можливість навіть в тоталітарному соціумі грати, захоплюватися молодістю людей, які долають всі соціокультурні, ідеологічні, політичні бар'єри і мають автентичні самодостатні естетичні почуття.

Феномен ювенальності моди мало досліджений, але він є важливим саме для осмислення моди в її кореляції з політичними, ідеологічними й іншими детермінантами культуротворення. Культурологічні виміри дослідження моди тоталітаризму та посттоталітаризму в європейській культурі були орієнтовані на дослідження М.Бахтіна, В.Беньяміна, М.Бердяєва, М.Гайдегера, О.Лосєва, Ф.Ніцше, Х.Ортеги-і-Гассета, О.Шпенглера та ін. Використовувалися роботи Р.Барта, Ж.Бодрійяра, Ж.Дельоза, М.Фуко, а також дослідників масової культури, зокрема Д.Дейсмонта, Д.Келнера, К.Падмор, Д.Уїллока, Д.Уррі, дослідження українських та російських вчених: Т.Андрущенко, В.Глазичева, Ю.Давидова, М.Заковича, А.Костіної, Ю.Легенького, Г.Меднікової та ін.

Зокрема, авторка зверталася до досліджень, які визначають широкий контекст культури, що виходить за межі модних інтерпретацій і презентує

мистецтво ХХ століття в контексті візуального простору, тобто тих інновацій, які відбулися в театрі, кіно, фото, утворюють великий масив досліджень з етичної, естетичної реальності мистецтва в цілому.

Мода загалом інтерпретується у вимірах авангарду (мистецького та політичного), стилю модерн, сюрреалізму, неокласици. Дослідження та творчість таких митців, як О.Архипенко, О.Довженко, С.Ейзентштейн, В.Кандинський, М.Ромм дають можливість інтерпретувати моду в контексті синтезу мистецтв, що відбувався на всіх етапах модних презентацій та інституалізацій індустрії моди. Втім, синтез мистецтв почав формуватися як іманентна внутрішня реальність формотворення і культуротворення моди, що завжди широко адаптувала всі мистецькі інтенції, але свого експліцитного виявлення ця тенденція набуває в пізньому просторі модних інновацій ХХ століття, в моді постмодернізму.

Мода тоталітаризму визначається переважно як уніфікуючий феномен, але гомогенізація моди несла в собі потребу соціальної релаксації – певного емоційного вибуху. Перманентні вибухи здійснювалися в світі модних інновацій, були своєрідною антитезою тоталітаризму і певним чином розхитували його як ідеологічний і соціокультурний феномен.

Феномен моди визначається як реальність, що постійно трансформується, передається, успадковується та характеризується традиційними та нетрадиційними методами її трансформації. У кожній культурно-історичній ситуації мода стає як антитетичним, тобто контрпозиційним фактором до культурних, ідеологічних, естетичних цінностей, так і навпаки – протагоністом усіх цих цінностей. Амбівалентність, більше того, полівалентність, полісистемність моди дає можливість їй грати на всіх сценах культурного буття, дозволяє вести мову про її тотальність, полісистемність, про її надреальність. Отже, тотальний метанаратив моди залишається самодостатнім естетичним феноменом, але він інколи призводить до знищення тотальності вербальних, візуальних, тілесних імперативів, які за Р.Бартом визначаються вестиментарним кодом.

Важливо зрозуміти моду в контексті феномену масовості й масової культури, яка стає пріоритетним виміром культуротворення в шістдесяті роки ХХ століття. Цей вимір корелює з феноменом публічності. Публічність, масовість, масова культура і водночас модна реальність, де панує субстанція модності як айон, феномен ювеналізації, – це ті антропологічні константи культуротворення, які потребують системного дослідження на межі зламу систем, на межі переходу від тоталітарного до посттоталітарного устрою, від радянського до пострадянського суспільства, що є одним із важливих маркерів розвитку культури ХХ століття.

Роботи Р.Барта, Ж.Бодрійяра, Ж.Дельоза, Ф.Джеймісона, М.Фуко, а також дослідників масової культури зокрема С.Беста, Д.Дейсмонта, Д.Келнера, К.Падмор, Д.Уїллока, Д.Уррі, дослідження українських та російських вчених Т.Андрущенко, В.Глазичева, Ю.Давидова, М.Заковича, А.Костіної, Ю.Легенького, Г.Меднікової та ін. дають можливість визначити феномен моди в контексті соціокультурної реальності і тих уніфікуючих та глобалізуючих тенденцій, які мають амбівалентний характер.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане згідно з тематичним планом науково-дослідної роботи Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова «Дослідження проблем гуманітарних наук», а також відповідно до планів наукової роботи кафедри дизайну та реклами Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, узгоджується з науковою темою кафедри «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 7 квітня 2015 р.).

Об'єкт дослідження: мода тоталітаризму та посттоталітаризму в просторі культури як антропологічний феномен.

Предмет дослідження: інтегративні та дезінтегративні інтенції моди радянського та пострадянського простору як фактор трансформації глобалізаційних процесів сучасності.

Мета дисертаційного дослідження: визначити місце, роль та ознаки модної індустрії тоталітарного та посттоталітарного суспільства в аспекті філософської антропології, прагматики культури та соціокультурної еволюції моди ХХ століття.

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

– охарактеризувати моду тоталітаризму та посттоталітаризму в межах уніфікуючих та антитетичних стратегій, що визначають як процес гомогенізації, так і індивідуалізації модних інновацій в ідеологізованому просторі культури;

– уточнити поняття «пострадянський» та «посткомуністичний» простір, «неокласика», «еклектика», «синтез мистецтв» у контексті тоталітарної та посттоталітарної моди;

– надати експлікацію етико-естетичних ознак модних інновацій в контексті компаративістського та полісистемного підходів щодо дослідження функціонування моди в тоталітарних та посттоталітарних суспільствах;

– визначити стильові детермінанти моди радянського та пострадянського суспільства в контексті утворення авангардних реалій модних інновацій (твори Казимира Малевича, Василя Кандинського, Олександра Родченка);

– охарактеризувати ретроархієзуючі тенденції моди тоталітарного суспільства, зокрема неокласики, етнокультурних інтенцій, а також мистецьких політичних презентацій моди як реалій видовищності і комплексу міфогеної творчості тоталітарного суспільства;

– визначити постмодерністські інтенції посткомуністичної моди, яка презентується як своєрідний арт-простір, як широка адаптація і водночас

реінсталяція західних інтенцій модних інновацій в просторі національного антитетичного руху незалежних країн колишнього СРСР;

– здійснити аналіз естетичних утопій моди двадцятого століття, що починається з авангардного поштовху «Прозодяг», та визначає простір культурної резервації, «острівної онтології», за Е.Мореном, локалізації моди як своєрідного синтезу мистецтва;

– презентувати системи інституалізації моди в контексті утворення домів моди та широких фестивальних рухів, пов'язаних з модою, що призводить до певної гомогенізації цінностей культури та модного видовищно-презентативного простору культури пострадянського простору;

– визначити педагогічні, творчі та модельно-конструктивні пріоритети київської школи дизайну одягу.

Теоретико-методологічні засади дослідження. Запропонована в дисертаційному дослідженні методологія презентує множинність методичних підходів, що визначають складність феномену моди та його функціонування в ідеологічних, політичних, етичних, естетичних вимірах. Отже, жодна з класичних методологій не може бути визначена єдиним уніфікуючим або адекватним механізмом оцінюванням модних інновацій як певним пізнавальним інструментом. Методи соціокультурної презентації та реконструкції феномену моди, модельно-проектний метод використовувалися як способи інтерпретації моди в межах констант і модних імперативів, що проектується на ту чи іншу культурно-історичну реальність та визначаються в її стильових вимірах. Порівняльний метод дає можливість феноменологічного порівняння тих чи інших культурних реалій модних інновацій і водночас типологізації цих інновацій в межах констант модності, ювенальності та антропологічності, а також співставлення модних інновацій як на Сході, так і на Заході в межах адекватності тоталітарного феномену в Німеччині та СРСР. Полісистемний підхід дозволяє розглянути моду в її різних системних ознаках, тобто мода визначається як феномен різних систем: соціальних, етичних, естетичних, більше того, сакральних. Отже,

можна говорити про специфічний сакральний топос моди, пов'язаний з надцінностями, що долають межу антропологічного горизонту моди, тобто деформують, трансформують, а інколи уніфікують, призводять до зміни не лише флеш-іміджів і тілесних імперативів презентації краси в моди, але до ідеалу моди, до того антропного зразку, який визначається як ідеал краси доби.

У дослідженні використовуються такі методи, як трансцендентальний, що визначає, наскільки можливий феномен моди в тих чи інших соціокультурних реаліях, зокрема в реаліях тоталітаризму радянського та пострадянського зразка, особливості трансформації системи гомогенізації від тотальності доби тоталітаризму до тотальності посттоталітаризму або пострадянського простору культуротворення. Феноменологічний метод визначає, як ці реалії модності презентуються в тому чи іншому соціокультурному контексті, зокрема, як тотальність, ювенальність, універсальність, локальність, презентативність та інші ознаки моди стають можливими в просторі тоталітаризму й посттоталітаризму, як вони зберігають автентику бінарних опозицій, тобто ту дихотомію, що можна визначити, як єднання ювенального та вічного, єднання продукуючого та репресивного. Також використовується діалектичний метод, який відповідає на питання, як модні реалії інновацій з одного культурно-історичного виміру перетворюються на інший, як відбувається власне інновація, що лежить в основі креативного поштовху моди.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому здійснено полісистемний аналіз феномену моди тоталітарного та посттоталітарного суспільства. Наукова новизна розкривається в наступних положеннях, що виносяться на захист:

Вперше:

– модна реальність досліджена в антропному вимірі як певна культурна реальність, у контексті культурної антропології, як етичний та естетичний світ модних інновацій, що характеризують ціннісні виміри культуротворчості

моди. Амбівалентність моди презентовано як продукуючий, креативний виток модних інновацій. Модна реальність тоталітарного суспільства та посттоталітарних реалій посткомуністичного суспільства описана як феномен продукування та споживання цінностей культури;

– визначено, що системний простір моди з позиції вестиментарного коду позначається предметними, зображуваними та вербальними артефактами, презентується як система функціонального комплексу тоталітарного та посттоталітарного простору, де вербальні імперативи або великі нарації виступають системотворчими, адже їм протистоїть зображувальний простір, який, з одного боку, був уніфікованим у межах гомогенізації видовищ тоталітарного суспільства в парадах, спортивних змаганнях, показах мод, а з іншого – завжди був найближчим до тіла людини і не міг приховувати його експресію в режисованому, організованому просторі;

– доведено, що мода тоталітарного та посттоталітарного суспільства мала свою тотальну риторику трансформації модного дискурсу як певного гіпертексту, де системотворчим був вербальний дискурс. Антитетичним виміром виступав зображувальний та предметний дискурс, який презентував флеш-імідж, антитетику уніфікації та гомогенізації образу, що визначався як флеш-імідж тотальності комуністичного простору у межах модних моделей і презентацій модних архетипів;

– модна реальність тоталітаризму визначається як самодостатній соціокультурний феномен, що має естетичну цінність, яка існувала на правах острівної локальної онтології. Це призводило до конфлікту онтологій моди, адже мода радянського суспільства не протистояла моді західного суспільства, вони були локалізовані кожна у визначених межах свого функціонування. Образний вплив модних інновацій здійснювався на правах презентації стильових та жанрових субструктур формотворення. Так, авангард-1 та авангард-2 у моді ХХ століття пов'язані із світобудівними

інтенціями групи «Прозодяг», творчістю О.Екстер, Н.Ламанової, Л.Попової, О.Родченка, В.Степанової та ін.;

– доведено, що неокласика як тоталітаристський та посттоталітаристський феномен презентується різними сферами класичного іміджу. Так, з одного боку, – це звернення до традиційного костюму XIX століття, а, з іншого – це презентація тих факторів, які пов'язані з політичними іміджами. Неокласика в тоталітарній та посттоталітарній моді експлуатувала код, який походить від презентації світових стилів, а також презентувала ті уніфікуючі настанови, що склалися в класичному костюмі XX століття;

Уточнено:

– положення, що постмодерні інтенції моди презентують вже пізній період формування моди в посткомуністичному просторі. Отже, постмодерний простір пов'язаний з артизацією модної реальності, з широким залученням модної постмодерної поетики (енвайронмент, адхок, палімпсест). Мода в контексті уніфікуючих інтенцій та контррухів у XXI столітті набуває надзвичайно широких і водночас звужених форматів, що пов'язані з тими субструктурами регіоналізації моди, що орієнтовані на універсалізм і неокласицизм формотворення;

– твердження, що амбівалентний характер моди, її адаптивність та креативність в контексті тоталітарного устрою суспільства загострює свою амбівалентність, а також призводить до того, що мода стає полівалентною, тобто все більше й більше засвоює регіональні, національні, екологічні й інші виміри. Це дає можливість у контексті ідеологічної гомогенізації суспільства урізноманітнити естетичний досвід презентації моди в межах національних, етнографічних практик, традицій і механізмів культуротворення;

– положення, що, на відміну від гострої диспозиції авангарду-1 та авангарду-2, в інших видах мистецтв, зокрема в музиці, де авангард-1 пов'язувався з виникненням атональної системи А.Шенберга, авангард-2 характеризується нововіденською школою П.Булеза та К.-Х.Штокгаузена.

Авангард як стильовий вимір у моді, залишається в позиції не лише мистецького прерогативу, орієнтації та композиції формальних знахідок, а несе в собі світобудівні інтенції та моделі побутової культури;

Дістали подальший розвиток:

– твердження, що інституалізація модної індустрії призвела до того, що вже в 1934 році в Москві утворюється перший будинок моди як уніфікуючий функціональний організм розповсюдження модної індустрії. Мода виникає як певний флеш-імідж, імператив ідеологічного зразка, що на всьому просторі тоталітарного та посттоталітарного суспільства здійснювався, як певна культурна антропологія, як певна система культурної феноменології або система навіювання зразків модності, що підживлювалися журналами, плакатами й модними показами;

– твердження, що естетична ідеологія радянських будинків моди набула гомогенізуючої, уніфікуючої стратегії, але це жодним чином не свідчить про те, що вона мала підстави впливів, які походили від етнокультури та від національних традицій. Етноренесанси, що відбувалися як на Заході, так і на Сході – це мистецькі інтенції культуротворення, які створювали рух модного нонконформізму, що презентувався стилем вінтаж, еkleктичними тенденціями формотворення.

Теоретичне значення результатів дослідження полягає в тому, що в ньому відтворена широка панорама культурних практик моди тоталітаризму та посттоталітаризму. Дослідження орієнтоване на інтегративний системний аспект бачення моди в контексті культурного будівництва, де особливої уваги надано іманентним закономірностям формування модних інновацій у контексті культури тоталітаризму, де мода інколи виконує функції антисистеми.

Практичне значення результатів дослідження полягає в тому, що вони дають можливість трансформації курсів з історії моди, історії костюму, історії дизайну одягу, а також курсів, що орієнтовані на соціальне конструювання та модний проєктивізм, футурологію моди. Дослідження може бути корисним

для дизайнерів-практиків, які потребують стилістичних адекватій доби тоталітаризму та посттоталітаризму.

Особистий внесок дисертанта. Дисертація є оригінальною роботою. Висновки та положення наукової новизни дослідження отримані його авторкою самостійно.

Апробація результатів дослідження. Основні положення і висновки дослідження були оприлюднені на теоретико-методологічних семінарах кафедри дизайну та реклами НПУ імені М.П. Драгоманова та наступних наукових конференціях: IV Міжнародному форумі «Простір гуманітарної комунікації» (Київ, 2014); VIII Міжнародному науковому форумі «Простір гуманітарної комунікації» (Київ, 2015); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Проблеми розвитку дизайну в сучасній українській культурі» (Київ, 2014); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Дизайн в контексті сучасних практик культури (мода, реклама, шоу-бізнес, естрада, туристична діяльність)» (Київ, 2015).

Основні положення та висновки дослідження знайшли відображення у 8 наукових публікаціях, з них 6 статей в фахових періодичних виданнях України з філософських наук, внесених до міжнародних наукометричних баз, а також 2 – у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура та обсяг дисертації зумовлена специфікою її предмета та логікою розкриття теми, а також поставленою метою й завданнями дослідження. Дисертаційна робота складається із вступу, трьох розділів, що включають в себе дев'ять підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг тексту дисертації становить 180 сторінок, з них 158 сторінок основного тексту. Список використаних джерел складає 22 сторінки і налічує 294 найменування, з них – 2 іноземними мовами.

РОЗДІЛ І. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблеми

Цей підрозділ присвячений проблемам моди, яка орієнтована на тоталітарну й посттоталітарну культуру, а також на реалії репрезентації цієї культури в контексті метаантропологічної проблематики, зокрема культурної антропології, а також естетичної, етичної й суто регіональної проблематики моди, що формується вже наприкінці ХХ століття.

Історіографічний огляд не може бути суто генеалогічним або структурованим за рубриками тих чи інших проблемних адекватій. Швидше, це буде своєрідна орієнтація в тому контексті досліджень, які будуть задіяні у цьому дослідженні. Ми будемо визначати цей контекст шляхом руху від абстрактного до конкретного, від нецілісного до цілісного бачення проблем моди. Отже, варто говорити про загальні виміри модного простору, починаючи з культурно-антропологічних. Культурна антропологія моди – це новий простір дослідження, фактично ще не реалізований і не тематизований, не систематизований як реальність теоретичної рефлексії.

Проте вже існують достатньо розгорнуті дослідження, які орієнтовані саме на цей контекст. По-перше, ми повинні визначити антропологічний та антропний вимір дослідження моди. Якщо антропологічний більш орієнтований на культурно-історичні виміри, на культурно-історичну детермінацію модних інновацій, на історичний образ людини в моді, то антропні виміри більше орієнтовані на визначення тілесних констант, флеш-іміджів, імагінацій моди, тобто образів моди як тілесно детермінованого феномену. Так, в останні роки активізувалось дослідження з так званої культурної антропології. Робота А.Білика «Культурна (соціальна) антропологія» є своєрідним компендіумом визначень людини в контексті соціально-культурних ареалів антропологічних досліджень [19]. Це та матриця культурних вимірів, яка орієнтована на антропологію як космо-антропний вимір людини, еволюцію біологічних визначень індивідів,

походження людини, на дискурси багатогранного образу людини й певні культурно-історичні константи антропології, де визначаються такі реалії, як дитинство, культура й мислення, а також діалог культур як по вертикалі, так по горизонталі [283]. По вертикалі – це діалог етнічної культури, або етнокультурної матриці, з професійною, а по горизонталі – це міжкультурний діалог. Отже, антропологія пов'язана з антропологією релігії, з економічними засадами, з комунікативними вимірами та ін. Весь цей контекст так чи інакше визначається як антропологія моди. Звичайно, не можна не відзначити універсалізм цього дослідження, але моді там не переділено уваги. Це не дивно, тому що мода як антропологічний феномен поки що залишається поза увагою антропологів.

Дослідження А.Григор'єва «Антропологія: від організмів до техносфери» присвячена більш вузькій проблематиці, що пов'язана з техносферою й усім тим, що вписується в контекст техноморфогенезу [75]. Отже, техноморфогенез – це розмаїття технічних детермінант культури, яке здійснює те чи інше культуротворення. З більш системних й орієнтованих на соціально-культурне дослідження є робота Б.Маркова «Храм і ринок», де визначаються границі антропологічного горизонту людини. Людина між Богом і звіром, психогенез свідомості, дух і плоть, душа и серце, фізика любові – це ті підрозділи, яких торкається цей дослідник [188]. Людина визначається як творець, як той, хто здійснює твір мистецтва, має моральні, етичні, естетичні оцінки, які солідаризуються з розумінням людського світу в контексті всіх інших можливостей його існування, зокрема моди, дизайну реклами та ін.

Якщо говорити про візуальний простір, про простір візуалізації культури, то тут досить багато сучасних досліджень, які так чи інакше реагують на ті зрушення, які відбуваються в теоретичній рефлексії. Зокрема, це дослідження К.Сальникової «Феномен візуального. Від давніх витоків до початку XXI століття», у якому здійснено аналіз оптики бачення візуального універсуму XX століття [239].

Це дослідження Ю.Легенького, зокрема «Культурологія зображення (досвід композиційного синтезу)», в якому він намагається визначити зображення як метакультурний універсум [149]. Це цілий ряд досліджень з глобалізації культури, яка фактично визначається поза межами культурних артефактів, але за цією глобалізаційною матрицею так чи інакше проглядає феномен культуротворчості. Це дослідження О.Гомілко, В.Ляха, В.Толстих та ін. [71; 174; 255].

Тобто, ми бачимо, що простір формується в межах антропних, антропологічних досліджень і культуро-вимірних реалій тотальності соціуму сучасності, які пов'язують з тими тенденціями, які зараз визначаються як візуальний поворот та глобалізація [238; 264]. Спробуємо поєднати ці дві реальності й дати їм визначення. Якщо глобалізація – це своєрідний еклектично сурогатний чинник визначення неоднозначних проблем колонізації, щеплення й функціонального поглинання однієї культури іншою, що вже зазначив М.Данилевський на межі ХІХ – ХХ століть, то візуальний поворот теж означає досить складну реальність заперечення семіотичної або семіологічної парадигми, яка була панівною, починаючи з початку ХХ століття й аж до шістдесятих років [80]. Так, шляхом визначення візуальних констант (патернів, гештальтів), що намагаються уніфікувати й трансформувати інформацію в контексті різних артефактів культури як оптичну цілісність, формується поняття «візуальний поворот» [264].

Постає питання, наскільки це актуально в сьогоденному просторі культуротворення. Багато дослідників вважають, що візуальний поворот є просто однією з демаркацій або однією з ремарок загальнокультурного або гносеологічного бачення світу людиною [260]. Інші вважають, що вже втомились від вербалізації, і тому потрібно вийти на якісь інші детермінанти й формотворчі та формульні схеми, які б описували культуротворчість в недискретному, континуальному вимірі [239].

Проте візуальний поворот поки що існує як певна еклектична суміш досліджень, котра поєднує в собі соціологічні, феміністичні, мистецтвознавчі

дослідження, де мистецтво фактично визначається як арт-феномен, а образ замінюється його соціальною функцією. Так, фемінізм загострює проблему статевих відношень, і знову від мистецтва нічого не залишається, продукуються проблеми статевих ознак продуцента цінностей. Також це неомарксистський підхід, який певним чином усуває сам витвір, замінюючи його товаром [264]. Зрештою, можна вказати на своєрідний контекст феноменології у вимірі візуального повороту, що пов'язаний з окуляцентризмом, тобто з довірою до тієї реальності, яку бачить людина. Втім ця довіра феноменологічно вписана в тілесну практику.

Досвід психолога М.Сеченова стає запорукою інтерпретації візуального феномену як такого, що сприймається суто візуально, оптично. Так, хотілось би тут назвати два дослідження Ю.Легенького, який розглядає зображення як антропокосмічний феномен, а зображувальну культуру не зводить до візуальної, тобто лише до оптичного феномену, до споглядання й до суто рецептивних реалій [149; 152]. Отже, всі ці реалії так чи інакше свідчать про те, що ми потрапляємо в розмаїття рефлексивних коридорів, вимірів і намагань зрозуміти контекст сьогodнішньої культури.

Проте доцільно було б поговорити про моделі культури, які дають підстави для осмислення феномену моди, модності й взагалі модних інновацій як факту, артефакту й певної енергеми або ноєми культури, зокрема культури тоталітаризму й посттоталітаризму. Отже, про суто онтологічне розуміння культури як простору людиновимірної реальності, в якій людині дається можливість субстантивного розуміння культури як носія духовності. Де дух, особливо людський дух, його найвищий вимір у музиці, живописі, архітектурі набуває своїй адекватності (це ті, будемо казати, матриці, в яких формується весь контекст дисциплінарних практик культуротворчості, – ми спираємось на термінологію М.Фуко, але сам принцип дисциплінарних практик полягає в тому, що будь-яка матриця як культуротворення смислбуттєвих реальностей має антропне визначення) до структуралізму. Який позначив матричний підхід в 1960-ті роки, де домінує мовна,

дискурсивна реальність, – відбувся поворот до культурної антропології та феноменології, що означався і в моді як візуальний поворот [151].

За Р.Бартом, дискурс моди має свої ознаки: графематичні, сингулярно означені одиничні акти вестиментарного коду [10]. Вестиментарний код (код одягу) існує в контурах тієї чи іншої реальності: предметної, візуальної, вербальної. Втім, морфологічні ознаки презентації інформації, її синтагматичні визначення як просторові артефакти є нормою правил самої артикуляції модності, дають можливість вже описати простір «феєрії коду» моди [33]. Ми бачимо, що цей код є достатньо усталеним, простим і, зрештою, прийнятим, але за ним стоїть та сама семіологія Фердинанда де Соссюра, яка в французькому варіанті страждає хронічної хворобою, що можна зазначити як дефіцит верифікації (криза референцій).

Референція втрачається, замінюється феноменами, які походять від свідомості або сімулякрами, за Ж.Бодрійяром, а криза референції призводить до того, що сам феномен культуротворчості знаходиться під загрозою. Щоб уникнути цієї загрози, виникає багато поштовхів, виходів, один із них є орієнтацією на тіло, так звані тілесні практики, зокрема тілесні практики моди, модні трансгресії або тілесні трансгресії, що так чи інакше пов'язані статевими адекватностями, статевими трансформаціями. А з іншого боку, це поштовх етико-естетичної детермінації модних інновацій, які намагаються зазначити, що втрата референції, тобто втрата реальності референта як такого, не позначається на тому, що втрачаються етичні й естетичні регулятори.

Якщо С.Рубінштейн визначив етику як диференційну онтологію, а естетика визначається в контексті досліджень В.Іванова як чуттєвий досвід суб'єкта культури, що акумулює в собі весь досвід культуротворчості людства, то тут є відчутним явно антропологічний феномен, який походить від заперечення субстантивної парадигми. Тобто ми знаходимось в ситуації вибору – або це вибір культурологічний, феноменологічний, або – субстантивний. Або культура розглядається як постфеномен діяльності людини (це не лише марксистська позиція так званого діяльнісного підходу –

презентація європейського підходу, коли культура визначається саме як активність), або як «самоданість» світу [237].

Так, багато дослідників сучасності, такі як С.Хоружій та ін., зазначають, що культура складається не лише з актів продукування, але ще й з «проміжків» між цими актами [257]. Це не лише культура дискурсу, артикуляції, але й культура паузи, умовчання. Так, культура, яка визначається в паламітському дискурсі як феномен сподівання, мовчання, – це страждальна, споглядальна реальність. Це для моди є надзвичайно актуальним, бо це і є ті матриці й ті моделі, які допомагають визначити феномен моди в таких жахливих ситуативних реаліях як тоталітаризм, посттоталітаризм. Адже естетичні реалії ХХІ століття ще більше пригнічують моду, ніж тоталітарний простір. Мода стає більш локальною, ізольованою і, більше того, герметично замкнутою.

Отже, можна стверджувати, що перед тим, як перейти власне до самих проблем моди, варто зазначити, що ці проблеми в культурі так чи інакше вписуються в контекст пошуків моделей культуротворчості. Це етичні, естетичні, антропні, есенціалістські, екзистенційні та ін. моделі. Зрештою, варто вказати на дослідження В.Подороги «Феноменологія тіла», який у широкому контексті культурних адекватій намагається експлікувати досвід тілесного в досить різних умовах у культурі повсякдення, у кінематографі, в театрі, у мистецтві та ін. [229]. Все це дає можливість відчутти, що тіло людини вже феномен соціальний. Тіло є ідеально сконструйованим об'єктом, який не лише вводить людину в світ, а дає можливість у світі не загубитися, а інколи й заховатися у своєму тілі.

Це є головним для розуміння феноменів моди. Так, заховатися у своєму тілі, зробити його самодостатнім феноменом, більше того, експлікувати як самодостатнє «Я», що не потребує іншого. Це є однією з глибинних прерогатив моди, що в ній не помічається й цілком розчиняється в так званих інноваційних тенденціях. Між тим, найголовнішим імперативом моди, на наш погляд, є етичний поштовх, який зараз усуває або відсуває проблему

сакрального, бо це є незвичайно специфічною темою, яку ми будемо порушувати в інших розділах і підрозділах. Втім, проблема етичного є одною з важливих детермінант моди.

Етос як місце, де можливо божество, за Гераклітом, яке потім на початку ХХ століття надзвичайно гостро експлікував М.Гайдеггер, – це онтологічне розуміння етики [271]. Етика – місцевість, етика – це ландшафт, етика – співвідношення людей, зафіксованих у геополітичних і географічних координатах. Етика частіше розуміється як імператив, як кодекс норм і правил, починаючи від кодексу Хаммурапі, але сутність полягає в тому, що етос – це й простір, це місцевість, що є обжитою людьми й Богом. Цей простір сповнений людськими бажаннями, людськими образами. Ці образи продукуються, багато людей живе в цьому просторі, що розподіляє людське буття по вертикалі й по горизонталі. Вони дають можливість говорити про певні інваріанти, матриці, коди нормативно-образного визначення буття людини.

Колись архітектор А.Лоос говорив, що свято вогнища не потребує розцяцькованої решітки. Решітка, яка занадто забарвлена орнаментом, втрачає свято вогнища. Отже, ми можемо сказати, що свято моди не потребує занадто розцяцькованого антуражу. Мода антропологічна, антропна, космологічна як спосіб продукування, айон, вічність як ювенальність всього сущого в просторі тут і там, в просторі вічної гри людини-немовля, за Гераклітом, що знаходиться на межі океану вічності й небуття [150]. Це спонукає до того, щоб побачити сам феномен буттєвості людини в грі як співбуття Буття, за М.Бахтінім.

Отже, якщо розуміти етику як диференційну онтологію, то, звичайно, тут антропологічним референсом може виступати етика В.Соловйова, який вважав, що жалість, сором, благоговіння є головними конституативними елементами етичного універсуму. Жаль – це те, що застосовується до братів наших нижчих, тобто тварин. Сором – це регулятив стосунків людини з іншою людиною, благоговіння – це регулятив стосунків людини й Бога. Уся

проблема полягає в тому, що інша людина для людини в будь-яких культурно-історичних вимірах, ознаках – рефлексивних, практичних, духовних – залишається і твариною, і людиною, і Богом [244]. І оця синкретична природженість моді, тваринності, людяності і божественного витоків спонукає до зовсім нетривіальної етики, етики, що позбавлена вимірів людського буття – етики землі й хліба. Тут знову-таки можна спиратися на досвід Ф.Ніцше «поза межами добра і зла», бо саме з позиції межі осмислюється світ абсолюту [204].

Проте в моді всі ці границі завжди знаходять свої демаркації, вони завжди не лише регулюються, а й продукуються. Продукуються тим суб'єктом модної інновації, який виступає загальним арбітром, що підіймає планку все вище й вище, а на якомусь етапі змушений скинути всі ставки, сказати, що мода вичерпана, досягла свого апогею, всі ресурси більш нічого не варті. Цей контекст дуже важливий, він говорить про життєвий цикл моди, про те, що мода живе в світі людського «Я». Про це гарно говорив М.Леонт'єв, коли стверджував, що кожна культура проходить стадію раннього, абстрактного, будемо казати, досить бідного примітивізму, простоти, ще не розгорнутої іконографії, потім ця іконографія набуває надлишкового статусу розквіту, коли вона сама себе знищує, згодом культура девальвує, деградує в контексті вторинного спрощення. Відмова від надлишку й повернення до первинної стадії абстрактного й бідного іконізму символізує життєвий цикл культури.

Тут виникає багато інтерпретацій. Що поєднує всі ці стадії? Гра – Й.Хойзінга [273]. Гомо людєнс – людина, що грає, пов'язана дуже тісно з світом, який можна назвати докультурним або долюдським, бо грають тварини, а культура гри є культура єдності людини з твариною, а також з абсолютом. Гра як феномен знаходження в світі тут і там, у двох світах, де їх тотальна ідентифікація є фактично парадигмою моди. Мода є ігровим світом, але наскільки гра тут є тотальним регулятивом? Ця проблема є дискусійною, ми її будемо розглядати, але ми її просто зазначимо в цьому переліку проблем

моди. Ж.Бодрійяр розглядає моду як феєрію коду, тобто перебільшення, надзбільшення й межову стратегію посередника гри.

Він пише: «Мода займає найбільш привілейоване становище завдяки тому, що світ у ній повністю здійснюється. Прискорення чистої диференційної гри означувальних виступає в ній феєрично, яскраво. Це феєричне запаморочення від втрати будь-якої референції. У цьому розумінні вона є тією завершальною формою політичної економії, тим циклом, що заперечує лінійний характер товару. В ознаках моди немає більш ніякої внутрішньої детермінованості, і тому вона має свободу безмежних підстановок і перестановок. Зрештою, завдяки надзвичайній емансипації вона, по-своєму, логічно підкорюється правилу безумовної невпинної повторюваності. Так, з'являються справи в моді, що регулюють одяг, тіло в побутових речах як всю сферу легких знаків, перетворюють їх на сферу важких знаків політики, моралі, економіки, науки, культури, сексуальності. Так, принцип підстановки ніколи не діє настільки вільно» [33, с. 169].

Проте такий образ моди є, звичайно, образом моди вже пізньої. Якщо говорити про моду інших темпоральностей та інших реалій, то, зокрема, в моді Єгипту, яка існувала чотири тисячоліття, ми не можемо побачити таких трансформацій, таких зрушень, які можуть свідчити про код, як своєрідну «демагогію тіла», нічого подібного там не було. Якщо говорити про саме темпоральності модних відмінювань, то можна їх охарактеризувати як процес, як певну часову й просторову єдність, яка дає можливість самовизначення модних інновацій в контексті того чи іншого темпу, того чи іншого ритму – повільно розтягнутого на чотири тисячоліття в Єгипті або більш розгорнутого на вісім століть в Давній Греції. У Греції домінує драпірувальний одяг, втім, феєрія коду моди новітнього часу заміщує моду як темпоральність, культурно-історичну реальність. Вона стає омріяною, симулятивною, комунікативно означеною.

Здається, що найцікавішими роботами, які дають можливість інтерпретувати модні інновації, є роботи О.Лосєва «Філософія імені» та

«Діалектика художньої форми», що свідчать про вираження художньої форми як виразності, як естетичного феномену, що надзвичайно яскраво визначається в моді на підставі ноєми, енергеми, на підставі тих конститутивних фактів, які говорять про самодостатню цілісність модного дискурсу [168; 166]. Проте О.Лосєв робить узагальнення щодо феноменології творчого акту в його статті «Діалектика творчого акту». Він пише: «Щоб уявити собі творчий акт як певного роду логічну структуру, послідовно відволікаючись від всіх інших, більш життєдайних, більш наповнених аналізів психологічного і, взагалі, особистісного, суспільного, політичного, історичного, для цього необхідно встати на шлях досить копіткий, розрахований на розчленування, розрізнення, зіставлення і констатацію того, що звичайно фіксується в наукових зображеннях творчого процесу. Всі ці дефініції, на перший погляд, можуть здатися зайвими і мало потрібними для розуміння творчості» [163, с. 48].

Далі він визначає константи темпоральності творчого акту – це становлення, рух, що вже модифікує становлення, переводить його зі стану змін і кількісних презентацій до орієнтації в просторі. Зрештою, він говорить про те, що ці зміни призводять до певної мети, до того епіцентру, що спонукає цей рух і до якого він тяжіє. Тут О.Лосєв відзначає, що в самій динаміці культуротворення існує комунікативний аспект, що можна визначити як ейдос, тобто образну єдність душі та духу як носіїв і рушійних сил продукування. Все це можна визначити як сенс, ноєму, енергему, тобто ті конститутивні елементи, які утворюють саму дійсність дії й події. Також він говорить, що в предметному і допредметному, позапредметному, тобто квазіпредметному світі, який визначається як суто речовинний, візуальний і вербальний, існує певний надлишок. Цим надлишком є ця реальність, що виступає креативною, породжуючою. Якщо в Е.Гуссерля це була ноєма, тобто своєрідний аналог етосу Давньої Греції, то О.Лосєв відзначає тут енергетичний аспект, він його формулює як енергему. О.Лосєв пише: «Ноєма – це значення вимовленого слова, вимовленого хоч і окремою особою в

окремому часі, але без тих індивідуальних варіацій, які притаманні цій особистості» [168, с.152]. Це, так би мовити, загально значуще слово. Проте чистота ноєми ще не є ані сам предмет, ані його образ. Але ноєма, за О.Лосєвим є своєрідний корелят до енергеми. Енергема – це ті сугестивні спонуки, які призводять людину до того чи іншого стану. Енергема – це своєрідний поштовх, який у контексті енергійно-ноєматичної емблематики імені визначається як ейдос, а ейдос – це більш специфікована образна реальність, яка ближча до логосу і яка в контексті метафізики О.Лосєва свідчить про те, що це є імагінація речі. Це є певна образна реальність, яка спонукає до дії.

О.Лосєв як феноменолог відходить від абстрактної феноменології Е.Гуссерля. О.Лосєв вводить категорію «факт», тобто ту необхідну й достатню предметну реальність, на яку, зокрема, спирається мода, та одразу унеможлиблює сам феноменологічний або навіть діалектичний аналіз. Чому? Тому що факт розхитує вертикаль конструювання реальності свідомістю. Фактів багато, на них не вистачає ноєм, на них не вистачає суб'єктів трансценденції або трансцендентального ноєматичного акту. Так, ми потрапляємо в досить складну ситуацію формування проміжних реалій між іменем-словом і предметом, а ці предмети визначаються енергетично як факт, тобто факт, означений вербально й візуально. Отже, факт водночас сприймається як предметний артефакт культури і як феномен свідомості.

Втім, усі ці реалії дескрипції культури в двадцяті роки не вписувалися в той злам, який відбувся на межі століть з виникнення того гіпернатуралізму, тобто феноменологічного наближення до речі, яке відбулося під час так званого антропологічного повороту. Отже, наближення свідомості до предметного світу й водночас розуміння свідомості як конституювання відводить від гіпернатуралізму знака в семіології, який знов-таки усуває денотат, дає змогу знайти ту справжню реальність, яка не піддається деструкції й будь-яким іншим феноменологічним реаліям, які можна зазначити як енергетичну або синергетичну реальність.

Можна сказати, що на початку ХХ століття мода описується переважно в контексті позитивістської традиції Г.Лебона та Ж.Тарда [147; 251]. Втім, О.Лосєв теж був схильним до позитивізму, високо оцінював його представників в книзі про стиль [164]. Ж.Тард у позитивістському просторі рефлексії визначає, що саме масив норм, прав, регулятивів, а також всього того, що зв'язується з соціальним ґрунтом і з джерелом звичаїв, є головним чинником формування моди [251].

Тут немає місця сакральному, як би його не розуміли, в яких би контекстах його не визначали, але тут є місце одному із важливіших регулятивів моди, який пов'язується з соціумом, тобто з нормативним, побутовим культурним цілим. Отже, позитивістський вимір моди вперше пов'язує її з укладом життям та господарством. Втім, за Г.Гегелем, мода є етично визначеним чинником: людина, яка пізнала своє вище призначення бути духом [63]. Отже, ідеальний одяг, за Г.Гегелем, – це драперії Давнього Єгипту, Стародавньої Греції, що є ідеалом. Він пише, що сучасний одяг створює певні труднощі в розумінні та використанні, зокрема й внаслідок того, що він підкорений моді, яка є суцільно підлеглою змінам [63]. Можна стверджувати, що Г.Гегель свідчить про те, що ідеал в одязі і можливий, і неможливий, ідеальний одяг – це одяг минулого, але він зараз вже мало здійснений.

Ю.Легенький пише, що мода як родова стихія ювеналізації людини є універсальною константою, котра доживає аж до ХХІ століття і буде жити завжди. І в цьому сутність модності як такої, як субстанції, як субстрату самої моди та буде існувати завжди, бо людина хоче бути молодою, хоче вічно грати, вічно існувати в цьому полі дива, вічності – айон [150]. Якщо говорити про темпоральності моди, тобто про те, як мода моделює час, про те, як різні часи в моді монтуються в певну цілісність, то можна вичленувати деякі структури. Це час коливальний, час вічність, айон, час-стріла. Мода зберігає коливання моди як модель циклічного часу. Так, ми готові були бачити всю темпоральність моди лише як циклізм, як перетворення на інше –

катастрофічне перебування буття-становлення, перетворення його на небуття через самодостатню предметність модних інновацій. Адже це далеко не так.

Айон, вічність моди, котру ми постулювали, завжди існує в культурі поруч з образами безсмертя. Хоча вічність була відкритою не в Єгипті, а в Давній Греції, втім, вона, як екзистенційна повнота часу, завжди існує в полі модних інновацій, і завжди є певний майданчик, де розгортається сам акт моди, де розгортається сама гра в темпоральність. Мода тяжіє до локалізму, помосту, де здійснюється презентація, показ модних інновацій, тяжіє до моделювання часу і простору, який несе в собі константи часу-вічності і часу-стріли, які фактично моделюють циклічний час перших цивілізацій, час античності й час дохристиянський.

Наскільки це допоможе збагнути, з'ясувати сам феномен темпоральності моди як реальності культуротворення? Звичайно, у моді відбуваються культурні артефакти, сам модус моди певним чином є інваріантом цього факту. Проте мода проблематизує всі норми, ставить під сумнів. До чого ж ближче мода – до сакралізації, до очікуванні святого духу, чи до презентації нижчих, інтимних, і, будемо казати, вульгарних інтенцій?

Мода існує на межі. Так, якщо б вона не була межовою константою, мода не існувала б взагалі. Ю.Легенький в роботі «Філософія моди ХХ століття» описує перетворення моди на певний, будемо говорити словами С.Ейзенштейна, монтаж атракціонів, фарс, трагікомедію. Перетворення на певну ігрову реальність, де людина є божеством. «Божество є в цьому світі, воно завжди тут було і завжди буде. Ця трансцендентальна Perezadaniest' моди абсолюту звільнює людину, розвіює попіл крематоріїв, дає тріщину в п'їтьмі, що засліплює просвіт у світі буття, дає промінь надії людині, котра грає, ні на що не зважаючи, грає в газовій камері, як діти, котрі шли за Янушем Корчаком та співали пісні. І ось ця гра певним чином перемагає – зникають усі страхітливі монстри, аж надто швидко вони зникають. Потрібно було всього півстоліття, щоб позбутися їх...» [151, с.133].

Говорячи про тілесні константи моди, потрібно розглядати тіло людини як архітектуру або структуру антропоморфного простору. Умовно перед нами є два виміри, які Г.Гегель в свій час назвав негативна й позитивна архітектура. Цю думку досить вдало розвив О.Габричевський та Ю.Легенький, який сформулював ці виміри з позиції жіноче й чоловіче. Він розглядає тіло людини як текст, як артикуляційну систему, що має в собі входи, простір, котрий є маркером стікання й входження. Цей акт стікання або еманції в грецькому розумінні, коли з ока ніби стікає імпульс, який охоплює, немов щупальці, світ, – є суто жіночим проявом співбуття.

Отже, ми бачимо, що мода виявляється в полісистемному контексті як паліатив, що дає можливість побачити й відчутти сутність імплікацій модності, як реалій сучасності та постсучасності. Втім, перед тим, як перейти до посткомуністичних реалій, де розуміння моди визначається в межах політизованого соціуму, від тоталітаризму до посттоталітаризму, слід звернутися до досить відвертого і, будемо казати, нищівного за своїми параметрами дослідження А.Глюксмана «Одинадцята заповідь». Він пише: «Сьогодні автостради вкрай перевантажені: француз не живе так, як китаець, а індійське суспільство не готове економічно, культурно, технологічно ідентифікувати себе з суспільством американським, радянський хаос неминуче приховує сюрпризи світового масштабу. Так, якщо уніфікація способу життя й поведінки і не є дійсно актуальною проблемою, то однакові смерті, схоже на те, вже своєчасно визнані як заперечення життя. Однаково страждають, руйнують, принижуються на всіх чотирьох частинах світу. Схожі виправдання вбивць і волення жертв прориваються крізь різницю синтаксисів і словників. Урядова брехня, поліцейські тортури, нацисти з дубинкою чи іншою зброєю, дух партії або фракції, голод... Колись кожна цивілізація самотньо і самозакохано підтримувала свою варварську самотність, а найдостойніші мужі оцінювали досягнення через порівняння з китайськими тортурами, європейським метрополізмом і жертвами ацтеків.

Сьогодні прискорена уніфікація інструментів і процедур насильства стали єдиною всеземною наявністю» [69, с. 92].

Ми потрапляємо до досить цікавого простору успадкування вад і здобутків, успадкування як негативних, так і позитивних якостей, відразу ж наслідуємо ці механізми, зокрема моди, які стають інтерактивними й драматично обіграють життя людини в різних контекстах. Про моду тоталітаризму написано небагато, частіше вона й не була модою, це був той гомогенний простір, у якому варіативність, варіація як такі були не можливі, були загрозою існування тоталітаризму. Мода як модус, як можливість змінювання того чи іншого зразка тут не була здійсненою. Але сутність полягає в іншому. Мода несла стихію того протестного простору, який завжди існував в модному просторі, починаючи з альтернативних моделей ідеологізму й максим середньовіччя, де широке декольте й хвостаті сукні інтерпретувалися критиками як надмірність (так, сукня визначалась як місце, де ховається диявол), закінчуючи сучасними інтроверсіями чоловічого і жіночого і, взагалі, цивілізацією унісексу, яка зрівняла всі маркери буття. Адже мода все одно доводить, що їх елементи винищити й усунути зі сцени культурних реалій чоловічого та жіночого неможливо.

Єдиним альтернативним місцем в центрі моді визначається саме масова культура. Вона така ж тоталітарна, спокуслива, динамічна, така ж орієнтована на натопі, на великі нарації, на нерелективну свідомість й на культуру споживання, яку визначають як культуру повсякдення. Плюс весь величезний поштовх комунікативних технологій, розвиток інформаційних, віртуальних реалій – це призводить до того, що масова культура трансформує масовість й призводить її до певної демасовізації, яка відбувається в екранному просторі. Отже, такі теоретики, як Дж.Сторі визначають декілька чинників або маркерів масової культури. Масова культура презентується як порожня форма, що заповнюється тими чи іншими інтенціями, які формуються в тих чи інших контекстах [249]. Дж.Сторі констатує: «Так, відправною точкою для кожного визначення масової культури є те очевидне зауваження, що масова культура

– це просто культура, яка подобається значній кількості людей. І, без сумніву, такий кількісний показник дістане широке схвалення. Можна аналізувати продаж книжок, компакт-дисків, відеокасет, можна досліджувати цифри відвідування концертів, спортивних заходів, святкувань, можна аналізувати засоби маркетингових досліджень щодо преференцій аудиторій тих чи інших програм. Такий світ цифр, безперечно, багато про що може нам повідомити. Але, як це не парадоксально, проблема може полягати в тому, що він може розповісти нам забагато» [248, с. 21].

І ще одна його думка: «Інший спосіб визначення масової культури – це припустити, що така культура є тим, що залишається, коли усунути геть усе, що ми називаємо висока культура» [248, с.21]. Тобто ми бачимо явну дихотомію, кількісний підхід, те, що подобається, і те, що залишається тоді, коли відкидаються загальні цінності, які є елітарними, значущими як носії культурності, як такої.

Ми потрапляємо в досить ясний структурний контекст, який так чи інакше здійснюється в тоталітарному суспільстві. Вербальний дискурс, який є абстрактним конструктом (порожньою формою), потребує своєї імагінації. А імагінація – це передусім міфологізація, звернення до перших витоків, ґрунту міфу, що визначається в тоталізуючих номінаціях – комуністичних, інтернаціоналістичних та ін., які потім вже презентуються як видовища. Порожня форма площі наповнюється парадом фізкультурників, наповнюється парадом військової техніки і в певних темпоральностях часу презентує надцінність культурних артефактів. Соціум, що визначається як свято, День Великої Жовтневої Соціалістичної Революції, свято Перемоги, свято комунізму святкує своє новітнє, сакральне. Проте за цим міфогенним комплексом стоїть тотальний міф вічного повернення, за відомим дослідником релігії й міфотворчості М.Еліаде [288].

М.Еліаде зазначає, що звернення до акту творіння перших днів потребує жертв, ці жертви з'являлися як вороги народу, як ті, хто не вписується в контекст свята, хто йде проти волі соціуму. Ми бачимо феномен тотальної

архаїзації, який в моді є еквівалентом її антропоцентризму. Отже, мода є надзвичайно архаїчною практикою, мода передусім є феноменом соціалізації людини, а одяг як найближча реальність, яка вводить у соціум, звичайно, презентує цей соціум. Так чи інакше, соціальне тіло моди є маркером місця людини в соціумі, а те місце, де можливо божество, – поруч з людиною, або людина поруч з божеством, – визначалось як етос.

Етос моди корелював з еросом, з чуттєвим, піднесеним світом переживання, існування людини в просторі Буття. У 80-ті роки ХХ століття виходить книга «Мода за і проти» за редакцією В.Толстих, яка, будемо казати, згідно з сучасними поглядами, у досить економному дискурсі соціальних дефініцій намагалась визначити моду як соціально діючий механізм. В.Толстих достатньо толерантно, а в тих умовах взагалі автентично, презентувала моду в теоретичному просторі рефлексії Г.Гегеля, І.Канта та інших, як своєрідний механізм, а також спосіб презентації не лише інформації, а й образно-чуттєвих моделей буття людини [256].

Отже, мода презентується як надлишковість, яка потрібна й непотрібна суспільству як надмірність, вихід за межі міри, як та сутність, яка визначає смак, стає справою смаку, дає можливість презентації людини як суто визначеної соціокультурним простором її ідентифікації. Так Є.Басін, В.Краснов пишуть, що можна виділити три основних пункти погляду на моду: «Перше – мода як сукупність форм культури, характерної в певних суспільствах для того чи іншого класу або періоду часу. Друге – мода як особливий тип культурних змін і відповідних їм форм. Третє – мода як фактор, що викликає до життя самі ці зміни й форми» [13, с.40]. Втім, усі ці фактори говорять про те, що мода виглядає як певний поштовх та вписується в соціально-культурний контекст. Автори констатують: «У громадянському суспільстві є всі можливості досягнення рівності естетики й економіки, проведення в життя принципу краси для всіх людей рівною мірою, регулювання змін видів і потреб оновлення, словом, того, що звільнює людину від пригнічення модою й жадоби споживання. Нехай ця турбота ляже

на тих, хто покликаний своєю працею й спеціальністю слугувати красі людства. Велич будь-якого ремесла може бути наперед актуальною для всіх, тому що воно об'єднує людей. «Є лише одна справжня цінність – це зв'язок людини з людиною», – казав Антуан де Сент-Екзюпері» [13, с.57].

Ми бачимо досить прагматичний і водночас романтичний підхід до моди, яка і переоцінюється, і недооцінюється одночасно. Варто зазначити, що принципи краси, економіки, естетики і властиві, і невластиві моді (мода є лише надбудовою над естетикою, мистецтвом і красою), є соціальними механізмами продукування сутнісних сил людини, але не є їх епіцентром. Мода є тією вічністю феноменального поштовху, яка продукується її механізмами, але не визначає їх сутність. Якщо б вона це здійснювала, це означало б, що вона була одночасно і філософією, і ідеологією, і мистецтвом світобудівного сходження людини, тобто була релігійним простором єднання людей. Цього, як ми бачимо, не відбувається. Отже, не слід недооцінювати моду, як це робили теоретики 1980-х років.

Так, величезний пласт культурологічних і антропологічних досліджень, пов'язаних з владою, з проблемою владних інтенцій і разом – всіх тих чинників культури, які обслуговують, підтримують і продукують владу як соціокультурний механізм, зібраних в теорії антропології влади, визначається як культурно-політичний, заідеологізований досвід впливу людини на людину, як простір регуляції політичних процесів і антропологічних конфліктів. За цим всім стоїть та метаморфоза, яка відбулась як перехід від доби тоталітаризму до посттоталітаризму. Тут же виникає проблема демаркації – коли ж це було здійсненим? Так, дослідники різних культурних практик свідчать, що в 1960-ті роки ще був, звичайно, гнітючим тиск ідеології, але в 1970-ті роки він був послабленим. Це, зокрема, було визначено в образних констеляціях, що були здійснені в музиці, живописі, архітектурі, моді та ін.

Але з усіх цих мистецтв і культурних практик мода менш за все була пов'язана з ідеологією, при тому, що вона обслуговувала цю ідеологію,

людина одягнена як суб'єкт історії, буквально була одягнена в політичні теорії як носій моральності, естетики доби. Так, сама по собі модна етика й естетика була індиферентною до політики, у це важко повірити, але це дійсно так. Зараз ми знаходимось у ситуації, коли багато західних дослідників намагаються визначити такі дефініції, як «соціалістична мода», «соціалістична культура». Так, зокрема, С.Зонтах пише про «фашистську естетику» Л.Ріфеншталь, але за цим всім прослідковується політизація культурного феномену, якого ніколи не було й не буде. Так, соціалістичний реалізм як доктрина, був, а соціалістичної естетики не було. Також можна говорити й про «соціалістичну моду». Мода завжди є індиферентною до політики, але в межах тих чи інших регулятивів – політичних, ідеологічних вона експлуатується, привласнюється, більше того, використовується певними продуцентами тих чи інших політичних міфологем, теорій, а також практичних дій, що використовують модний тезаурус, модний сленг як механізм культуротворчості, але до певної межі.

Весь складний комплекс проблем культурного будівництва, а також медіакультурних та цивілізаційних ареалів кінця ХХ – початку ХХІ століття пов'язана з так званою глобалізацією. Глобалізаційні процеси є своєрідним змаганням проблеми холізму, тобто системної цілісності, та антихолізму – мультикультурних процесів, які намагаються розхитати простір системи тоталітарного або посттоталітарного зразку на підставі сингулярності, тобто одиничності, унікальності складових системи. Холізм та антихолізм є тими маркерами, які визначають сучасний простір комунікації та гетерогенних, симультанних характеристик культурних артефактів.

Частіше йдеться не про глобалізацію культури, яка дуже важко піддається категоризації системної ідентифікації. Так, важко визначити антисистемні або надсистемні ознаки презентації цінностей антропного, антропологічного характеру культуротворення, йдеться більше про цивілізаційні виміри технологій, передання інформації, про прискорення темпу передання цієї інформації. Все це характеризує культуру як засіб,

діяльність, мета – це той культуротворчий контекст діяльності, який частіше за все визначає сам процес дії, але не того, що позначає культурну цілісність.

Культурна цінність позначається частіше за все поведінкою, тобто етосом, етикою й станом, тобто естетикою. Прагматичний контекст поведінки, що продукується, естетики як стану, який викликає ту чи іншу діяльність, – це набір детермінантів, що свідчить про те, що цивілізація має суб'єктний вимір саме в просторі культурного продукування цінностей. Звичайно, в європейському тезаурусі, європейській системі цінностей домінує фактор діяльності. Східна система цінностей частіше не помічає дієвих аспектів, вони субстантивуються. Так, Дао – велика межа – спонукає до бачення того, що людина вписана у Всесвіт, а не є її головним епіцентром або формуючим і продукуючим елементом.

Ми знаходимось у ситуації, коли мода продукується й утворюється, підживлюється, розгортається, феноменологічно перетворюється на видовище. І мода є відлунням космічних катаклізмів, сакрально заданих цілісностей, єдності людини й Всесвіту. Мода є відображенням гармонійного простору спілкування з абсолютном. Весь цей набір констант і набір імперативів у сьогоdnішнім контексті створює своєрідну конфліктологію або конфлікт онтології модних інновацій, де інновація є або епіцентром модності, або просто не помічається. Отже, амбівалентність, гострота інтерпретацій, конфлікт інтерпретацій – все це і призводить до радикально інших моделей оцінювання моди. Від античного ноєматичного дискурсу, з якого починає Р.Барт й інші, до розгортання в проектних моделях візуального повороту, де мода вже розглядається як тотальний візуальний або оптичний феномен, сценарій якого утворюється як даність візуальної події, що задана, а видовище не залежать від людини.

Ми бачимо, що тоталітаризм мало що зробив для осмислення саме такої платформи. З одного боку, він експлуатував марксистську теорію діяльності й наполягав на активності людини, а з іншого боку, він тотально міфологізував цю активність людини, коли людина була вже надпланетарною

істотою, що існувала в комуністичному соціумі. Втім, комуністичний світ існував лише в ідеалі й потребував своєї моди, адже мода виглядала лише як копія цього ідеалу. Проте це помічалось і не помічалось. Але сам факт еманациї, стікання ідеалу з заданих далеких світів, що описувались великими нараціями – політичними і філософськими, ідеологічними настановами, – приходить й у моду. Мода ставала антитезою, антисвітом, хоча ця реальність теж не маркувалась і не помічалась.

Зрештою, процеси глобалізації загострили цей конфлікт і, більше того, спонукали до його самовизначення в недалекому минулому як контрпозицію, яка дає можливість визначити контрпозиції сьогодення, яка дає можливість визначити конфліктологію, онтологію моди, зокрема в просторі культурних практик. Неможливо не помітити, що виникає ціла низка досліджень, які присвячені ідентифікації пострадянського простору. Звичайно, ці реалії описуються в більш економічних, геополітичних, політичних умовах. Це дослідження О.Бикова «Пострадянський простір: стратегія інтеграції і нові виклики глобалізації», Ю.Пивовара «Пострадянський простір: альтернативи інтеграції. Історичний нарис», також колективне дослідження «Пострадянський простір в світі, що глобалізується: проблеми модернізації» [42; 215; 234]. Можна також вказати на інші дослідження, зокрема збірку західних вчених «Європейська інтеграція», яка акумулює в собі досвід дослідників різних країн [94]. Ці роботи не лише доповнюють картину, яка формується як своєрідний простір тоталізації в пострадянському вимірі, а свідчать про те, що тоталітаризм не зникає з політичного устрою – він переходить у простір екзистенційний, інтерпретується як набір норм, які вже не можуть претендувати на ідеологічну місію, але залишаються смислбуттєвими орієнтирами.

Хотілось би додати сюди дослідження Б.Маркова, зокрема його роботу «Храм і ринок», де людина визначається в просторі культури, де він говорить про мультикультуралізм сучасного культурного простору. Сповідальна манера сучасних дискурсів, сама сповідь як інсталяція, як можливість

знаходження констант, загублених культурою, – це один зі шляхів ретрорегенерації, або регенерації втраченого досвіду культуротворчості [188].

Цікавими є дослідження М.Хренова, присвячені видовищному простору культури, а також сучасних теоретиків телебачення – В.Вільчека, А.Новікової, які вивчають сучасні телевізійні видовища [278; 53; 206]. Нам важко охарактеризувати роботи щодо дотримання послідовності презентації інформації, все це буде здійснено в окремих підрозділах, але не визначити ряд досліджень щодо моди, орієнтованої на радянські реалії, ми не можемо. Зокрема це книга Т.Стриженової «Із історії радянського костюму», де дається кваліфікована й досить інформативна довідка інтенцій культуротворення костюму 1920-х років, формотворчих напрямів початку ХХ століття. Це дослідження Д.Єрмілової «Історія будинків моди», де дається широка панорама європейської, більше того світової, реальності щодо інституалізації моди й еквівалентів виміру будинків моди в межах радянської реальності [249; 95].

Слід вказати на дослідження Дж.Бартлетт «Fashion East: примара, що мандрувала Східною Європою» [12]. Це своєрідна реконструкція так званої соціалістичної моди, хоча присмак політизації і осмислення політичних реалій модного дискурсу тут є загальним. Можна було б назвати ще багато робіт, але ми лише вкажемо на дослідження Г.Куц, Ю.Легенького, О.Шандренко, які визначаються саме в українському модному дискурсі в межах семіотичної і семіологічної парадигми полісистемного аналізу й онтологічного повороту, який тією чи іншою мірою корелює з візуальним поворотом у культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття [146; 152; 279].

Отже, мода – це певний орієнтир, певна настанова, певна матриця орієнтації, до якої схиляється та чи інша доба в своїх пошуках в естетичному та етичному вимірах. Так, мода на геометризацію тексту призвела Спінозу до того, що він написав свою етику майже в геометризованому дискурсі, який зараз важко сприймається в контексті сьогоднішніх реалій культури. А мода

постмодернізму все бачити в плюралізованому просторі, де деконструкція як гіперкритична позиція виглядає надсистемною засадою, звичайно, спонукає до того, щоб осмислювати досвід В.Ветствуд, Р.Кавакубо, І.Мійяке саме в контексті цього гіперкритичного простору, але він не є суто деконструктивним. Певним чином, це гіперкритичний дискурс рефлексії, що належить моді з часів виникнення, починаючи з середньовіччя. Як довела Р.Захаржевська, особливо він був розвинутий у часи Просвітництва в Франції, де мода була шанованою як феномен культурного будівництва. Отже, весь цей контекст орієнтований на полісемантичний аналіз моди. Звичайно, ми будемо намагатися поєднувати різні художні практики, їх інтерпретацію, зокрема, музичну моду, живописну моду, архітектурну моду й власне моду в одязі як реалії того чи іншого феномену доби, феномену сьогодення, феномену культури повсякдення.

1.2. Етико-естетичні засади компаративістського та полісистемного дослідження модних інновацій та комунікацій

Проблема методологічних регулятивів, більше того, засад щодо моди не може визначатися як наскрізна. На наш погляд, теорія моди може бути лише диференційною, тобто визначена в тому чи іншому культурно-історичному контексті, що відповідає тому чи іншому локусу метаантропологічної проблематики, тобто визначенню онтології людського буття як культурного феномену і, зрештою, тих культурних практик, які визначають цю онтологію.

Етика та естетика ще меншою мірою можуть бути саме тими всезагальними регулятивами, які прописують на горизонті людського існування якісь метаетичні та метаестетичні реалії моди. Можна стверджувати, що цей контекст або веде до мімікрії методологічних реалій, тобто втрати великих нарацій, як це визначається в постмодернізмі, взагалі, відмови від методології як системного мислення, а також потребує ситуативного, інтерпретативного й інших підходів. Щоб вийти з цього герменевтичного кола, або глухого кута, слід знайти ті методологічні

регулятиви, які вже випробувані, які вже існують в межах сучасних культурологічних досліджень. На наш погляд, саме таким регулятивом є методологія так званого диференційного визначення тієї чи іншої культурної практики.

Так, зокрема, стверджується, що і етика, естетика і теорія мистецтва можуть виступати диференційною культурологією модних досліджень, якщо вони вирішують культурні, більше того, метакультурні проблеми в межах саме цих культурних практик. Тобто відбувається універсалізація категорії окремих рефлексивних теорій, зокрема мистецтвознавства, філології, естетики, етики до рівня культурологічних та антропологічних [153]. Втім, ця універсалізація може бути як імпліцитною, тобто не помічатися, так і експліцитною, коли вона чітко має дефініцію, яку, зокрема, зазначає С.Рубінштейн, коли він описує етику як диференційну онтологію. Ми також потрапляємо в інтерпретативний коридор, який ставить за мету визначення цієї дефініції як автентичної. Якщо етика – це диференційна онтологія, то чи не позбувається вона свого первинно етичного, тобто дієвого, орієнтованого на поведінку, вчинок, або завдання бути регулятивом цього поступу поведінки.

Якщо йдеться про диференційну онтологію, то онтологічне питання нівелює драматизм, тематику і, більше того, динаміку тієї чи іншої культурної практики. Ми потрапляємо все в той же простір Парменіда, коли буття є нерушійним, а все те, що є рушійним, що презентується як феноменологія наявного руху, є співбуттєвим, тобто є предикатами самої буттєвості. У цю пастку потрапила не лише феноменологія, а й, як відомо, фундаментальна онтологія М.Гайдеггера. І не лише тоталітарна онтологія С.Рубінштейна, який намагається прописати етику як диференційну онтологію, стає універсалістською моделлю диференційної культурології.

Ця пастка є складовою детермінації та універсалістського проекту, який ідеологічно визначався як комуністичний ідеал, а також презентувався як онтологія універсалізму марксистської теорії діяльності. Здається, що

онтологічні проблеми, якщо їх визначати поза антропологічними межами, тобто антропологічними вимірами культурно-історичного сутнього, звичайно, девальвують й абстрагують те, що ми визначаємо як «етичне» та «естетичне». Відбувається та ж банальна реальність, яку помічають Ж.Бодрійяр і багато інших, як втрата верифікації, або втрата довіри до референції, бо візуальний поворот, який сформувався наприкінці ХХ століття, – це намагання повернутися до довіри, до первинної оптичної реальності, як певного окуляцентризму.

Мода працює на короткій дистанції, онтологія моди є визначеною саме в межах різних типів реальностей, тому визначити певні горизонти моди або як феєрії коду, або як іншої структури – це є однією із предикацій, або однією із тих номінацій, які допомагають побачити, що таке мода, але не визначають цей феномен як цілісність. С.Рубінштейн спираючись на формульні схеми, які є коридором мислення, чітко розводить мета-реалістичні та ідеалістичні детермінанти визначення сутнього й пише: «Першим своїм ходом ідеалізм стверджує примат сутності над існуванням й абстрагується від існування, пов'язаного з життям, з дією, з потребою, захопленнями, матеріальністю; він знімає існування й перетворює сутність на образи, на ідеї. Ідеалізм знаходить вираження в релігійно-етичних намаганнях піти від цього світу існування матеріальних речей – поза нами існують об'єкти наших потреб, наших устремлінь, від цієї юдолі суму, де людина приречена на страждання, на те, щоб бути страждаючою, страждальним, стражденим єством. Світ існування розглядається як світ людського страждання, але не лише в світі почуття болу (це похідне), але більш широко, як світ, у котрому людина є страждальним єством, а бажання, що прив'язують її до об'єкта її бажань, виступають як внутрішні передумови реальності для її зовнішнього світу» [237, с. 276 – 277].

Цьому протиставляється марксизм, який намагається перевернути парадигму. С.Рубінштейн пише: «Ці внутрішні взаємовідносини між сутнім і відношення між людиною й об'єктом визначив І.Кант, який намагався в якості предиката перетворити на «модальну» зовнішньо рефлексивну

кваліфікацію сутності як таку, що існує в сфері розуму й поза цим розумом... Марксизм, навпаки, протиставляє дію матерії на людину, її здатність перетворити світ на реальність і дає їй головну силу для саме цього перетворення» [237, с.277].

Здається, що і та, і інша характеристика виглядають надзвичайно категоричними демаркаціями. По-перше, марксизм не позбавляє людину від страждань, а практичне втілення марксистської теорії потребує ще більших страждань. А чисто теоретично ідеалізм не є суто страждальною теорією, а, навпаки, є конфронтацією зовнішнього світу, ідеального, внутрішнього, матеріального, які корелюють. І не завжди ця кореляція виглядає настільки ганебною, настільки сумною, щоб викликати суцільне страждання. Якщо йдеться про етику, антропологічний вимір етики, то тут саме онтологічна інтерпретація порушує ті сутнісні реалії, сутнісні проблеми, які часто стають засадничими для розуміння моди, модності й будь-яких культурних практик людини.

С.Рубінштейн, говорячи про онтологію людського життя, пише: «Аналіз ставлення людини до світу повинен йти спочатку не в плані психічному й суб'єктно-етичному, а в онтологічному, що і має передумови розкриття способу існування людини в світі. І лише потім може бути здійснений перехід цього онтологічного плану в етичний.

З одного боку, ставлення людини до світу – це ставлення до нього як до безкінечності, котре включає в себе людину, може її поглинути й затиснути, обумовлює все її життя, а, з іншого боку, ставлення до світу як до об'єкту, в котрий людина може проникати пізнанням й трансформувати його на дії. Наявність свідомості є фундаментальними характеристиками людського способу існування в світі. Тут виступає і включення людини в ланцюг причини та наслідків, залежність людини від умов життя і їх залежності від дії людини. Власне ставлення людини до світу пов'язане з наявністю в неї свідомості. Людина виступає як частина буття, сутнісного, що пізнає, в принципі, все буття. Цей безперечний факт лежить в структурі сутнього і його

загальній характеристиці: той, що пізнає, – пізнає все буття, тобто те, що можна пізнати через споглядання, означає те, що має буття в спогляданні й проникненні в частинку, що охоплює ціле. У цьому своєрідність людини і її місце й роль у Всесвіті, що включає людину» [237, с. 340 – 341].

Тобто ми бачимо, що головними предикатами або засадами онтологічного тлумачення ставлення людини до світу є наявність свідомості і дії як фундаментальної характеристики людського способу існування в світі. Можна ще додати поведінку й здатність мати стан. Тобто культура людини в її суб'єктному вимірі, вимірі продукування в свідомості визначається як здатність до дії, до поведінки й до отримання того чи іншого стану.

Проте С.Рубінштейн залишає це в межах дихотомії свідомості і дії, і певним чином це обумовлене саме тим марксистським коридором мислення, який визначався як універсальний. Універсалізм людського існування визначається як універсалізм у свідомості й діяльності. С.Рубінштейн пише: «Своїми діями я безперервно вибухаю, змінюю ситуацію, у котрій я знаходжусь, і разом з тим безперервно виходжу за межі самого себе. Цей вихід за межі самого себе не є запереченням моєї сутності, як думають екзистенціалісти, це її становлення й разом з тим реалізація моєї сутності. Не заперечення самого себе й становлення, а становлення й реалізація. Заперечується лише моє наявне буття, моя завершеність, кінцевість. Структуру мого людського буття, таким чином, можна визначити в її складності моєї динаміки. Мої дії заперечують мене самого в якомусь аспекті, що мене перетворює, виявляє, реалізує. Звідси можуть бути зрозумілими такі аспекти, як «Я» людини. Звідси поняття наявного буття людини (Dasein, Existenz), кожен даний момент його життя може бути визначено, зрозуміло лише через його відношення до всього сутнього» [237, с. 344]. Він пояснює, що людське буття виступає як дещо одиничне, в якому потенційно існує весь світ, все сутнє. Весь вихід людства за межі ситуації обумовлюється лише через свідомість.

Ми бачимо, що універсалізм і локалізм корелюють і таким чином дають ті методологічні засади, де свідомість і дія створюють передумови універсалізму людини. Наскільки це так? Це так, якщо розуміти людину в дієвому, продуктивному відношенні, людину як продуцента. Втім, якщо ми її розглядаємо як людину естетичну та етичну, то, звичайно, у свідомості та в абстрактному розумінні в плані уособлення й уявлення всього сутнього універсуму, а також дії як головного продукуючого механізму перетворення всього сутнього і «Я», людини вже недостатньо.

Виходячи зі своїх постулатів, С.Рубінштейн пише: «Етика, що включена в онтологію, є вираженням включення, моральності в житті. Це означає, що добро взагалі, моральність повинні бути розглянуті не лише в аспекті характеру ставлення до інших людей, але й як зміст життя людини. На питання про сенс життя кожної людини не можна відповісти, вказавши лише на те, що ця людина робить для інших людей: любов до іншого, добро, або зло в ставленні до іншої. Сенс життя кожної людини визначається лише в порівнянні змісту всього її життя з життям інших людей. Саме по собі життя, безумовно, такого сенсу не має. Звідси специфічний характер моральності, котрий складається із всезагальних, загальнолюдських відносин, характеристик моральних положень, моралі, котрі не реалізуються лише в контексті життя одної людини.

Звідси з'являється розуміння значення поняття особистого життя людини. Особисте життя людини в такому розумінні – це найбагатше, найконкретніше включення в себе... Таким чином, особисте життя виступає не як власне життя, тобто життя, з котрого все суспільне викреслено, але як життя, що включає суспільне, не лише в його відношенні до буття в ставленні до іншої людини як людського єства, а як ствердження її існування» [237, с. 348 – 349].

Універсалізм етики визначається не як категоричний імператив, а навпаки, характеризується як прерогатива власного життя. Прерогатива індивідууму, який має моральне почуття, моральну свідомість, а ця свідомість

так чи інакше вписана в онтологію людського існування. Говорячи іншими словами, С.Рубінштейн констатує: «Ствердження етики як диференційної онтології означає утвердження загальної причини об'єктивного пізнання суб'єкта, взятого в сукупності й взаємодії всіх його об'єктивних відношень до світу й інших людей, а також і в відношенні до світу. Тут повинні бути збережені елементи споглядання, сприйняття того, що існує насправді. Саме цей момент є основою етичного ставлення однієї людини до іншої. Основою цього ставлення є не використання людини як засобу для досягнення тієї чи іншої мети, а визначення її існування як такого, утвердження її існування лише так, ніби все в світі належить зміні й перетворенню, є лише об'єктом дії людини» [237, с. 349].

Ми потрапляємо в цікаву пастку тоталітаризму: диференційна онтологія – це шлях осягнення сутнього, що утворюється як перетворення, як об'єкт, який належить дії людини. Це максимізований марксизм і редукована етика, яка в контексті онтологізації сутнього виступає дієвим, або подієвим предикатом сутнього, а в межах марксистських теорій як системний аспект перетворення всього світу. Наскільки людина може перетворити все сутнє і чи варто це робити? Мода однозначно, конкретно і всіма фібрами своєї душі говорить: ні, цього не треба робити. Мода свідчить про споглядальність, якщо не страждальність, якщо не зворотній бік титанізму, перетворень, подій, дій і всіх екстремістських витоків людського продукування. Мода-феєрія, мода-свято, мода-соціалізація, мода-демаркація дії і події є однією модою, як культурно-історичний феномен.

Дія – це те, що утворюється як продукування, а подія – як образна цілісність. І звідси виникає досить цікава методологічна дилема – примат подієвості, тобто примат етичного, а також естетичного, чуттєвого, що є для моди визначальним. А всі порівняльні конструкції, які можуть відбуватися як інтерпретація тих чи інших модних феноменів, мають виходити за межі диференційної онтології, за С.Рубінштейном, і вписуватися в антропологічний горизонт, який розшукує межу (антропологічну межу

людини як подієво-вчинкового суб'єкта, який орієнтований на споглядання). Отже, це не є антидіяльнісний аспект, як ми звикли бачити в марксистських реаліях мислення, це не контрпозиція дії.

Якщо, за М.Гайдеггером, перша атомна бомба розірвалася в поемі Парменіда «Про природу», тобто активно дієва людина вже вибухнула і стала небезпекою для майбутнього, то споглядання більше притаманне східним релігіям і східному тезаурусу. А осмислення онтології людського «Я», існування людини не як продуцента, а як суб'єкта почуттів, носія споглядальності й чуттєвості є сучасною метаекологічною парадигмою філософської рефлексії взагалі.

Не можна загострювати дихотомію східного й західного, хоча весь діалог будується саме на такій демаркації. Проте сутність моди – це є диференціація її онтологічного предикату – модності як такої [150]. Але ця диференціація може відбутися не на межі універсалізації діяльнісного, або антидіяльнісного контексту, а на межі подієвості, на межі образної презентативності людського існування в окремому диференційному світі моди.

Приведемо ще уривок із трактату «Людина і світ» С.Рубінштейна: «Будівництво вищих рівнів людського буття є боротьбою проти всього, що принижує рівень людини. Це є основне в етиці, все інше навколо цього похідне і доповнює. Що є вищим – добро або зло стосовно існування людини, що оцінюється не за ставленням до неї самої, що сприймається не просто як самоствердження людини? Оцінка вищого визначається з точки зору того, як воно проявляється, як змінюється й уособлюється, удосконалюється в інших людях. Оцінка вчинків здійснюється з точки зору того, чи піднімають вони або принижують людину, але не в значенні її гордості, а в значенні достоїнств цінності морального рівня її життя для інших людей» [237, с. 349 – 350].

Ми потрапляємо в ситуацію, коли етика як диференційна онтологія стає моделлю долання цінностей людини, які потребують виборювання,

незважаючи ні на що, відволікаючись від страждань і від бачення цих страждань іншими людьми. І як би С.Рубінштейн не зазначав, що самоспоглядальність, пасивність, страждальність потрібні, а більше того вони розглядаються як певний спосіб ставлення до світу, вони викреслюються з цієї онтологічної етики. Етика залишається як механізм продукуючої людини, людини якщо не автомата, то якісного мотора, який готовий підняти в повітря літак, тобто все комуністичне суспільство. Але він ще не гарантує, що цей літак повернеться на землю без перешкод.

Отже, цей невеличкий похід у філософію тоталітаризму, найкращої в етико-естетичному вимірі онтологічного зразку, що був здійснений у роботі блискучого філософа і психолога С.Рубінштейна, свідчить про ті складнощі, які виникали для того, щоб осмислити етос як онтологічний предикат людського існування. Вперше це зробив М.Гайдеггер, який відновив категорію етосу, за Гераклітом, і визначив, що етос – це місце, де можливе божество. М.Гайдеггер пише: «Ми далеко ще не продумуємо сутність діяльності з певною визначеністю. Люди бачать діяльність і просто дійсність тієї чи іншої дії. Її дієвість оцінюється за її результатами, але сутність діяльності в здійсненності. Здійснити – означає дещо розгорнути до повноти його сутнього, вивести до цієї повноти. Тому те, що існує, власне, лише тому, що воно вже є. Адже, що раніше за все було, так це буття. Думкою здійснюється відношення до людського існування. Думка не складає й не опрацьовує це відношення. Вона просто відносить до буття те, що їй дано самим буттям. Відношення це складається з того, що думка має бути словом. Мова є домом буття. У помешканні мови живе людина. Мислителі й поети – хранителі цього помешкання» [271, с. 192].

М.Гайдеггер сказав дуже багато, дім буття є мова, мова не як натуральна мова, а мова як культурний фактор, як факт визначення в думці буттєвості людини, як фіксація в думці самої цієї буттєвості. Як же фіксувати цю буттєвість? Треба починати приблизно так, як починав головний творець – Бог, що створив з нічого все, щоб людина могла знов знаходитися поблизу

буття. Тобто розмова йде про адекватність мови, про верифікованість мови, про її фундаментальні глибинні засади, про можливість зробити виклик буттю й дати відповідь на цей виклик, який створює той етос, те місце, яке можна визначити як домівку буття, як мову і як сакралізований простір.

М.Гайдеггер, спираючись на Геракліта, пише: «Слова Геракліта означають в загальноприйнятому перекладі таке: «Свій особливий норів – це для кожної людини її даймон». Етос означає місце перебування – житло, словом «етос» відкрита область, у котрій мешкає людина. Відкритий простір є місцем перебування, що десь з'явиться тому, що стосується людського єства й захоплює його, перебуває поблизу його. Місце перебування людини заключає в собі й зберігає явище того, чому людина належить у своїй сутності. Це, за словами Геракліта, – його даймон» [271, с. 215].

Цього достатньо, щоб зрозуміти, що місце перебування, мова, територія, простір – це всі ті предикати, в яких відбувається буття людини, вони є необхідними й достатніми, щоб виникла думка, щоб виникла істина, і щоб в цій думці, у цій мові, промові, дискурсі сформувалась та реальність, яку згодом називають «культурною практикою», мистецтвом та ін. Отже, етика в її онтологічному розумінні сприймається як артикульований простір, простір, який є засадою мовлення, дискурсу, а також мови як артикуючого механізму, визначається як місце існування для людини, яке проявляється в усіх формах артикуляції, тобто як життєве самовизначення людини.

Звичайно, це певним чином вербалізує проблему, але якщо мову не визначати лише як натуральну, вербальну, а говорити, що будь-яка культурна практика має свою мову, саме так її визначає Ж.Дерріда, то можна говорити, що й мода має свою мову [85]. Важливо, що етика як дисципліна свідомого самовизначення суб'єкта філософських систем була узагальнюючою і взагалі була певним вінцем або горизонтом цієї системи. Так було в системі Г.Гегеля й І.Канта. Можна стверджувати, що етичні предикації будь-якої культурної практики, зокрема моди, є тим горизонтом осмислення, ставлення людини до світу та інших людей, які дають можливість порівняльного аналізу, будь-то

компаративістський, будь-то полісистемний аналіз як уміння бачити відмінності цієї цінності в різних культурно-історичних контекстах і в різних системах, які характеризують ці культурно-історичні контексти.

Говорячи про діалог й етику спілкування як певного діалогу, які відбуваються в різних формах культурних практик, В.Малахов пише: «Справжнє проникнення в суть зазначеної проблематики не може бути компенсоване загальним поширенням діалогічно-комунікативної термінології, що ми спостерігаємо нині, а навпаки тих, хто справді цінує атмосферу глибоких діалогічних стосунків, таке заблокування відповідної проблематики має викликати гостроту. Адже добре відомо, наскільки мінливою є будь-яка мода і як легко, надмірно використовуючи, вихолостити зміст високих слів, навіть тих, що вкрай потрібні людям для власного самоусвідомлення. Особливо небезпечним є знецінення самого поняття «діалог», бо вживання цього терміну нерідко сприймається вже як ознака стандартизації думки. Тим часом у літературі, що претендує на філософську оригінальність, дедалі частіше бачимо спроби мислити проти діалогічної традиції, яка видається аж надто загально визнаною, ба навіть нав'язливою. Відчуття вразливості, незабезпеченості культури діалогу в сучасному світі варте того, щоб не просто не забувати про неї від першої й до останньої сторінки пропонованої праці» [179, с.4].

Діалог – суто європейське явище. Вперше приписують традицію проведення діалогів Сократу, зараз це явище певним чином звелось до полілогу, до поліфонії самого висловлювання, до інтерпретації в дискурсі однієї і тієї ж моральної максими в різних контекстах, а, зрештою, до осмислення цих контекстів різними мовами. В контексті діалогіки В.Біблер говорить, що цінність і цілісність культурного діалогу, або культурних спілкувань, можна визначити лише в контексті різних логік, бо одна логіка нав'язує свою мораль, свої моральні норми всім іншим культурам. Така поліфонія метаонтологічна, адже тут йдеться про екологію культури як

збереження онтологічного статусу ойкос – помешкання, місця, де можливе божество – як можливість самого спілкування.

Такий підхід вписується в контекст тих великих систем, які потребують онтологічної рефлексії як самозбереження, регенерації й відтворення їх продукуючого витоку. Е.Морен – французький теоретик великих систем – визначає свою методологічну парадигму як рефлексію за межами холізму та редукціонізму. Апелюючи до кібернетики, яка в середині ХХ століття стала наукою про складність, він вводить поняття «сібернетика», тобто вже нової дисципліни, яка орієнтована на складну систему самоорганізації й природовимірної презентації, що веде до екологічного бачення існування систем. Е.Морен пише: «Вихід за межі кібернетики, одночасної критики, інтеграції потребує виконання таких попередніх умов. Перше: розуміння основи фізичної складності, принципу безладу й повне використання ідеї безладу не лише як феномену дезорганізації, але також як організуючого феномену, розвиток ідеї петлі зворотного зв'язку в ідею рекурсивної організації» [199, с. 395].

Е.Морен так характеризує регенерацію як системотворчий чинник: «Регенерація – це термін, який означає, що система як будь-яка працююча системна цілісність продукує зростання ентропії, це означає тенденцію до занепаду, таким чином, потребує генеративності, породжуючої сили, щоб регенеруватися. Термін «реорганізація» має сенс стосовно дезорганізації, котра безперервно працює в системі. Адже якщо так, то феноменальна організація самого буття потребує його постійної реорганізації, на цьому рівні постійної реорганізації нам і належить розглядати зараз те, що є постійним і сталим в бутті, те, що утворюється активною організацією» [199, с. 223].

Е.Морен звертає увагу на те, що дуже важливо також вийти за межі лише глобалізуючої і охоплюючої ідеї цілого. Тому що ціле є складним явищем. Отже, щоб ми змогли описати та зрозуміти цілісні феномени потрібен концептуальний погляд на культуру.

І ще одна думка з праці цього неординарного філософа: «Всесвіт, що був названий «анімістичним», був населений геніями й духами, які розумілися в антропологічно-зооморфному плані, зокрема людські істоти в ньому розумілися в космоморфному вимірі, тобто були викроєні з самої тканини всесвіту. Цей «чарівний» чаклунський образ визначає міфологічну присутність генеративності, олюднених й персоніфікуючих істот, наявність яких створювала в просторі Всесвіту гармонію і надавала можливість уявити наявність комунікативного зв'язку між сферою природи (ф'юзис), сферою життя і антропосоціальною сферою. Зв'язки замикаються петлею: антропоморфізм, зооморфізм, космоморфізм.

Фізика Заходу не лише позбавила його чар, але й спустошила його. Більше немає духів, немає свідомості, немає душ, немає душі взагалі, більше немає богів і, у крайньому випадку, є один Бог, але десь в іншому місці. Більше немає істот, більше немає нічого явно існуючого, за винятком живих істот, котрі, зрозуміло, знаходяться в фізичному всесвіті, адже належать до інших сфер. Фізичне, по суті справи, може бути визначене таким чином – це те, що не має життя. Природа була повернена поетам. Ф'юзис, а разом з ним і космос, був повернутий грекам» [199, с. 418]

Тобто цей автор говорить про те, що ані редукціонізм цілого до елементарних складових, ані холізм – надмірний примат цілого – не допомагають уявити складність самої системи як органічної цілісності, яка не зводиться ані до тотальності, ані до елементних складових. Механізмом здійснення такого аналізу він вбачає так звану рекурсію, а саму процедуру рекурсії розуміє як певне повернення до витоків, як певну петлю.

Цього вже достатньо, щоб збагнути моду як самодостатню відкриту систему, яка відкрита для всіх інших культурних практик, але головним змістом і головною структурною та функціонально дієвою реальністю цієї системи є самооновлення, ювеналізація на основі омолодження – звернення до витоків, продукування ігрового витоку, більше того, ініціації його самодостатності як естетичного, чуттєвого занурення в той простір, який

здається як щасливе дитинство, як метафізична прабатьківщина людства. Ось у чому полягає сенс модної стратегії як такої. Якщо б цій стратегії не було, мода була б не потрібною.

Це одна з центральних думок Ю.Легенького в роботі «Філософія моди ХХ століття» [151]. Естетичне в такому аспекті не є просто досвідом чуттєвості і не є імперативними нормативами чуттєвості, визначеної головними естетичними категоріями: красою і потворним, трагічним і комічним, піднесеним та низьким. Естетичне в моді – це акумуляція чуттєвого досвіду людства, яке здійснюється в кожному окремому індивіді. Саме так визначає категорію естетичного суб'єкта В.Іванов [105]. Він намагається осмислити продукування естетичних цінностей як акумуляцію і, більше того, презентацію досвіду людства в плані самоусвідомлення естетичного чуттєвого стану як тотального чуттєвого презентативу цілісності людини й цілісності світу.

Все це дає мода, дає імпліцитно, дає ненав'язливо, відповідно до своїх культурних реалій, які визначаються як певна онтологія співбуттєвості модності, що утворюється в контексті тих чи інших модних презентацій естетичних реалій співіснування людини, що утворює моду, і людини, яка її споживає. Ю.Легенький, Л.Ткаченко констатують: «Мода – феномен людської культури, орієнтований на індивідуалізацію людини. Антропологічний вимір моди презентується як ряд культурно-історичних тілесних практик людини. Мода в філософському розумінні є феноменом культури чистого становлення, плинності формотворення. Діалектика модних інновацій складається з того, що вищий ступінь моди редукується до початкового становлення, котре набуває, таким чином, самодостатньої цінності оновлення стихії буття. Етимологія слова «мода» має концепти – міра, спосіб, модус, метод та ін. Це дає можливість розширеного культурологічного тлумачення моди як специфічної форми ідентичності людини й світу, де мода є посередником світоглядної ідентифікації людини й своєрідним модусом світозабудови космосу, універсуму» [150, с.6].

Отже, сам дискурс моди створює певний текст і певну систему контекстів, у якому реалізується ідентичність людини граючої. Цей контекст потребує своєї партитури детермінативів, тобто тих допоміжних засобів, якими моделюють, презентують особистісні сенси й переводять їх у загальну й суспільну площину, що й дає можливість ідентифікації людини та модного іміджу або флеш-іміджу, які презентуються як персоніфікатори модної інформації. Втім, сам спектр досліджень моди свідчить як про унікальність презентативної антропної функції цієї культурної практики, так й про її полісистемність, про презентативність функції моди в одязі, в мистецтві в цілому, у дизайні та ін. Проте, скільки ми б не розглядали теорії моди, вони всі орієнтовані на той чи інший тип рефлексії, на той чи інший рефлексивний простір комунікації.

Це концепція теоретиків просвітництва – Вольтера, Руссо, або представників німецької класики – Г.Гегеля, І.Канта, або мода позитивістських концепцій – В.Зомбарата, Ж.Тарда та ін. [104; 251]. У просторі пострадянської культури це цілий ряд дослідників, зокрема Є.Басін, Р.Захаржевська, К.Кантор, В.Краснов, Т.Любімова, В.Толстих, соціологічні дослідження моди Б.Паригіна, Л.Петрова, які розглядають моду, так званого, розвинутого соціалізму й намагаються вписати її в контекст соціологічних досліджень [13; 99; 113; 256]. Мода, як правило, соціологізується, розглядається, як суто соціальний феномен позитивістського зразку, тоді як полісистемний підхід дає можливість визначити моду в контексті великої системи модного універсуму, що генерує в собі як антропний, так і космоантропологічний вимір центризму людини в світі модного універсуму, а також феноменологічний аспект прояву модних феноменів у культурі, які визначаються в тому чи іншому вимірі культуротворчості, контексті, зокрема в тоталітарній, посттоталітарній та вже в постмодерній культурі.

Ю.Легенький, Л.Ткаченко констатують: «Є необхідність реконструювати той чи інший фрагмент культури як єдність поведінки, діяльності та стану і перевірити цю єдність специфічною мірою ювенальності

моди цієї культури. Слід звернутися до виділеного фрагменту культури з питанням: як можлива мода, модний етос, ерос цієї культури? Як формується феномен новомодного, як він досягає свого апогею і зникає? Як можлива тотожність культурної тотальності епохи моди? Подібне запитання культури провокують відповідні методи аналізу: трансцендентальний, феноменологічний, діалектичний. Подібну стратегію дослідження можна назвати полісистемною» [150, с. 15].

Починаючи з дискурсу моди, який визначався в Єгипті, де фактичний перехід в інший світ відбувався через смерть та після смерті душа померлого проходила через шкуру шакала. Подібна ювеналізація призводила до того, що маленька людинка-душа разом з сонячним немовлям перепливала на божественні поля Іару і там знаходила свій вічний спокій, що було надцінністю культури і що характеризувало незмінність моди протягом чотирьох тисячоліть. Вся наступна мода вже маркує свої антропологічні межі не на грані життя і смерті, а на грані онтології людської співбуттєвості, соціуму людини, який формується вже в межах світу, що здійснює сакралізацію модного процесу.

Отже, якщо ми звертаємось до культури тоталітаризму, то так само, як говорять про соціалістичну моду, як говорять про мову влади, про соціалістичну моду, її мову як певний субпростір, або субмову, слід сказати, що це була не мова, а дискурс, за вдалим визначенням П.Серіо [241]. П.Серіо говорить, що не існувало радянської мови, а існував дискурс (радянський дискурс), тобто система промов, яка і виглядає, як певний компаратив, певна матриця. У чому суть дому буття, або того місця, де можливе божество в системі культури Радянського Союзу? Всі боги радянської системи перетворювали Мавзолей на свято повсякденного сакрального тут-буття, Dasein. Суть полягає в тому, що радянська мова була радикально номіналізована, будь-яке дієслово презентувалося не інакше, як номінативна конструкція презентації не дії, а імені.

Не «працювати», а «проводити дію з роботи», тобто ми бачимо систему номінації, яка усуває саму дієвість. Як не парадоксально, при концептуальній дієвій матриці, більше того, подієвому дискурсі системно-діяльнісного підходу, який ідентифікував себе з марксистським підходом, у культурі панував дискурс або система промов номінативної означуваності дії, що свідчить про тотальну заорганізованість дії й занурення в глибинний простір культур, який є ще презентативно-піктографічним. Цей стиль визначають як бюрократичний, канцеляристський, однак сутність полягає не в самому бюрократизмі, а в тому, що функція дії, або події усувається функцією номіналізації. І в цьому репрезентативному номіналізаційному просторі й утворюється той соціалістичний або радянський дискурс, який усуває дієвість, усуває дієслово.

П.Серіо пише: «Офіційна мова, що презентує людську мову, є галюцинаційною, міражем, у котрому слова набувають здібності утворювати сюрреальність. Реальність утворюються лише відповідно до вербального існування. Таким чином, радянська політична система представляє собою логократію» [241, с. 86].

Отже, маніпулювання людьми здійснювалося шляхом номінативного дискурсу, логократії, тобто домінанти риторичного інструментарію, який номіналізував дієслово й усував саму дію як реальність культури. Втім, мода здійснювала своєрідний диспозитив номінативній функції логократії. Вона її номіналізувала ще більш радикально – піктографізувала, переводила дію рухів на подіумі в жести-кліше. Це важлива особливість тоталітарної та посттоталітарної моди.

Тобто ми бачимо не прями номінативні, презентативно-структурні заміни, замість дієслова, замість активної дії та події існує функція презентації, тобто називання. Існує жест-кліше, як майже в іконографії ікони Давньої Русі. Все це можна визначити як одну із важливих ознак не лише мови як дому буття, але й моди тоталітаризму. Вона теж має фасадний характер – презентативно-імперативний і в цьому дуже нагадує римський дизайн, коли

звичайна банальна конструкція стіни вкриваються складним презентативним декором. Отже, римський дизайн і радянський дизайн вербальний, передусім, номінативний визначає саму методику презентації образу, у даному випадку «дому буття» в мові і «дому буття» в моді як номінативно-презентативну, фасадну і, скоріше за все, експлікативну модель.

Втім, функція номінації є більш важливою, ніж функція комунікації. Таким чином, мова перетворюється на певну сукупність або лексичний фонд номінативних детермінативів, які презентують той непохитний устрій і ту структурну реальність, яка не піддається риторичній трансформації. П.Серіо робить висновок: «Зрештою, скажімо так: офіційна мова не є чимось магічним, тому що вона є зовсім не мовою, – це дискурс, який характеризується надзвичайно напруженими відношеннями між гомогенністю і гетерогенністю. Гомогенність може бути виявлена глибинною формою номінації, що вказує на постійну присутність передумов, що здійснюють дискурс» [241, с. 100].

Можна стверджувати, що гомогенність номінації є поетичною функцією називання – номінації. Вона була структурованою та номінативно презентативною функцією, але гетерогенність, яка існувала поза цією функцією, позначалася як експресія, подієвість, що вписувалися в адекватну форму або в формульний шаблонний світ номінативного дискурсу. У моді це виражалось надзвичайно складно в тих експресивних афектах і в тих реаліях жестикуальної пластики, які, з одного боку, давали парадну картину, що висувало експресію, жест, а, з іншого боку, за цим проглядав той дискурс тілесності, того безупинного потоку тілесної розкоші та еросу фізкультурників, загорілих тіл у білих майках, які наповнювали площі радянських міст. Так, у гірляндах фізкультурних орнаментальних композицій давалися тоталітарні номінативні функції означування ідеалу як певного сакрального тексту. Тексту з одних слів, з одних імагінативних імпульсів, із одних номінацій. Цей текст був надзвичайно простим, надзвичайно

монолітним, надзвичайно гомогенним. Будь-який синтаксис модного дискурсу – вестиментарного коду існував як естетична реальність.

Це означає, що етичні та естетичні засади порівняння моди в тоталітарному та посттоталітарному просторі тримаються на порівняно простих фундаментальних засадах – онтологічної тотожності презентативності видовища, свята, параду, що диктується функцією номінації, яка усуває дію та подію, а видовищність, яка замінює саму дієвість, є презентативно-фасадною функцією. Фасадність перетворювалась на архітектуру світу, на архітектуру вічності, вічно молодого, вічного живого духу тоталітаризму, який намагався жити вічно, але не проіснував і півстоліття.

Ю.Сандулов пише: «Компаративістська, тобто порівняльна філософія, викриває не лише обмеження західного або східного типу, або їх регіонального культурно-історичного топосу, адже показує, що цей процес ніколи таким не був. Ніколи філософія Заходу не напивалася лише своїми соками, вони завжди використовували й іншу філософську культуру. Зрештою, стало відомо що філософія Сходу в ХХ столітті використовує екзистенційно-феноменологічні, аналітично-технологічні, герменевтичні й психологічні методи лікування суспільних недугів, усвідомлення ситуації кризових точок співтовариств суспільства, проблем людини і культури. Філософія до того ж стала виконувати методологічну, теоретичну роль служанки філософської довіри до старих, позбавлених сенсу міфологем й утопій, що потребують інших організацій науково-філософського знання, котрі оперують не одиницями, а відношеннями й пучками розрізнення» [240, с. 4].

Отже, ця констатація яскраво свідчить, що компаративістика стає полісистемною, плюральною, де існує принцип доповнюваності, який був відкритий фізикою, а згодом став інструментом інтерпретації філософського та культурологічного аналізу. Антропологія стає метаантропологією, тобто загальне вчення про людину складається з цілого пучка антропологічних

вчень, де кожен знаходить свою антропологічну межу сакрального, мистецтва і не мистецтва, дизайну і не дизайну, реклами і менеджменту. Все це тією чи іншою мірою апелює до цілісності людини, а єдина думка або дискурс тут є неможливими. Можлива лише плюральна парадигма тих культурних практик, які дозволяють виявити типологічні ознаки цілісності в різних культурах і в різних соціокультурних інгредієнтах.

Проте, якщо ми порівнюємо феномени культур тоталітаризму, тут залишається принцип усунення дії, заміщення його номінацією, презентативністю, імагінацією. Новітня міфотворчість потребує модної реальності, яка створює міф вічного юного, вічно здорового образу людини, яка не хворіє, не старіє і не вмирає. Ще однією антропологічною засадою є культура повсякдення. Вона мало змінюється, що дає підстави для модності, до осмислення роду «людина» в контексті всіх культурних практик. Тотальна цілісність людського «Я» апелює до цілісності «Я» родової людини. Культура повсякдення в посттоталітарному просторі наслідує етнокультурні витоки і залишає світобудову культуротворчості. Культура тоталітаризму законсервувала розвиток культури, а етнокультурний простір зберігався в межах резервації. Він ставав «порожньою формою», але вже не масового мистецтва, а етнокультурного простору.

1.3. Мода тоталітаризму та посттоталітаризму як соціокультурний феномен

Проблема культури тоталітаризму ще мало вивчена. Так, передусім, характеризують загальні тенденції, які відбувалися в мистецтві, – це нівеляція, образні спрощення і певна підпорядкованість усіх процесів, які відбувалися в культурі, їхня залежність від політики. Отже, можна стверджувати, що режими Гітлера, Муссоліні, Сталіна були еквівалентними з точки зору здійснення тотального контролю над культурними реаліями в суспільстві.

Тоталітаризм створює таке суспільство, в якому державна ідеологія виконує роль не лише всезагального регулятиву, але й образного комунікаційно-технологічного простору. Сама ця технологія здійснювалася пропагандою, а весь спектр пропагандистських подій залишався еквівалентним тим намаганням, які лідери або вожді цих країн здійснювали як культурну політику. Важливо, що на виставці в Парижі перші павільйони, які фланкували вхід у цю виставку проти Ейфелевої башти, були павільйон СРСР і Німеччини. Вони ж і отримали перше місце. Фактично, вони й задавали той образ імперського статусу культури, який був здійснений як тотальність.

Коли йдеться про тотальність і про тоталітаризм, тут є декілька розбіжностей: тотальність – це бюрократична система, яка здійснювала тотальне регулювання й не залишала ніяких ступенів свободи, навіть варіацій, а тоталітаризм – це та ж сама тотальність, але цілком поставлена на службу державної машини. Наявність тоталітаризму – це загальна ідеологія, що давала ту політичну систему, яка і виконувала владні функції. Наявність єдиної партії, висока роль державного апарату, відсутність плюралізму в засобах масової інформації, жорстока ідеологічна цензура, наявність маніпуляції масовою свідомістю, а також традиційні моральні імперативи – все це було орієнтовано на авангардизм, тобто на політичний авангард нового суспільства, який начебто корелював з авангардом мистецьким. Адже ця кореляція була часто лише феноменальним паралелізмом.

Механізм масових репресій, терор, перетворення країни на суцільний концтабір, знищення індивідуальних прав, централізована економіка, планова стратегія регулювання, експансіонізм як ідеологічна доктрина – все це давало потребу знайти альтерглобалістські тенденції, а такими альтерглобалістськими тенденціями ставали ті механізми, що давали можливість випустити пару, частково відійти від тоталітаризму як регулятивного принципу й дати можливість хоча б ефемерної свободи.

Такими паліативами ставали паради, масові події, фізкультурні заходи. Мода також ставала альтерглобалістською моделлю, яка, однак, була не менш глобальною, як і всі інші культурні практики, але вона давала можливість не стільки варіативного розмаїття, скільки естетичного самодостатнього почуття гурту, яке говорило про цінності, які завжди існували в будь-якому суспільстві. Ці цінності пов'язувалися з красою, з тілесністю, з еротикою. Ця краса мала своєрідну вже, будемо казати, неокласичну еротичну течію, яка виглядала достатньо механістичною й жорсткою з точки зору образної константи, але прищеплювалась і виглядала як своєрідний заведений механізм флеш-іміджу тоталітарних країн.

А.Бреккер – офіційний скульптор Німеччини, а в СРСР – С.Бродський, В.Мухіна, ставали тими носіями культурних цінностей, які можна описати як своєрідний тоталітарний кітч, як своєрідний натуралізм. Але вони мали свої кліше, свої норми, свої правила, що відповідали образам та ідеологемам як образному виміру ідеалу. У 1940 році В.Молотов двічі звертався до А.Бреккера з проханням зробити портрет Сталіна, але скульптор відповів, що в СРСР є не гірший скульптор, назвав Віру Мухіну.

Доктринальною ідеєю в тоталітарному суспільстві була та широка дистанція між ідеалами і реальністю, яка здійснювалася декларацією зростання, підготовки до досягнень цих ідеалів. Фактично, сама по собі наявність комуністичного ідеалу як далекого й абсолютно недосяжного в реальності перетворювала суспільство на своєрідну утопічну модель. Але ця модель мала обов'язково систему руху, рушійності динаміки до цього ідеалу. Втім, як ми бачимо, динаміка була цілком симулятивною й визначалася принципами комбінації й принципами здійснення поруч з тотальним контролем, тотальною презентацією номінативної функції, яка давала можливість визначити реальність як своєрідну стратегію, що, з одного боку, характеризувало крайній модернізм, авангард, а, з іншого боку, те, що можна визначити, як натуралізм.

Питання авангарду й тоталітаризму можна було б визначити як плавну мімікрією від мінімалізму поетики авангарду, заперечення всієї культури й всієї практики формування культурних цінностей до переходу на рейки натуралізму, еkleктики, кітчу й запозичення з культури взірців і зразків класицизму. Цей перехід відбувався не відразу, але він був схожим і в Німеччині, і в СРСР. Можна стверджувати, що конфронтація авангарду та класики була з самого початку невизначеною. Так, наприклад, в Італії режим загравав з авангардом. У Росії, у СРСР Ленін зазначив, що він не розуміє авангарду і, в принципі, самі авангардні течії дуже швидко припинили своє існування.

У Німеччині кітч, який приходить в офіційне мистецтво, і широка презентативність дуже швидко подолали авангардні течії, і, фактично, ті художники, які були поза межами цього кітчу або винищувалися, або просто виїжджали, виходили в інші реалії мистецтва. Це мистецтво називали або дегенеративним мистецтвом або якимось інакше. М.Бекман, О.Дікс, К.Кольвітц й інші, залишилися поза офіційним мистецтвом. Як відомо, Гітлер був архітектор-початківець і тяжів до класицизму в архітектурі. Йому дуже вдало допомагав А.Шпеєр і сама проектна реальність гітлерівської естетики проектування віддавала тією мегаломанією, яка була явно утопічною й обслуговувала суто ідеологічні претензії й намагання імперської стратегії фюрера.

Якщо говорити про організаційні інституції, які здійснювали мистецтво, то в Німеччині в 1936 році існувала, так звана, імперська палата, палата культури, в якій нараховувалось близько сорока тисяч членів – солдатів фронту народного мистецтва, одягнутих, взутих, забезпечених роботою в ім'я і на благо фашистської держави. Крім 37 тисяч живописців, скульпторів і графіків, членами відділення було 2300 художників і ремісників, 1200 модельєрів, 830 спеціалістів-декораторів, 500 декораторів-садівників, 2600 видавців літератури й мистецтва і продавців у художніх магазинах. Тобто, це вражаючий цех, який був дієвим, а сама стерильність, стильова витриманість

продукції залишалася в межах духовності кітччу, який був презентативно-імперським [187, с.129].

Навіть сама цифра – 1200 модельєрів – вражає, такої кількості не було в Радянському Союзі. Еквівалентність процесів деградації мистецтва була достатньо паритетною, але можна визначити, що в Германії була більш м'яка позиція щодо мистецтва й щодо національних цінностей. Фашизм все ж таки орієнтувався на національне мистецтво, тоді як більшовизм у межах доктрини «інтернаціонального мистецтва» винищував все національне коріння і частіше спонукав до того образу, який насаджувався саме ідеологічними штампами.

Гітлер казав Шпеєру: «Ми повинні нести людям ілюзії...» І саме ці ілюзії здійснювалися в вигляді широкого презентативного, ідеологічного й разом з тим пропагандистського терору, м'яко кажучи, який здійснювався різними засобами [282]. Коли зараз обговорюють фільми Л.Ріфенштайль, присвячені самовизначенню образу імперського фюрера, присвячені з'їзду партії в Нюрнберґзі, олімпіаді в Германії, то головні опоненти називають їх пропагандистськими. Однак сучасна версія свідчить, що це не пропагандистські фільми, а художні, хоча й орієнтовані на прославлення фюрера.

Можна стверджувати, що таланти таких митців, як Л.Ріфенштайль й А.Шпеєр слугували ідеології, але не вичерпувалися ідеологією. Якщо говорити про моду, то мода мала явно тоталітарні, маскулінні тенденції, хоча, знов-таки, військова форма Третього Рейху була надзвичайно феміністичною. У сталінському концтаборі був швидше унісекс, своєрідний простір уніфікації статевих визначень. Адже цей унісекс не визначався як ідеологія або міфологія.

Втім, мегаломанія, а також широкі презентативні заходи щодо показу парадів і різних форм презентацій влади, звичайно, надавали можливість презентативності як широкого заходу здійснення владного імпульсу в вигляді парадів і широких подій, які здійснювалися на площах, частіше всього

презентували свято. Свято було теж міфологізованим і презентувалось як вічність повторення свята Жовтня, наприклад.

У 1934 році вже починає формуватися модна індустрія саме сталінської доби. Варто зазначити, що альтерглобалізм, який формується як модна реальність тих часів, був своєрідною сценічною моделлю культури. Московський дім моделей був фактично одною з головних складових сталінського міфу, де образ модного виробу все більше й більше стає образом, який можна визначити як «ідеальний одяг». Частіше це архаїзуючі тенденції, а такі модельєри, як Н.Макарова, яка вчилася в Н.Ламанової, а також моделі Ф.Гореленкової, С.Топленінова – це образи, які говорять про чистоту і ясний силует.

Фото і картинки з модних журналів ставали своєрідною паралельною реальністю, яка, знов-таки, не була авангардною позицією простоти, функціональності й логіки. Так, Дж.Бартлетт пише: «Фотографії і модні картинки в першому номері журналу зображували доглянутих жінок у вишуканому діловому одязі, на вулицях великого міста. Стиль цих нарядів не вирізнявся скромністю або мінімалізмом, хоча в ньому відчувались ідеї стриманої естетики, властиві моделям Ламанової, Макарова, директор Будинку моделей зберігала вірність ідеям своєї наставниці; її роботи відповідали західним тенденціям 1930-х років і не входили до числа виробів високої моди. Макарова наполягала на необхідності розробки зразків простої повсякденної моди, призначеної для масового виробництва. У журналі вперше з'явилося фото суконь. Раніше модні журнали публікували лише ескізи одягу, копії ілюстрацій західних видань або малюнки вітчизняних дизайнерів» [12, с. 91].

Дж.Бартлетт зазначає, що модний одяг так і не став частиною повсякденного життя. Фактично це була паралельна реальність альтерглобалізму, світу, який певним чином був надзвичайно компромісним. З одного боку, тут домінували наслідування за моделями провідних модельєрів Заходу, а, з іншого боку, – це були надзвичайно етнографічні,

навіть мінімалістичні роботи, які здійснювала Н.Ламанова. Вже потім виникають вишукані роботи вечірніх суконь, які так чи інакше свідчать про те, що це далеко не функціоналістська і далеко не індустріалістська версія одягу повсякдення. Це швидше був простір навіювання, простір, який давав можливість відірватися від тої реальності, яка була політизована й надзвичайно шаблонована в межах ідеологій.

Часописи моди другої половини 30-х років ХХ століття в більшості обслуговували жінок партійних функціонерів і створювали паралельний світ для моди, яка мала суто компромісний характер. Війна створює зовсім іншу реальність. Бідність, мода підлітків, ювенальна мода і явно маскулінний тип одягу – все це перевернуло світ. Ми бачимо, що досить реальним було побачити в побуті речі, які раніше не можна було навіть уявляти як елементи повсякдення й елементи одягу. Про це чудово пише Р.Захаржевська, яка говорить, що навіть носили чоботи від ковзанок. Тобто зняті ковзанки були елементами такого напівспортивного, напівпобутового характеру одягу, жінки одягали їх без сорому, і вважалося, що це цілком пристойний одяг [98].

Можна стверджувати, що естетика, яка формувалася, була достатньо еkleктичною. Естетика еkleктики вже є кітчем, а з іншої позиції вона мала підтекст презентації навіюваних мотивів, які, з одного боку, несли в собі рівень модності і модного одягу, який можна визначити як ідеал, а, з іншого боку, – це вже формалізація тієї утопії, яка так чи інакше пов'язується з робітничим одягом, образом колгоспниці, людини праці. Все більше і більше формується образ людини праці, який вже фактично визначається, як реальність посттоталітарна. Тоталітарна реальність, однак, ще зберігає еkleктизм НЕПУ, а з іншого боку, вписується в гострий режим етноверсії Надії Ламанової. Так, прозодяг, який формувався в межах експерименту мінімалістського функціонального зразку, залишався суто модельним експериментом.

Цікаво, що головним локомотивом і носієм модних тенденцій стає Надія Ламанова. Отже, вона і до більшовиків вже була достатньо відомим

модельєром. Модний салон Н.Ламанової з'явився в Москві у 1885 році, працювали кравці на Тверському бульварі, розкішно декорований амфітеатр модних показів функціонував у тому стилі, який походить від Поля Пуаре і вписувався в стиль модерн. Але після більшовицького перевороту Ламанова гостро змінює курс, намагається перейти в той простір, який визначається як майстерня сучасного костюму. Втім, костюм у неї певним чином сприймався як компромісна й перехідного типу реальність.

Легпром, муміфікація традицій, орієнтація на етновєрсії – це, звичайно, з одного боку, утворювало новий побут, а, з іншого боку, використовувалися еkleктичні мотиви, які перейшли автоматично з попередньої доби. Це машинне мереживо, шовк, бісер та ін. Йдеться про те, що Н.Ламанова фактично не створила свого стилю, вона і не могла його створити, але вона створила той компромісний варіант перехідної доби, який і можна визначити як альтерглобалізм. Тобто він ставав тим м'яким простором опору, який можна визначити як своєрідну реальність, яка, з одного боку, орієнтована на Захід, а з іншого боку, на НЕП, еkleктику і на простоту, ідеал простого крою.

Дж.Бартлетт пише: «Нова соціалістична модна естетика мала риси компромісу між модернізмом і народністю, сучасністю і традицією. Цей симбіоз не був шкідливим з ідеологічної точки зору. Він ставав тією складною реальністю, яку адаптувала промисловість. Так, осмислюючи нові відносини між мистецтвом та промисловістю, впливовий критик Давид Аркін, член Державної академії художніх наук, підкреслював, що сучасні радянські художники не розглядають індустрію як чуже або ворожнече явище, але, навпаки, сприймають її швидше як технічний принцип» [12, с. 58].

Д.Аркін випускає книгу, присвячену дизайну, речовинному світу, – це своєрідний памфлет тих часів, які визначають естетику тоталітаризму як своєрідний унікальний світ – симбіоз науки, техніки, мистецтва. Втім, він легко піддає критиці майстрів БАУХАУЗУ, Ле Корбюзьє й інших теоретиків і практиків дизайну та архітектури. Адже сам по собі образ побутової речі не міг скластися, як функціоналістський і модерністський образ. Він залишався

еклектичним. Альтерглобалізм як побутовість, як своєрідна реальність побуту, яка ще несла в собі образи 1920-х років, – це можна побачити навіть в роботах і О.Екстер, В.Мухіної і навіть Н.Ламанової – тією чи іншою мірою адаптувала ідеї тої індустрії моди, яка була суто еkleктичною.

Втім, цікаві образи моделей Варвари Степанової й інших давали гостроту і образно непередбачений хід дизайнерським експериментам. Адже Варвара Степанова залишилася в межах того експерименту, який належав до театрального костюму. Так, відомі проекти для вистави «Смерть Тарелкіна» і зараз є класикою, що несе в собі гостру графічну манеру, але сама вистава не була популярною. Цей авангардистський простір залишився в більшості проектно-модельним.

Мода тоталітаризму та посттоталітаризму презентує типову еkleктику. Так, можна побачити ескізи для гламурних жінок, які виконувалися за західним взірцем, за європейським фасоном, а, з іншого боку – широке застосування національних мотивів, зокрема вишивки.

«Запозичуючи з Заходу, – пише Дж.Бартлетт, – складний крій та ідею традиційної розкоші, радянська мода в той же час спирається на російські національні культурні традиції. Сукні все частіше декорувалися народним орнаментом. Радянська мода створювала для себе нову омріяну традицію. В етнічних орнаментах, що прикрашали моделі Надії Ламанової, відчувався вплив дореволюційної художньої естетики, яка цінувала різноманітність. У 1930-ті роки народна культура, навпаки, перетворилася на один з елементів всезагального сталінського міфу. Етнічні образи використовувалися дизайнерами, синтезували мотиви безкінечного числа орнаментів, створеними в різних частинах Радянського Союзу, що відповідали національним тенденціям, але вони були уніфікованими й адаптованими до певної апроксимації» [12, с. 106].

Ця адаптація, апроксимація й разом схематизація створювали необарокову тенденцію, яка відповідала сталінській еkleктиці в архітектурі. Можна стверджувати, що мода тоталітаризму, як і всі інші практики

культури, відповідала глобалізму, який відбувався в межах еклектики. Фактично тоталітаризм підняв проблеми глобалізації. Глобалізація в культурі не є глобалізацією, яку визначають у межах індустрії, засобів комунікації. Її не можна визначити як своєрідну уніфікацію, спрощення й паралель ідеології. Сама по собі культурна глобалізація ще в той час була визначена як колонізація, щеплення, як адаптація та ін.

Глобалізація в тоталітаризмі визначалася як своєрідний механізм і як своєрідна реальність, що веде до гомогенізації, до простих і ясних, у більшості геометризованих, схематизованих, побудованих на симетрії форм, засобах адаптації цілісності та композиційних знахідок класики. Тобто, сама по собі проблема тотальності, яку тоталітаризм висунув як культурний принцип, була, з одного боку, у стильовому вимірі орієнтованою на еклектику, а в іншому вона була тим механізмом, який М.Данілевський описав як феномен первинної простоти. Феномен, коли культура знаходить прості засоби адаптації й механічного поєднання того еклектизму, який не дуже тяжів до стилізації й вишуканих імплікацій образних констеляцій.

Простота запозичень, простота алюзій, посилян і, більше того, адаптивний комплекс відносять до простих формотворчих принципів. Потім, коли вже тоталітаризм досягає квітучої складності, ця квітучість утворюється не шляхом генерації розвинутого образного контексту, який формується в традиційних стильових аплікаціях, наприклад, у стилі модерну, а досягається знов-таки простотою запозичених схем та їх уніфікацій. Апроксимація, звернення до ордерних моделей в архітектурі, вихолощений ордер у Шпеєра і сама по собі краса, яка в більшості формалізує прийоми, зазначені як стильовий кодекс антикізуючого типу, визначав еклектику як один із головних і провідних механізмів культури тоталітаризму.

Важливо, що можна говорити про тоталогію як своєрідну модель обґрунтування еклектики як простого і ясного механізму запозичень. «Концепція оновлення, тоталогія, – пише В.Кизима, – спрямована на аналіз тих цілісностей, які трансформуються, тотальності, котрі розгортаються в

собі і залишаються ідентичними собі» [125, с. 9]. Ця системна версія тоталогії говорить про те, що сутність тотальностей полягає в тому, що зберігається механізм самоідентифікації. У тоталітаризмі таким механізмом ставав сталінський міф, тотальна міфологізація реальності, яка переводила життя на рівень образного та концептуального ідеологічного механізму, що здійснювався в межах святкових, широко презентативних механізмів самоідентичності людини.

Якщо взяти дві модних конструкції на виставці в Парижі, – глядацький павільйон СРСР і павільйон Німеччини, то що ж там було презентовано? Які досягнення індустрії, зокрема модної індустрії, презентувалася на цій виставці? Головне, що був виставлений макет, конкурсний проект Палацу рад Б.Іофана – в павільйоні СРСР. Це одна із головних утопічних, міфічних фасадних реалій сталінського міфу, яка широко увійшла в життя саме з позицій альтерглобалізму. Тобто, ми бачимо глобалізм культури, представленої в вигляді монумента, пам'ятника, який, фактично, стає носієм образу людини, образу вождя, образу комуністичної тотальності.

Але чому це альтерглобалізм, на відміну від глобалізму ідеологічного, політичного? Тому що це, передусім, художній образ, він дає модну вертикаль, вертикаль самоідентичності людини в соціумі, який можна зазначити як тотальний концтабір. Це парадна версія сталінського концтабору, де бачимо ідею злету людини і людини-пам'ятника. Це перший пам'ятник у першій країні, яка будує сама в собі комунізм. Можна стверджувати, що поруч стояла ще одна модель, яка пізніше стала відомою як автомобіль під назвою «Перемога» – образ перемоги. Але в 1933 році «Перемога» ще не фігурувала як перемога над фашизмом. Цей автомобіль зараз вражає своєрідною раритетністю й образом часу, який презентує тотальність. Замість архітектонів К.Малевича ми побачимо «суетони» – вертикальні підставки для експонатів М.Суєтіна. Так, архітектони перетворилися на підставки для експонатів народного господарства. Ми бачимо еkleктизм – тотальний міф у вигляді наддержави, супердержави в

вигляді пам'ятника, кальки-цитати з простору авангардної архітектури Казимира Малевича. Це міф побутовий, основна проблема якого полягає в тому, як презентуються досягнення.

Якщо подивитися зараз на ці фото, вони вражають своєю архаїчністю і, будемо казати, ретрогармонією. У ті часи вона виглядала цілком як авангардний проект. Еклектизм, який доходить до своєрідного утопізму, ставав носієм того альтерглобалізму, який у всіх реаліях культури виносився на поверхню конфігурації тієї моди, яка виглядала як модус, як механізм, як образ самого часу. Не менш цікавими зараз є образи доби, які залишилися нам у вигляді проектів Урядової площі у Києві. Знищено вже Золотоверхий монастир, і найкращі архітектори Радянського Союзу приймають естафету і проектують цю площу. Це і є мода. Приблизно той же самий пафос, той же альтерглобалізм, де художній образ – літаки, які летять над цією площею, формують мистецький проект мрії – сталінської еклектики. Це архітектура, антикізуючого стилю – своєрідне перевидання класицизму, але вже в еклектичній формі, як прямі запозичення.

Можна лише стверджувати, що цей проектний утопізм залишається даниною тій моді, не в плані моди як одягу, як побутової культури, а моди на мегаломанію, моди на тотальні образи, які, фактично, давали надмасштаб людині й простору архітектури в самому часі, часові тоталітарної культури. Урядова площа залишилася проектною, як, до речі, багато інших мегаломанів. Цей альтерглобалізм, проектний глобалізм та утопізм залишається історією, історією тієї моди на гігантизм, на мегаломанію, яка є суто естетичним здобутком тоталітарної культури, від якого дуже швидко відмовилися і замінили ще гіршою еклектикою, яка зараз існує на Майдані Незалежності. Втім, це набагато гірший взірець еклектики пострадянського простору, ніж тоталітарної еклектики.

Цікава еклектика в архітектурі як синтез декоративно-прикладного мистецтва поєднується в сталінському метро: переважно це роботи Павла Коріна – метро Комсомольська й інших художників – метро Білоруська та ін.

Апофеозу досягає людиновимірний масштаб «підземки», бо тут не можна зробити такі мегаломани, як це ми можемо бачити в проектному утопізмі і навіть в побудовній архітектурі. Але метро, як і комплекси виставок народного господарства, – це комплекс ідеалу, здійсненого на Землі сталінського міфу, що зараз виглядає як той апофеоз моди тоталітаризму, який ставить пам'ятники побуту, ідеальному едему тоталітарного устрою, який залишився нам у пам'ятниках виставок народного господарства і комплексах метро. Це свято щодня, це свято тріумфу, на відміну від свята візуального й здійсненого в вербальних формах пропаганди тоталітаризму. Цей світ залишається зараз як певна острівна онтологія тоталітарних монстрів доби, які презентують міф, міф здійснений, міф абсолютно самодостатній, що цікаво споглядати, бо він несе той модус, той модний устрій у тотальному вигляді як альтерглобалізм ідеологічній тотальності, як паралель, як тотальність і глобальність художнього образу, представленого як завершений комуністичний рай, здійснений на Землі.

Можна стверджувати, що будь-який похід або перебування в метро тоталітарної доби сприймається сучасною людиною як міф, міфотворчий комплекс і не помічається. Потрібна зупинка, потрібен час, дистанція, щоб відчутти саме цю сталість модного універсуму і відчутти цей альтерглобалізм як глобальну ідею здійсненого міфу, здійсненого раю на Землі, комуністичної утопії, що стала реальністю. Цей паралельний світ і ця паралельність здійсненої реальності має свою естетику і по-своєму семантично насичена. Вона здійснена як надбуття, що сформоване й сформувалося в ідеалі, в ідеалі еkleктичному, патетичному, піднесеному, самоцінному й самодостатньому.

Якщо говорити про ідеологічні регулятиви, які здійснювалися в мистецтві, то, звичайно, варто казати про той соціалістичний реалізм, який визначався як головний стиль, навіть не стиль, а метод, що можна структурувати й сформулювати як першу еkleктичну доктрину, яка зазначалася як натуралізм. Але натуралізм ідеологічного зразка, ідеологізм обґрунтованого науково-визначеного принципу формування або

конструювання ідеальної реальності. Це і є та синтетично-еклектична мода, яка формується як тип мислення, як соціальне конструювання, як соціальний дизайн, але визначався як ідеологічна конструкція, як ідеологічний принцип формування реальності як такої. Можна стверджувати, що цей ідеологізм і цей соціальний принцип конструювання в тоталітаризмі був головним механізмом здійснення реальності, яка задається згори, задається як ідеал, норма, патерн та гештальт, але самі форми, сам модус принципу здійснення був тотальним.

Висновки до першого розділу

Етико-естетичні принципи компаративістського та полісистемного підходу щодо вивчення моди радянського та пострадянського суспільства визначаються тим, що культура, яка сформувалася в межах ідеологічного диктату, залишається надзвичайно гомогенним утворенням, але мода ставала альтернативною моделлю гомогенізації культури. Мода давала розмаїття формотворень, які існують у предметному, візуальному, вербальному комплексі.

Якщо розглядати цю культуру як текст, то його можна визначити чітко структурованими формами тієї онтологічної риторики, яка визначається як двосмислення або еквівокація. Тобто, реальність визначалася з позиції ідеалу заданого згори, структурованого образу майбутнього, з позиції тієї реальності, яка формувалася як політичний простір вербального дискурсу.

Мова, яка структурувала реальність, визначається як дискурс, як промова, де головною функцією стає номіналізація дії. Діяльнісний підхід як системний комплекс інтерпретації культури був теж міфологізованим. Всі інші предикати культури розглядалися як дієвий, подієвий комплекс, а системно-діяльнісний підхід був панівним принципом інтерпретації і осмислення цілісності культури, її тотальності й глобальності. Але сама діяльність виглядала міфологізованою, насправді вона усувалася номінативною функцією.

Замість заданого згори образу цілого, який визначався як комуністичний ідеал, існувала наскрізна тотальність номінативного типу, яку можна назвати домінантною парадигмою тотальності комуністичної ідеології. Тобто реалізм середньовічного зразка усувався функцією номінації, а номінальність як така, номінативність, коли дієслово усувається складною конструкцією, яка визначалася як підміна дієслова словом-презентативом – це є більш архаїчна реальність, що фактично підміняє саму методологію культурного визначення.

Ця внутрішня дихотомія і складає весь комплекс інтерпретації такого феномену як радянська й пострадянська культура. Ідеологічна функція залишається й зараз, тотальність залишається й зараз, тоталітаризм залишається й зараз як державний диктат над культурою владних функцій, але, вони трансформуються, мімікують, містять цілий ряд і набір нових парадигм маніпуляції свідомістю. Мода була своєрідним альтерглобальним комплексом або паралельним світом, який створював і створює зараз той образ, який давав можливість перманентного усунення диктату ідеології й створення образного світу – самодостатнього, естетичного простору. Будь-то комплекс ВДНГ, будь-то комплекси архітектури, метро або одягу – все це давало можливість того естетичного образу, який певним чином був альтерглобальним, однак, не менш глобальним і тотальним, але паралельним до ідеологічного диктату й ідеологічної тотальності.

РОЗДІЛ II. СТИЛЬОВІ ДЕТЕРМІНАНТИ МОДИ РАДЯНСЬКОГО ТА ПОСТРАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

2.1. Авангард-1 та авангард-2 в моді ХХ століття: від світобудівництва до маньєризму

Варто сказати декілька слів про саму категорію або номінацію «авангард». Вона є невдалою з багатьох обставин. Авангард як той, хто йде попереду, не може виконувати цю функцію без кінця, певний час він усувається іншими лідерами, що претендують на роль авангарду, і стає ар'єргардом. Тому, якщо говорити з точки зору стильової динаміки, авангард – це поняття не автентичне.

Модернізм узагальнює сам рух модерніте, тобто модерних інновацій, які відбулися в культурі, це більш нейтральна номінація, але вона не свідчить про те, що ж відбувається. Так, стиль модерн теж є найновітнішим, адже він уособлює інновації, які відрізняються від інновацій, які уособлює модернізм. Тобто ми потрапляємо в дивну ситуацію мімікрії понять, коли дуже часто плутають модернізм і стиль модерн, а сам феномен новизни не диференціюється. Проте з точки зору феноменології стильових визначень як ззовні, так і зсередини, тобто завданих зовнішньою ситуацією (політичних, ідеологічних витоків) і внутрішніх, іманентних витоків стильових трансформацій є важливою ситуація модернізму як радикального розриву з традицією. Саме в тому ніхто не сплутає авангардні течії в живописі, архітектурі, а також моди з течіями стилю модерн, який орієнтований на зовсім іншу іконографію, на зовсім інше модне відтворення реальності.

Важливо зазначити, що авангард як анігіляція культурних цінностей, як їх заперечення вже певним чином був здійсненим у стилі модерн, і, фактично, авангард як стиль лише легалізував ситуацію культурного зламу, яка імпліцитно здійснювалася в стилі модерн як в останньому світовому стилі. Так його визначають теоретики мистецтвознавства. Цей феномен є важливим тому, що той європейський нігілізм, про який пише М.Гайдеггер, зводиться не лише до кубістичних або конструктивістських імплікацій в культурних

практиках доби. Це лише зовнішні ознаки. Злам світів як злам візуальної культури, злам самого тілесного простору класичного мистецтва відбувся не відразу, а сформувався як певний перманентний перехід від однієї іконографії до іншої.

Так відбувалось і в моді, дизайні, зокрема в дизайні, пов'язаному з сценографією, театром, з костюмом. Легко побачити ті трансформації, що формувалися як реалії авангардного світу, які сприймаються як новий світ, як світобудівний простір новітнього мистецтва. Заперечення, маніфести, більше того, радикальна критика класичної культури – це загальне місце авангарду, але воно не є тією засадою, на якій будується сам авангард як стильовий вимір.

Це ідея, яка визначається як здійснення Царства Божого на землі, не належить авангарду. Це наскрізна лінія месіаністського поступу, яка сформувалась у срібному столітті, зокрема в філософії срібного століття. К.Малевич друкує статтю під сенсаційною назвою «Бог не скинутий». Він говорить про те, що саме досягнення нової божественності, нового сакрального всесвіту є завданням новітнього мистецтва, яке пов'язується з супрематизмом. «Таким чином, Бог задумав побудувати світ, щоб звільнитися назавжди від нього, стати вільним, прийняти на себе повне ніщо або вічний спокій як ту сутність, яка мислить великими категоріями, бо нема про що більше мислити – все є здійсненим. Цим же самим він хотів би обдарувати людину і Землю. Людина ж не витримала системи й поступово вийшла з її полону, і вся система зруйнувалася і своєю вагою впала на нього. Іншими словами, Бог, відчуваючи в собі вагу, розкидав її в самій системі, і вага стає легкою, і позбувається Бог самої гравітації, і поставив людство в безвісну систему, і людина, не відчуваючи ваги, живе подібно машиністу, що не відчуває ваги паровозу в русі, адже лише варто йому викинути частину із системи, і вся вага насунеться на нього й задавить його» [182, с. 246].

Ми бачимо модернізованого Бога. Бога, який, як і у М.Бердяєва, відповідає за майбутнє людства саме з позиції того, що дає людині здатність

творити, дає їй креативні реалії творчості. Втім, якщо у М.Бердяєва творчість буквально субстантивується і стає підставою Боготворчості або добудови божественного проекту, то у К.Малевича творчість знаходить свій субститут, свого протагоніста, він називає цей ініціюючий виток «збудженням». «Збудження – космічне полум'я – живе безпредметним і лише в черепі думки охоплюють свій стан в реальних уявленнях своєї безвимірності, і думка як відомий ступінь дії збудження, що розпалена його полум'ям, рухається все далі й далі, висуваючись у нескінченне, створюючи з себе світи Всесвіту. Збудження як духовне внутрішнє життя цінує людина й найвище за все ставить його в житті» [181, с. 238].

Ми бачимо, що енергетичний еквівалентом творчості як збудження є та синергія, що визначає антропологічну межу, визначає стан обміну натурами, що відбуваються в традиційному християнському топосі. У мистецтві авангарду, зокрема в супрематії Казимира Малевича, збудження стає тим енергетичним підґрунтям, яке здійснює обмін натурами. Адже це здійснення вже й не потрібне, Бог вже проявив величезне бажання наділити людину творчістю і креативним витокком, який він називає збудженням.

«Всі речі – ознаки збудження, що входять в людину із збудженням, тобто речі є ознаками того, що в них існує збудження як безпредметний стан. Річ із речі, збудження із збудження, виток із витокку, із безпредметного в безпредметне – повне безглуздя вічного кругозору заповнює свій кругообіг вихорами кілець простору. Всі людські смисли теж рухаються в вихорі предметів, рухають їх практичну й економічну свідомість, засаду всього сенсу й логіки, але, не звертаючи уваги на останнє, вони є безсилами тому, що за обома кінцями, за всіма предметними сенсами стоять полюса бездуму, безглуздість як та безодня, що розкриває пастку, поглинає своєю недосяжністю та несе в вихорі епоху за епохою досконалості – ніщо» [181, с. 240].

Ми бачимо новітню модель світозабудови, бачимо заперечення предметності, заперечення світу «харчовиків», заперечення світу великих

«перукарень» і того великого атракціону споживань, що стає демоном культури постмодернізму. Це надзвичайно чудовий і цікавий проект, який створює яскраві образи, якийсь космологічний череп, тобто космологічну свідомість людства, в якому практично створюється новий Всесвіт. Втім, ця думка збуджена енергетично, вона розширюється, пульсує, тобто перед нами мистецький проект, який здатний долати всі світи своїм образним інтуїтивізмом і своїм образним експресивізмом. «Чи буде весь всесвіт тим же дивним черепом, у якому безкінечно несуться метеори сонць, комет і планет, і що вони теж представлені космічною думкою, і що всі їх рухи в просторі, і що всі вони стали безпредметні, бо якщо були б предметні, – ніякий череп їх би не вмів. Думка рухається, бо рухається збудження, і в русі вона створює реальне як уявлення, бо творчо здійснене уявлення є дійсністю, і все створене змінюється і йде в вічність небуття, як прийшло із вічного буття» [181, с.241].

Отже, максималізм і монументалізм, мегаломанія розчиненого безпредметного простору є мегаломанією думки, яка здійснює метеорити сонць, їх величезне розмаїття – все це говорить про те, що людина авангарду не від світу цього, що вона прийшла в цей світ, щоб звільнитися від предметності і створити те єдине, яке поєднує її з абсолютним, поєднує з Богом.

Ми бачимо, що перед нами шлях досягнення абсолютного, шлях досягнення безпредметності, а це є та абстрактна, позбавлена предметності ідеальна реальність, яка асоціюється з авангардом. «Предметний шлях просто скидає Бога, вбачаючи в ньому один з забобонів людей, які будують життя на духовному Релігійному, вважає просто недомислом, що не може домислити те, що побудова їх ґрунтується на передумові, що спирається на Бога. Підпорядковуючи Богу засади життя, вони підпорядковують порожнечу. Матеріалізм впевнений, що він будує своє життя на фундаменті з матерії, але мені здається, що ґрунт матеріаліста теж побудований із забобонів, бо що ж є матерія?» [182, с. 253].

Світ предметний, світ матеріальний є в'язницею, а безпредметність – єдина сутність буття Боголюдини Авангарду, антипрактична реальність. Це той спокій і та чистота думки, до якої людина тяжіла все своє життя. Так, К.Малевич стає пророком нової сакральності, святковості надбуття людини. Цей світ близько підходить до моди, дизайну світових просторів надбуття. Ще один крок, і він започаткує супрематичний напрям в моді – це його костюми для опери «Перемога над Сонцем». Костюми робили з картону і розфарбовували, а сама опера ставилась просто неба. Отже, як не дивно, опера ввійшла в історію, як вдалий експеримент, хоча вся аура, її створення і весь її гігантизм розчинилися в сфері мрій.

О.Костіна так описує першу виставу опери: «У монодрамі В.Маяковського грав сам поет, він єдина особа, що говорить серед статичних манекенів, декоративних панно, котрі були написані художником І.Школьником, а пролог, епілог і костюми П.Філонова» [136, с.47].

«Перемога над Сонцем» не була єдиною епатажною роботою авангардного простору театру, вона існувала в контексті інших подібних епатуючих і футуристичних робіт. Можна сказати, що сам авангардний простір костюмів був іншим, ніж він існував у побутовому просторі. Написані на полотні пласкі «костюми» П.Філонова натягувалися на рами щитів і приховували акторів, що стояли за ними в білих халатах. Актори «пересували» свої костюми, час від часу створювали ремарки, репліки, коли висовувались із-за щитів. Тобто виникає своєрідна маска-костюм, маска – стабільна реальність мізансцени. Мізансцени існували намальованими на полотні, а люди пристосовувались до цих намальованих картин і лише були статистами. Статистами здійсненої живописної гри. На жаль, загинули й панно, загинули всі костюми, написані на полотні.

Проте саме такий сценічний простір свідчить про традиційність і водночас мізансценування простору на підставі костюму-мізансцени, костюму, який стає образом сценічності. «В опері «Перемога над Сонцем», – пише О.Костіна, – увага глядача була прикута до незвичайних костюмів і

декорацій Малевича, невиразно прочитаний хлєбніковський пролог, який мав назву «Чернотворчі вестучкі», як і музика, що дратувала слух, також були освистаними, та, намагаючись всіма засобами якомога сильніше епатувати публіку, постановники досягли мети: після вистави відбувся скандал, що різко поділив глядачів на тих, що не сприймали виставу, і тих, хто її схвалювали.

Малевич, у пошуках нової пластичної форми сценічного середовища й об'ємного костюму, створив у 1913 році єдиний у своєму роді просторовий образ, що складався з абстрактних і геометризованих панно – задників та серії об'ємних картонних костюмів, що поєднували в собі два витоки, що мали абстрактний характер геометричних форм і примітивні фольклорні засади. Фігури будітлян, людей майбутнього: великі, більше за людський зріст, в яскраво розфарбованих масках, схожих на забрали, що створювали міміку обличчя, персонажі повільно пересувались, представляючи собою певну подобу механізованих людей-роботів» [136, с. 47].

Виникає та біомеханіка, яка розквітає згодом у Б.Брехта, Вс.Мєєргхольда, та інших драматургів. У виставі було декілька лаштунків, у тому числі і ті, що зображували чорний квадрат, який символізував кінець старого і початок нового світу, але його не встигли зробити до вистави. Самі театральні події презентувалися на тлі пласких панно, в основному чорно-білих. Отже, будітляни, тобто люди майбутнього, намагалися покорити сонце й стали існувати в новому вимірі, який О.Кручених назвав «десятим станом». Кубістичні костюми, безпредметні декорації – все говорило, що це світ, в якому не існує гравітації, в якому існує не лише експеримент заради експерименту, а новий світ, який можливий саме в тому планетарному «черепі» К.Малевича. Світ, позбавлений предметності, а разом з тим і ваги.

Втім, можна стверджувати, що простір моди або костюми в стилі авангард були здійснені переважно в театральних просторових реаліях, тобто в межах авангардного сценізму і тієї індустріальної поетики, яка надихалась виробничим мистецтвом конструктивізму, що заперечували будь-який

утилітаризм, «харчовий» простір побуту й всього іншого. Ідеї новітніх сценаристів-конструктивістів добре сприймав Вс.Меєргольд, і, звичайно, вони створювали той дух піднесеного виборювання універсуму всесвітнього простору, який так патетично описував К.Малевич. Так, у виставі «Великий роконосець», яку поставив Вс.Меєргольд, художником-сценаристом і костюмером була Лідія Попова. Вона створила свою своєрідну систему, яка стала образним пластичним візерунком тієї біомеханіки вистави, яка поєднувала в собі пластику сценічного руху тіл акторів, навіть акробатичну техніку, а також кубістичну систему костюму, що пов'язувалась з дискретними жестуальними рухами персонажа.

В.Степанова працювала з Вс.Меєргольдом над виставою «Смерть Тарелкіна», була лідером образної й культурно-історичної лабораторії з дизайну одягу «Прозодяг». Важливо вказати на деякі образні конотації, що переводять сценічний простір в простір лабораторного експерименту дизайну одягу, і простір, який можна називати конструктивно-модельним. Олександра Екстер – цікавий могутній театральний художник, яка вже була відома як енергійний реформатор театру, розробляє костюми для вистав І.Аненського, а також для інших робіт, зокрема до «Ромео і Джульєтти». Екстер проектує виразні, динамічні й експресивні моделі костюму авангардного типу, які радикально змінюють поетику вистави й саму візуальну реальність сценізму костюму. Так, ескізи костюмів до вистави «Ромео і Джульєтта» вражають фантазією й відточеністю форми, їм властива напруженість динаміки і свого роду тайна, насичена колористична гама, що поєднує відкритий колір з ахроматичними тонами. Все це нагадує про кубістичні витoki. І разом з тим конструкція костюмів побудована з хвилеподібних ритмів ліній, що утворюють спіралі на головних уборах і плащах.

«Невипадково Екстер креслить прообрази своїх персонажів в стилі бароко, бо це не земні, плотські, а духовні витoki, що царюють в авангардному мистецтві. Саме спіралевидний динамічний вихор, у якому закручені фігури екстеровських героїв, надає їх красі трагічного звучання»

[136, с. 73]. Отже, ми бачимо той же космізм, гігантський масштаб і той же геометризований поступ, який утворює костюм, що первинно визначається як сценічний.

Важливо, що образні концепції тих митців, які використовували дизайн як могутній поступ конструктивізму, виробничого мистецтва, легко переходять у театр, створюють виробничі мотиви сценічної композиції, яка асоціюється з сучасним поступом техніки. Все це також синтетично інтегрується в ту сценографію і в той простір, який здійснював у своїй режисурі Вс.Меєргольд. О.Костіна відмічає: «Теоретики виробничого театру вважали, що театр як такий, протягне недовго, вийде на вулицю, зіллється з масовими подіями, а розпад старих естетичних театральних форм є передумовою нового будівництва не лише мистецтва, але й життя. Театр перетвориться на лабораторію нового суспільства, фабрику кваліфікованого людства. Театральна подія отримає свій власний сюжет, а потім перетвориться на чудово організований радісний труд працівників. Тому виробники-конструктивісти намагалися найшвидше зруйнувати театр в його попередньому вигляді, використовуючи сценічну площадку для агітації за нові форми побуту. Однак дуже швидко стало зрозумілим, що зруйнувати старий театр не вдасться, що театр на вулиці чи площі не перестане бути театром» [136, с. 132 – 133].

Варто відзначити, що одним із цікавих й оригінальних з точки зору моделювання костюму образів антропоморфної конструкції як театального, так і більш широкого конструктиву в візуальному геометричному просторі стає робота В.Степанової для вистави О.Сухово-Кобиліна «Смерть Тарелкіна». Так, спеціально були сконструйовані стільці-стрибали, у них підламувалися ніжки, коли на них сідали, коли з них вставали, столи роз'їжджались, а їх ніжки відсувалися – все це вражало бурлеском живого предметного світу. Своєрідна уніформа для акторів: смугасті костюми, які нагадували одяг для арештантів, дух балагану та цирку. Актори вели себе надзвичайно екстравагантно: стріляли з пістолетів, били один одного

палицями, обливали один одного водою, намагалися якось змагатися з меблями, що стрибали.

Проте, можна сказати, що така екстравагантна поведінка вже не дотримувалась норм і сценічної граматики та поведінки. Сам сценізм стає катастрофічним, і ніяка публіка, підготовлена чи ні, не могла сприймати цю трагікомедію в балаганній формі визначення. Тобто вважається, що це своєрідний експеримент, який на відміну від кубізму Л.Попової, у В.Степанової, закінчився невдачею. Саме тому виникає проблема, яку К.Малевич досить гостро зазначив як «безпредметність». Активність речі, її самодостатня предметність, яку В.Степанова зробила епіцентром свого дизайнерського конструктивного рішення сценографії вистави й костюмів, фактично йшла поперек самої доктрини безпредметності авангардного мистецтва. Але сутність полягала в іншому: балаган й етносинтез новітньої іконографії сцени мав скластися як своєрідний бурлеск, однак цього не відбулось.

Л.Попова була більш здатна до того ідеологічного агітпропу, який фактично царював в театрі Вс.Меєргольда. Постановка «Земля дибом» вже є матеріалізованою конструкцією, де на сцену виїжджає частина підйомного крану, що дала можливість уявити саме будівництво нового світу як реальну побудову. На сцену виїжджала вантажівка зі справжніми викидними газами, які заповнювали театральну залу. Актори їздили на велосипедах, стріляли з рушниць, телефонували, а також можна було побачити величезний екран, на якому проектувалися фото, події з життя людей та високопоставлених осіб, фрагменти військової хроніки.

Отже, ми бачимо вже певну утилізацію сценізму й театрального костюму до потреб агітпропу. Весь цей парад атракціонів продовжується й зараз у сучасних виставах. М.Тарабухін – теоретик і критик цих часів – так описав виставу «Ліс» О.Островського, яку здійснив Вс.Меєргольд: «Елементи конструктивізму є надзвичайно важливими. Дорога, що уходить вниз в глибину сцени, – це не чиста конструкція, це певним чином образ. У деяких

моментах вистави, образно-сміслова функція дороги стає особливо виразною. Наприклад, під час уходу під звуки гармоніки Петра, предмети стрибають вгору і оточують сценічний простір, стають пов'язаними з певним місцем сцени» [136, с.137]. Можна стверджувати, що цей опис визначався з позиції диспозиції монохромних конструкцій конструктивістів і поліхромії більш пізніх колажних презентацій сценічного простору.

Лабораторія моделювання костюму «Прозодяг» як уніфікація формотворення й сценічна модель людини стає й сценічною моделлю образу людини в побуті. Група модельєрів, яку утворюють О.Екстер, Н.Ламанова, Л.Попова, О.Родченко, В.Степанова фактично є напівсценічним простором сучасного побуту, де сценою стає побутова культура в цілому, або культура повсякдення. І вже не вистава, не театральна подія поєднує персонажів, а конструкторський або дизайнерський задум, який легко переноситься з театральної сцени в сценічний вимір життя культури авангарду. Фактично цей симбіоз побуту, мистецтва й техніки можна позначити як «авангард-1». Це лабораторно-проектний експеримент, який мав суто сценічні форми, якщо сцену розуміти в її комунікативному вимірі. Цей симбіоз швидко розпався і перетворився на проектний простір моди, костюму і мистецтва в цілому, який можна позначити як «авангард-2». Тобто виникає маньєристична, більш диференційована (дизайнерська, рекламна, медійна) структура формотворення.

Ми завершимо театральну частину авангардного простору костюму моди як своєрідного бачення світу в контексті конструктивізму або в контексті монтажних атракціонів описом-реконструкцією вистави, яка мала величезний успіх, – це «Ревізор» М.Гоголя в постановці Вс.Меєргольда. Сутність полягає в тому, що вистава була не просто модернізована, а вона набула певних рис універсалізації. Подібні події відбуваються не в глухому містечку, а вже в самому центрі самодержавної Росії. Втім, Вс.Меєргольд пішов «далі» М.Гоголя, чим викликав протест багатьох. «Гоголь і Меєргольд зустрілись не в «Ревізорі», а далеко за його межами, і тому Меєргольд правий,

називаючи себе автором вистави. Автором тому, що між ним і його виставою немає нічого, немає навіть і самого Гоголя. Гоголь вказав Меєргольду шлях у світ образів, серед котрих він жив, він сам провів його туди і встановив його там. Меєргольд пройшов через першоджерела, його охопила жадоба показати в формі вистави відразу все до кінця й до останньої риси. Він взяв «Ревізора» і вжахнувся тому, як мало вміщається в ньому тих знань, того величезного світу образів, у котрі він увійшов, куди його ввів Гоголь», – пише критик тих часів А.Гвоздєв [136, с. 143].

Отже, світ у світі, сцена в сцені і ревізор, як центральна фігура, звичайно, сприймалися в контексті кінематографічного і відразу ж монтажного атракціону: предмети мізансцени виїжджали на своєрідних лафетах і компонувалися в образний ряд, який розгортався в кінематографічних ефектах на сцені. Так, А.Гвоздєв відзначав: «З чим лише не грають у цій дивній виставі, – з шляпами, з цигарками, зі свічками, з шинеллю, з подушками, з листами, навіть з сорочками – це не просто забава, не легка розвага театром, а це продумана система. Ця гра речами дає ґрунт грі актора й можливість розвивати пантоміму» [136, с. 145].

Ми бачимо, як авангард з його поетикою антипредметного, супрематичного, по суті, світу, з його космізмом і світом, далеким від активної дії предметів, перетворюється на свою протилежність – предмети стають дієвими акторами мізансцени, грають з людьми на рівних, а люди стають відлунням тієї предметності, яку так хотів заперечити К.Малевич. Тобто авангард обертається своєю протилежністю: із маніфестів безпредметного світу він перетворюється на поетику іншої предметності, предметності жестуальної, сценічної і відразу ж риторичної. Риторика тут задіяна як монтаж атракціонів, монтаж сцен і формальних знахідок, які можна віднести до парадусу атракціонів, якими займався Ч.Чаплін й інші коміки.

О.Роченко, ще один дизайнер групи «Прозодяг», теж був сценічним і неабияким театральним художником. Він брав участь в оздобленні вистави «Клоп», за В.Маяковським, поставленої Вс.Меєргольдом. О.Родченко писав:

«Дія другої частини комедії Маяковського, що відбувалася в 1919 р, була безнадійною справою намагатися уявити на сцені цілісну картину майбутнього, у моєму оформленні я показую простоту, великі форми, утилітарність речі. Костюми, рожеві, блакитні, показують побутові уявлення про майбутнє. Іронія, яка скрізь існує у Маяковського, потрібна для демонстрації величезних труднощів, щоб у такому короткому відрізку часу показати заперечення хворобливих елементів міщанського побуту. У технічній сфері показана легкість, прозорість конструкції» [136, с. 152].

Якщо згадати ті дизайнерські конструкції О.Родченка з дроту, які фактично були еквівалентні архітектоні К.Малевича (їх С.Хан-Магамедов описує як протообрази архітектури радянського авангарду 1920-х років), то не можна не зазначити, як дуже складно людина працює з самим майбутнім, і як майбутнє може бути співвіднесене з минулим. Втім, якщо поглянути на саму матеріальну базу дизайну одягу й того масового «ширпотребу», який виходить на сцену неоконструктивістських мрій і лабораторних експериментів групи «Прозодяг», то її можна зіставити з цікавим «перфомансом», коли макет «Башти Третього Інтернаціоналу» В.Татліна везли двома возами, а коні весь час, пересуваючись з ноги на ногу, змушували башту підстрибувати на бруківці дороги.

Тобто невідповідність матеріальної бази тим гігантським ідеям, надзвичайно могутнім космологічним системам, які намагалися опрацювати К.Малевич і ін., була вражаюча. Історик та дослідник історії радянського костюму Т.Стриженова пише: «Майстерні сучасного костюму стали творчою експериментальною лабораторією нових форм одягу. У цей час виникли перші радянські навчальні заклади, де повинні були готувати нові кадри для цієї величезної й важливої сфери легкої промисловості. У січні 1919 р. створюється Центральний інститут швейної промисловості й навчальні художньо-промислові майстерні костюму з детальною розробкою, уставами, чітко сформованими завданнями. Зараз, коли читаю ці, збережені в архівах

документи, не відчуваю, що пройшло півстоліття, але це була чітко продумана постановка проблеми, чітко сформульована мета» [249,с.17].

Надія Ламанова, що мала досвід модельного виробництва та дизайну одягу, намагалася реформувати виробництво. Звичайно, зараз стає вже історією її концепція апроксимації модельних форм до геометрії, яка виступає сумним епілогом редукціонізму проектного мислення, який можна зазначити як редукцію образного та культурно-історичного потенціалу (авангардного і модерного), який одночасно існував в одному і тому ж просторі радянських мануфактур. 20-ті рр. ХХ століття були своєрідним монтажним атракціоном сучасного дизайну одягу: тут працювали над оздобленням тканин у вигляді геометричних набивних орнаментів такі художники, як О.Екстер, В.Мухіна, Л.Попова, В.Степанова, і водночас вони ж створювали проекти одягу, текстильних малюнків, рекламної поліграфії і оформлення свят вистав, що створювали один величезний твір мистецтва, який можна визначити як авангардний. Хоча, звичайно, він не вписується в жодну поетику авангарду, яку опрацьовували В.Кандинський, Е.Лисицький або К.Малевич.

Потрібно зазначити, що Н.Ламанова теж працювала як театральний художник, але працювала в костюмерній майстерні МХАТу, починаючи з 1901 року, і саме тут, починаючи вже з 1920-х років, вона працює над костюмами для фільмів «Аеліта», «Олександр Невський» та ін. Тобто театрологія авангарду й авангардного костюму – це одна із тих імперативних матриць інтерпретації авангарду як моди, сценічного простору в широкому і вузькому значенні, що стає однією із важливих рис «авангарду-2».

Видовищність, святковість і разом величезний образ мімікрував, трансформувався від модерних настанов, що належали стилю модерн, до сучасного неоконструктивістського дизайну. Відомо, що Н.Ламанова, коли вона вже взялась за новітній для неї проект «Прозодягу», була немолодою, у порівнянні з її колегами. Їй було п'ятдесят шість років, але вона з ентузіазмом бере участь у цьому проекті. Т.Стриженова пише: «Перші радянські швейні фабрики були надзвичайно строкатими за технічним оздобленням і за

складом робітників. На одному виробництві знаходились поруч нові електричні машинки, що були привезені з Америки, зі звичайними ножними або ручними. А поруч з цехом операційних дій, таких як пришивання гудзиків, виконувалися вручну інші операції. Таке поєднання різних рівнів обладнання давало привід до розподілу фабричних цехів на давні, середні й нові. Не вистачало робочих рук, і на фабрики приймали без особливого відбору, тому серед кравців знаходилося немало людей, які раніше не мали ніякого відношення до виробництва одягу» [249, с. 28].

Надія Ламанова в тезах формулює етапи здійснення проекту: «Методи спрощення костюмів як характерна ознака костюму працівника на відміну від костюму представника буржуазії. Динаміка сучасного костюму. Утилітарність сучасного костюму у зв'язку з його призначенням (робочий, повсякденний, спортивний, професійний, верхній одяг, головне вбрання). Проте робота було б не повною, якби ми обмежились лише виробничим значенням. Так, оскільки мова йде не просто про майстерню або школу, а саме про розробку самого зразку «образу», основних методів, що необхідні поруч з таким визначенням майстерні, необхідно створити ще й теоретичний підрозділ. Він повинен мати характер художньо-просвітницький» [249, с.40].

«Робота моя полягає в створенні виробів сучасного жіночого одягу, причому я завжди намагалась дотримуватись у своїх моделях простоти й логічності, виходячи з пошуків, головним чином, виходячи з матеріалу. У теперішній час я починаю теоретичну розробку даних, що були мною опрацьовані за час моєї діяльності», – писала Н.Ламанова в 1922 р. Залишилася публікація, де Н.Ламанова створює проект реалізації студії художнього виробництва костюму:

Мета і завдання студії:

- а) ввести виробництво костюму у витоки художності;
- б) привести сучасний костюм у відповідність до сучасного побуту радянської республіки і її всезагальних потреб;

в) створити кадри художників конструкторів з костюму для професійних шкіл, для швейної промисловості, для театру;

г) створити кадри виробників майстрів вищої кваліфікації. Програма студії охоплює всі сфери, що стосуються сучасного костюму та безпосередньо пов'язаних з ним допоміжних дисциплін.

Основний курс, що базується на тісному єднанні теорії та практики костюму, розпадається на дві частини:

Перша – побудова костюму:

- формовка, основи підходу до людської фігури як до об'єкту костюму;
- об'ємне силуетне розуміння фігури;
- побудова костюму за геометричними формами як шлях до доцільного розв'язання завдання;

- матеріал і його зв'язок з формою і метою;

- колір;

- орнамент;

- призначення костюму відповідно до життя.

Друге – виконання костюму:

- замальовка костюму, створення схем;

- комбінування матеріалу – фактурне;

- техніка шва;

- виконання орнаменту, різні види орнаменту;

- виконання костюму.

Третє – службові дисципліни:

- анатомія, пропорції;

- історія костюму, цивільного, театрального та інших;

- народна творчість, його історія, техніка;

- творчість російського селянства та позаміських мешканців як першоджерело декоративного мистецтва в його різних проявах» [249, с. 39].

Це лише частина цієї програми, але вже ми бачимо, як утилізується і як структурується дискурс від ідеального всесвіту, який заперечує світ харчовиків у К.Малевича, до виробничої естетики й виробничої технології, яка призводить до досить невтішних, якщо не маньєристичних, то у всякому разі варіативно-комбінаторних технологій. Вони вже відрізняються від монтажу атракціонів, якщо не мізансцен зоряних картин сценізму Вс.Меєргольда й інших режисерів. Ці модульні схеми, що навіяні вже утилітаризмом і бідністю, в яких заходиться суспільство.

Н.Ламанова адаптує етноодяг до сучасного костюму, який виглядає театралью презентативним або просто театальною ремінісценцією світу, який міг би мати свою естетику, якщо б там була хоч якась доля справжнього естетичного смаку. Слід навести витримку з програми «утилізації» форми та орнаменту: «Призначення костюму визначає матеріал. Матеріал визначає його форму, фігура, у свою чергу, визначає матеріал, фігура визначає колір, колір визначає матеріал. Форма визначає орнамент. Форма підпорядковує ритм як той, що є елементом. Орнамент поєднує матеріал. Орнамент поєднує колір. Орнамент розуміється як конструктивна форма. Орнамент конструювання ваги. Орнамент як розбивка площини як у художньому, так і в конструктивному відношенні. Форма прямокутника визначається матеріалом (на даній виставці полотном). Економія матеріалу, відсутність всього зайвого при побудові костюму. Форма, яка дає свободу руху» [249, с.42].

У 1925 році Н.Ламанову, Н.Макарову, В.Мухіну і Є.Прибильську запросили на всесвітню виставку в Парижі. Художники вперше показали на світовій арені здобутки того експерименту, який формувався в просторі сучасного радянського дизайну і модельної школи. Зрештою, Віра Мухіна, відомий скульптор, який, за словами теоретиків тих часів, дорівнював за своєю якістю А.Брекєру – першому зі скульпторів Третього Рейху – була і неабиякою дизайнеркою з моделювання одягу. Т.Стриженова пише: «До роботи над костюмами Мухіна підходила як скульптор, вважаючи форму

основним епіцентром одягу. Вона вважала, що коли створюється модель, то потрібно обов'язково дбати, щоб людина в одязі мала гарний вигляд зі всіх боків, як кругла скульптура» [249, с. 59].

Дивлячись на ескізи В.Мухіної, можна уявити, що за екстравагантними формами ескізу ховається проста й ясна конструкція скульптора, де вона дає форму або модель-макет, який живе в об'ємі, дає уяву про костюм. Є.Прибильська закінчила київське училище живопису й почала працювати спочатку як художник-пейзажист, пізніше захопилася народним мистецтвом. У 1910-1922 роках працює в майстерні, що займається гаптуванням і виготовленням килимів на Україні, збирає зразки народної творчості й одночасно готує малюнки для декоративних виробів. Вона приїжджає в Москву в 1920-ті роки і разом з Н.Ламановою займається дизайном одягу й визначає себе як художник-модельєр. Її моделі несуть певне відлуння західного дизайну, тут легко прочитати зв'язок з П.Пуаре, з іншими дизайнерами, але це вже маньєризм – завершення авангардного костюму, який так гостро й так лаконічно характеризувався ескізами-графемами О.Екстер, який можна побачити як в театрі, так і в лабораторіях «Прозодягу».

Відчувається зв'язок Є.Прибильської з Н.Ламановою. Вона так, як і Н.Ламанова, намагається здійснити симбіоз конструктивних витоків доцільності, функціональності й етносемантичного універсуму костюму, який зводиться до орнаменталізації форм костюму й до його оздоблення.

Співвідношення концепту «мода» і «костюм» у Н.Ламанової однозначно підпорядковане костюму. Н.Ламанова пише про сучасний костюм в «Червоній Неві» в 1924, № 27: «Наша російська сучасність не хоче миритися із тиранією моди. Тут, як і у всьому, ми намагаємось осмислити сенс – процес виробництва. Вже в народних костюмах, незважаючи на їхню залежність від побуту, традицій, ми бачимо певну цілеспрямованість, ту мету, для якої виготовляється сукня. Ми зустрічаємо тут сукню робітника, буденне та святкове вбрання, верхній одяг, у свою чергу, поділяється на святковий і простий.

Той же принцип розподілення костюму та його призначення залишається в складних сучасних умовах міського життя, де при безлічі різних занять, робоче плаття людини повинне бути цілєздатним, тобто зберігати здібність та простоту, відповідати головним чином заняттю тієї чи іншої особи (так, наприклад, неприпустимим є вузький одяг для людей, робота яких протікає в русі). І, навпаки, у святковому вбранні теж можуть бути здійснені принципи простоти й цілісності, може бути внесено більш індивідуальний виток, який відповідає даній особистості, що одягає костюм» [249, с.43].

Уже сам текст, сам дискус утилітаризму свідчить про те, що перед нами редукція й певний елемент спрощення як виробничої, так і сценічної естетики «Прозодягу». О.Екстер не входила в групу утилітаристів і формалістів-функціоналістів. Вона залишалася театральним космологічним модельєром і водночас дизайнером-мрійником.

Ми бачимо зародки комбінаторики формотворення, яке вже в сучасному дизайні, особливо в функціональному дизайні, визначається як трансформативні модельні конструкції костюму. Цей підхід свідчив про те, наскільки О.Екстер передбачала особливості не лише апроксимації форм, зведення їх до простих геометричних фігур, але й динамізацію костюму на підставі трансформації цих фігур у вигляді варіативних блоків або монтажних артефактів композиції костюму. Монтажність, сценічність, геометричність і авангардність – це всі ті ознаки, які презентують екстенсивну метрику формотворення костюму. Втім, екстенсивність в просторі моделювання плавно переходить із театального динамічного простору сценізму в кінематографічний космічний сценізм фільмів Я.Протазанова, а потім вже в побут, який легко адаптує всі ці театральні інновації.

Н.Макарова починала працювати, допомагаючи Н.Ламанової. Але її одяг був більш функціональний і вже відходив від поетики авангардного костюму. Його можна зазначити як суто радянський, бо він наближався до тих моделей радянського костюму, що починали домінувати в 1950-х роках.

Якщо ми подивимся на костюм, який розробив О.Родченко, на те, як він сам позує в комбінезоні, що виглядає як певна гімнастюрка з сукна, оброблена кантом зі шкіри, то конструкція його дає максимум пластики й мінімум крою. Це прямий рецидив звернення до конструкцій його дружини В.Степанової. Адже В.Степанова легко перенесла костюми з тих вистав, які вона оформила, зокрема костюми вистави «Смерть Тарелкіна» в побут. Теж саме робив і О.Родченко, коли він адаптував костюми з вистави «Клоп» за поемою В.Маяковського до реалії дизайну одягу.

Окремо слід сказати про текстиль, про геометричні тканини, що вже певним чином нагадують поп-арт, тобто візуальні трансформери, які орієнтовані на геометричну цілісність конфігурацій. Отже, ми можемо побачити, як ідея, якою переймалися ранні авангардистські художники, що створювали мультиверсум або універсум ідей мистецтва, світ безпредметності, супрематизм, перетворюється на герметичний поп-арт, на апроксимацію мотивів конструктивізму й авангарду. Цей період можна визначити як маньєризм, як можливість удосконалювати варіативний ряд віртуальних імплікацій геометричного орнаменту, що дає можливість пристосування авангардних ідей, а також їх утилізації.

2.2. Неокласика тоталітарної та посттоталітарної моди

Поняття «неокласика» є досить багатозначним, семантично неусталеним, свідчить лише про те, що після періоду нехтування класикою відбувається певне повернення до класичного ідеалу, а відтак і до того, що ми зведемо класичними цінностями. Проте неокласика – це не лише окремо визначений хронологічний період, а своєрідна антитеза, що виникає поряд з авангардом як його своєрідне «альтер его» і та диспозиція образних настанов, яка дає можливість існування як авангарду, так і неокласиці.

Вони існують поруч, паралельно, в цьому вся і трагедія, і вся привабливість неокласики. Якщо говорити про те, що тоталітаризм знищив авангард, просто припинив його існування, то це не зовсім відповідає

дійсності. Сам по собі авангард як намагання радикальної зміни, трансформації, політично визначався тоталітаризмом, він був найчистішим визначенням політики тоталітарних країн. Так, авангардні світобудівні інтенції нищили все навколо себе завдяки імперським амбіціям ідеологів політичної тотальності. Проте тут йдеться про вимір авангарду мистецького, який відразу ж був скоригований класикою.

Дуже швидко виникає втома від екзерсисів В.С.Меєргольда, а також і кінематографу С.Ейзенштейна. Проблема корекції гострої монтажної поетики, яка існувала в усіх видах мистецтва, була актуальна, і саме неокласика стала тим необхідним і достатнім компонентом, тим коригуючим виміром мистецтва, який вже плавно переходить у період, так званої сталінської еклектики або імперської еклектики Третього Рейху. Якщо сталінська еклектика визначає все ж таки ім'я головного політичного лідера, як і головного архітектора: того, хто давав «добро» на архітектурні й інші проекти, то Гітлер не був таким архітектором, у нього був його заступник, його субститут, його «альтер его» – А.Шпеєр. І А.Шпеєр задовольняв його як носій імперських амбіцій і намагань щодо архітектурного простору і щодо презентації влади у всіх реаліях видовища і того антуражу, який здійснювався на парадах, форумах та ін.

Поняття «класики» в моді варто визначити, починаючи з Г.Гегеля, який з його універсалізмом, з його своєрідною структурно-семантичною педантичністю характеризує певний ідеал одягу як «ідеальний одяг». Варто навести цитати з його трактату, щоб відчувати, наскільки ці конотації є сучасними. Г.Гегель пише: «Сучасний одяг створює певні труднощі для його розуміння та використання також внаслідок того, що він підкорений моді, яка є суцільно підлеглою змінам. Розумність моди слід бачити в тому, що вона здійснюється знову й змінює те, що минає в часі. Викроєний сюртук дуже швидко знову виходить з моди, і, щоб він сподобався, необхідно, щоб він був модним. Але якщо мода пройшла, то зупиняється й звичка; те, що ще декілька років тому сподобалося, відразу ж стає непривабливим. Тому й для статуй

повинні бути збережені такі типи одягу, які несли б в собі специфічний характер доби в більш усталеному типі, взагалі можна рекомендувати середній шлях, як це роблять наші сучасні художники» [63, с.43].

«Квінтесенцією мистецтва є завершена в собі цілісна єдність змісту й відповідної йому форми. Лише класичне мистецтво створює ту реальність, що відповідає поняттю прекрасного, яке раніше намагалася досягти символічна форма мистецтва» [63, с. 139]. «Тотожність сенсу і тілесності з необхідністю потрібно розуміти таким чином. Всередині існуючого об'єднання немає розділення сторін, і тому внутрішнє повертається в себе з конкретної тілесної дійсності не як лише внутрішня духовність, внаслідок чого могла би з'ясуватись різниця обох сторін по відношенню одна до одної. Оскільки об'єктивне і зовнішнє, в якому дух робиться наявним згідно зі своїм поняттям, отримує цілісність певним чином разом з тим особливим характером, то вільний дух, у котрому мистецтво надає співмірну йому реальність, може бути лише визначеною і самостійною зсередини себе духовною індивідуальністю в її природному обличчі», – відзначає Г.Гегель стосовно тілесності в мистецтві [63, с.144].

Класичне мистецтво ідеалізується як вічний ідеал цілісності духу: «Якщо ми запитано, яким є цей зразок, що здатний створювати єдність з духом, не перетворюючись на просте визначення або посилення на свій зміст, то із такого визначення можна з'ясувати, що в класичному мистецтві форма і зміст повинні бути адекватними один одному, що витікає по відношенню до образу як потреба цілісності і самостійності всередині себе» [63, с.145].

Принципом художнього зображення одягу є те, що він тлумачиться за аналогією з архітектурним твором. Архітектурний твір є лише оточенням, у котрому людина може вільно рухатися і в котре, будучи відділеним від того, що вона оточує, має знаходити в собі власне визначення ідеалу, що є суттєвим для нього способом формотворення. Навіть архітектонічний виток, що підтримується несучими елементами і отримує форму згідно з власною механічною природою, ті ж ознаки архітектонічності успадковує той тип

одягу, котрий прийнятий в ідеальній скульптурі древніх. Так, плащ подібний дому, у котрому можна вільно рухатися. Одяг повинен самостійно досягти свого ідеалу і виявитися в своїй свободі [63, с. 140 – 141].

Ці ідеї Г.Гегеля мають рацію. Хоча переважно мова йде про драпірувальний одяг, що був гравітаційно доцільними, тобто визначав волю, свободу, рух, не скуті ніякими зовнішніми механічними обставинами, ніякими формотворчими механічними вправами, а залежний лише від планетарного устрою, світозабудови тіла, цей ідеал одягу є насправді класичним. Отакий космізм вважався ідеальним. Ідеальний одяг і був саме античним одягом. Г.Гегель визначає, що античний одяг представляє ідеальну норму для скульптурних творів.

Втім, Г.Гегель говорить не про натуральну моду, він говорить про одяг статуї. Він говорить про моду як феномен презентації, пам'яті, письма, де стиль як письмо, як пам'ятник, як пам'ять часу має бути архетипом, спиратися на ідеал, на ідеальні формотворчі засади. І тут головною підставою є та класика, яка пов'язується з Давньою Грецією, яка в архітектурі утворює імпульс доби Відродження і вже архітектурно-монтажного конструктору доби Класицизму.

Адже неокласика не є класицизмом, більше того не є різновидом класицизму. Так, якщо класицизм мав свою поетику, яка чітко зафіксована Ніколо Буало, що є своєрідним «військовим статутом» для мистецтва, то неокласика не має такого статуту – це переважно тень тіні, це є тень від двох «тіл» відразу – від авангарду і від тоталітаризму, від владного презентативного портрету імператора і від його аналогу в будь-якій владній презентації культури. Г.Гегель вдається до алюзій протиставлення моди ідеальному одягу. Так, якщо мода є примхливою і змінюється, то ідеальний одяг має зберігати специфічний характер доби. І саме той тип і той ідеал є презентативно необхідним і достатнім.

У Радянському Союзі розлом авангардного або модерністського світогляду відбувся офіційно 18 липня 1931 року, коли в газеті «Известия»

були опубліковані умови конкурсу на проект «Палац Рад». Вже восени 1930 року проектів, з яких 24 були виконанні за кордоном, були готові та 28 лютого 1932 року був визначений лідер. Першу премію отримала група Б.Іофана. Також першу премію присудили американцю Г.Гамельтону за організацію. 10 травня 1933 року проект Б.Іофана був прийнятий за основу і фактично задав парадигму.

Можна сказати, що ніхто не очікував, що так швидко відбудеться переорієнтація смаків. Так швидко на підставі головної, будемо так казати, ударної, могутньої, величної субструктури – пам'ятника В.Леніну як головного стильотворчого архітектурного монумента і відразу ж палацу. Так була заявлена позиція і орієнтація на неокласику. Саме це рішення тут же здійснює селекцію еліти архітекторів, художників і взагалі тих людей, які слідували за проектами, за їх просуванням у контексті боротьби.

Д.Фрідман, член АРУ, писав, що керівні органи й активи архітектурних об'єднань, навколо яких складалася спілка архітекторів, висловилися про ті проекти, які були визначені як найбільш вдалі, однозначно. «Вимальовується наш старий ворог – класика. Ми зуміємо створити палац як палац. Створити саме певний образ нового колосального світу на основі колосальної міцної держави. Такі голоси лунають, і нам слід виступати проти нових тенденцій» [211, с. 29]. В.Веснін пише: «Це явище, на мій погляд, є дуже шкідливим і може бути більш загрозливим, ніж ретроспективізм» [211, с. 33]. Ми вже помічаємо, що ретроспективізм стилю модерн сприймається як культурно-історичний досвід, а неокласика сприймається ворожнечо. І ця ворожнеча не є ситуативною, вона сприймається як антитеза модернізму. Надзвичайно гостро висловлює свою думку Ле Корбюзьє: «Нелегко погодитися з тим, що буде зведена будівля настільки незвична, незграбна, що виходить за межі нормальних уявлень, ніж та, яка зараз заповнює всі журнали» [211, с. 33].

Отже, ми бачимо, як у свідченнях контрпозиції, тобто антиподів сталінської еkleктики визначається бажання визнати цей проект помилкою, визнати й цей конкурс як помилковий, ворожнечий, але мало що відбулося в

соціумі після цього конкурсу. Звичайно, цей проект не був завершеним, але нереалізований він був не з обставин ідеологічних або політичних. Якщо доля тоталітарної країни склалася б інакше, якщо б не Друга світова війна, проект би втілювався в життя. Зрештою, можна стверджувати, що проекти, які проектував А.Шпеєр, цілком залежали від війни, цілком вписувались як проекти майбутньої мегаломанії в стратегію військових подій.

Проект, що здійснював Сталін і здійснювала його владна команда, виглядає «більш гуманно», на відміну від проектів А.Шпеєра, хоча з точки зору іконографії та з точки зору стильових визначень вони були автентичними. Тобто іконографія неокласики як залучення ідеального образу класики, всього того, що ми зevamo досвід класики, для презентації владних імпульсів стає єдиною умовою презентативізму як формального монтажу атракціонів всіх відомих штампів-кліше, які вже так легко були відкинуті з появою еkleктичного формотворення, тобто еkleктики як стильового напрямку в архітектурі.

Отже, всі західні метри, які брали участь в цьому проекті, відчували, що фактично змагання перестало бути змаганням. А.Кастнер, Ф.Л. Райт та інші вважали, що фактично те, що здійснилося, вже стало іконографічним штампом, архетипом, який зрештою задає програму. Ф.Л. Райт констатує: «Ця конструкція, яка має надію залишитися тільки проектом, підійшла б, якби нам потрібно було б створити власний варіант Святого Георгія, який вбиває дракона» [211, с. 33].

Група західних архітекторів, куди входили В.Буржуа, З.Гідіон, В.Гропіус, Ле Корбюзьє, Х.Серт та ін., писали листа Сталіну і намагалися відмовити його від того, щоб він ішов проти течії, тобто не кидав виклику загальному смаку, але, звичайно, цей заклик не був почутий. Ми намагаємося вписатися в той контекст, який описує і наводить низьку цих документів В.Паперний у книзі «Культура Два». Він чітко визначає авангард як культуру – 1, а Сталінську культуру еkleктики як культуру – 2 [211]. Приблизно таку ж позицію, але в іншій дихотомічній схемі визначає

О.Соколов, де авангард-1 та авангард-2 стають полярними, доповнюючи один одного [243]. Ми використовуємо ці моделі бінарності для того, щоб показати, що мода тоталітаризму була теж амбівалентною.

Утворюється той тип відношень, який є більш архаїчним, більш драматичним: ми – вони, свої – чужі. Це і є та можливість змагання й переходу з однієї позиції на іншу, де композиційність або композитність сталінської еkleктики як неокласики стає необхідним і достатнім кроком формотворення як зміни змін, як перехід в інше. Адже ситуація змінюється, бінарні схеми вже не влаштовують. Коли є такий конструктор-архітектор, як Сталін, то будь-яка бінарність стає маскою, ширмою, а за нею ховається ще одна маска-презентатив влади. Це робить ідеального архітектора ще більш ідеальним, ми бачимо його вже не лише як продуцента, а як символ будь-якого продукування. У цьому полягає сенс неокласики і в моді, і в архітектурі, і в мистецтві в цілому.

Тобто ідеться про те, що утворюється міф. У даному випадку – міф сталінської доби, міф Сталіна, міф Шпеєра, міф Гітлера. І цей міф як презентатив, як ідеал ідеалів, не може бути гегелівською ідеєю, яка знаходить проміжний термін – ідеал. Зовсім не ідеал тут є субститутом абсолюту, він також не є стадією ідеї, він не є носієм ідеї як продуцента, він є тим рухом, відлунням абсолюту, який є недосяжним.

Саме такий підхід давав неокласиці можливість бути тією паритетною моделлю, яка змагалась з авангардом. Якщо авангард ламав культуру і створював свій «череп» в якому існують зірки і космос нового Всесвіту у Казимира Малевича, а супрематизм як принцип будування цього нового космосу створював вічний спокій – безпредметність як аналог вічного спокою (фактично аналог буття Парменіда), то світ сталінського міфу був ще більш нерушійним. Він з самого початку був пам'ятником, з самого початку був колосом, який як німий силует кидав на землю таку тінь, в якій гасли всі тіні майбутнього.

Якщо Й.Хейзинга пише книгу «В тіні завтрашнього дня», то сталінський міф – це тінь, яка утворювалась не майбутнім, а минулим. Минуле ідеалізувалось, патріархальна минувшина ставала ідеалом, більше того, визначалась як надмайбутнє. Час зупинявся, і в цьому зупиненому часі всі ставали тінню від того колоса, який і був тим пам'ятником, тим жестом, тим рухом, який залишався сам по собі і для себе, якщо вже використовувати термінологію Г.Гегеля. Г.Гегель, до речі, в СРСР був найбільш шанованим філософом, бо він бінарну схему діалектики абсолютизував у реальність перетворення одного на інше, на саму мінливість, встановлював, увіковічнював зміни, рух. Обоженний рух змін під час повної нерушійності соціуму ставав надзвичайно потрібною фігурою для визначення іконізму неокласики як ідеального одягу, ідеальних оболонок архітектури, за О.Габричевським, форм, що оточують субстанційне ядро живих духів Влади [61].

О.Габричевський, наслідуючи Г.Гегеля, універсалізує архітектуру, теж порівнює її з одягом. Він дає таке визначення архітектури: «1. Архітектура (від грецького architecton – головний будівник) – зодчество в широкому змісті цього слова, яке означає всі види будівництва як цілеспрямованої діяльності живих сутностей. Так, наприклад, можна говорити не лише про архітектуру людини, а й про архітектуру тварин, про архітектуру світозабудови. Лише в вузькому розумінні архітектура означає особливий вид просторових мистецтв, де створюється побудова, яка є не лише корисною річчю, але й об'єктом споглядання як художній твір, як наявна художня єдність просторових відношень; 2. Особливу естетичну категорію (частіше архітектоніка, архітектонічність, що виражає природу естетичного об'єкта, структуру як конструкцію, як результат або подобу розумної цілеспрямованості побудови» [61, с. 426].

У статті «Одяг та будинок» О.Габричевський проводить порівняльний аналіз формотворчих настанов в одязі та архітектурі. «Наше тіло як форма індивідуалізації, – пише О.Габричевський, – є вища субстанціальна цінність.

Воно є вищим й останнім критерієм всіх просторових відношень і цілісності системи цінностей, які розкладаються ніби концентричними колами навколо ідеальної органічної одиниці. Кола ці є в той же час ніби етапами на шляху постійного розширення поля діяльності індивідуума на шляху постійного підкорення колишнього його «не Я». Кожне коло є живою формою, тобто зліпком живого організму на мертвій матерії. У той же час таке коло є межею, яка відокремлює і захищає індивідуум як вищу цінність від вічно плинної, мінливої, непередбачуваної ворожнечі і ще нескореної стихії, і зрештою, й це найважливіше, таке коло є ідеальною оболонкою, яка створюється ідеальним, субстанціальним ядром» [61,с.404].

Диференціація мистецтв відбувається теж суто архітектонічно: «Будь-який будинок може бути сприйнятий подвійним чином: ззовні, як пластична маса, і зсередини, як рушійна просторова форма, що відображає ізольовану від інших просторових, матеріальних цінностей оболонку. На перший погляд, аналогії з одягом недостатньо, особливо у випадку пластичного зовнішнього підходу. Дійсно, прикрашаючи й одягаючи пластичну цінність, ми орієнтуємо суто службову оболонку на масу людського тіла, до якого ми, власне, і прикладаємо нашу пластичну оцінку. У випадку архітектури пластична даність є як сама оболонка, яка нібито не залежить від її змісту.

Якщо ж побачити в проблемі архітектурної маси ідеально генетичний критерій, як ми це робили по відношенню до одягу, то аналогія здається більш повною. Бо, по-перше, якщо ми покладемо в основу нашого аналізу сам творчий процес обробки будинку ззовні, то ми будемо мати перед собою типовий склад художньо-пластичного переживання, і в цьому сенсі зодчество ззовні буде видом пластики і, таким чином, схожим на скульптуру, маса буде сприйматися не як автономна певна цінність, а буде відноситися до субстанційного ядра як службова оболонка і буде трактуватися не як органічно-антропоморфна, а згідно зі специфічними законами, про які була мова попереду» [61,с.416].

У цьому полягає сутність естетики архітектури, дизайну, моди тоталітаризму як величезних проєктивних констант, величезних мегаломанів порожнього простору, в якому будь-який дух стає німим, згасає і не може визначити собі меж. Всі межі визначаються ззовні як одна велика межа пластики-репрезентативу. Все це описується в сучасній літературі, але описується в реаліях тих художніх практик, осмислюється як побутовий простір, простір повсякдення, або політичні, ідеологічні реалії.

Побачити саму логіку міфу тотальності, тоталітарного міфу Сталіна, будь-кого іншого і намагатися уявити формотворчий імпульс моди, що й був тією субстанцією моди, яка увіковічувала саму плинність, саморушійність, саме становлення ідеалу – це завдання наступних підрозділів. Мода, як не дивно, фіксувала ідеал-презентатив, але фіксувала його як римський дизайн, як оболонку, за якою ховалась тінь від минулого. Це була презентативна подієва образна презентація стахановців, будівників майбутнього, яким дозволялось купляти наймодніші вироби домів мод. Цих виробів кардинально не вистачало, адже вистачало лише найкращим людям – ідеалам життя. Так мімікрував ідеальний одяг, за Г.Гегелем. Вони одягалися, відпочивали, їхали на море, раділи цьому життю, фотографувалися. У ці фото входив презентативно-модельний простір сталінського міфу. Так, сталінський міф сам себе відтворював, утворював і був модним.

А вже теоретики моди, а саме Д.Єрмілова, визначає цей період не в широкому світоглядному просторі стилетворення, а як внутрішній іманентний поштовх модного життя, зокрема одягу. «У масовій моді стають розповсюдженими стандартні костюми з приталеними піджаками, широкими плечами і штанами з відворотами. Відчутний вплив на моду 1930-х років здійснює Голлівуд. Саме в цей час кризи (йдеться про американську депресію) мода стає єдиним доступним засобом розваг, і вона знаходить своє відлуння в кіно. У гарно оформленій кінозалі глядачі забували про свої проблеми, переживаючи життя героїв на екрані. Голлівуд став справжньою

фабрикою зірок, особливо коли з'явилося звукове, а це початок 1930-х, і кольорове кіно. Великий німий заговорив, заспівав і знайшов колір» [95, с.74].

Також значний вплив на моду 1930-х років здійснив спорт. Теніс, гольф, автоспорт, зокрема велосипедний спорт та спортивний одяг, стають популярними моделями навіть для клієнтів від кутюр. На Заході входить в моду спортивна мода, ці роки проходять під прапором неокласики і фактично стають ювенальним флеш-іміджем, де еротична жінка демонструє рушійність і своєрідний ігровий виток звернення до скульптури, до античності. У вечірній моді 1930-х років головував стиль неокласики в світлі драпірувальних комплексів суконь Мадлен Віонне – однієї із найпопулярніших кутюр'є того часу. Її білі драпіровані сукні, граціозно скроєні по косому крою, мали лише один шов або трималися на одній лямці, що стало одним із символів високої моди.

Здається, що таке повернення до ідеального одягу скульптури, за Г.Гегелем, стає одним із цікавих репрезентативних жестів 1930-х років. Його тут же підхопили модельєри в СРСР, навіть і не підхоплювали, бо ці течії просто автоматично увійшли в простір тоталітаризму. Але вони тут набули своїх особливих презентативно-визначених рис.

Д.Єрмілова пише: «Урочисті сукні в 30-ті роки були тільки довгими, з великими декольте, особливо на спині (навіть сукні для коктейлів були довгими, але закритими) – у світському суспільстві в довгі сукні було прийнято перевдягатися до обіду. У моду ввійшли танці, які можна було виконувати в довгих сукнях, – фокстрот, лезгінка, танго. Крій по косій дозволяв підкреслити красу тіла, не оголюючи його. Такі сукні стають другою шкірою (Адріан навіть приклеював білі атласні сукні Джин Харлоу до тіла, коли вона знімалась в кіно), це вимагало не лише ідеальної фігури, але й нової білизни. В 1931 році американська фірма «Latex» запропонувала еластичну нижню білизну з латексом. У середині 1930 років підсилилась тенденція до використання корсетної нижньої білизни – бюстгальтери створювали пишну форму грудей (фірма «Kestos»), а еластичні пояси для шкарпеток стягували

талію та стегна, при цьому нижня білизна залишалась майже не помітною під одягом. Великий успіх мали корсети, нижні сорочки, ліфи, що облягали для занять спортом й інші предмети дамського туалету» [95, с. 78].

Отже, все, що було відкинуто авангардом, повертається в жорсткій системі дисциплінарних практик. Тобто скульптурність, пластичність, ідеальність як звернення віч-на-віч до Греції – це і не класицизм і не стиль ампір, які теж створювали своєрідний діалог з Давньою Грецією. Це вже більш неоримський симптом, коли ідеальне тіло, стіснене бюстгальтером і корсетом, накидало на себе драперії, що різко відрізняє цей тип неокласики від тілесних практик ампіру та класицизму. У моді стає панівним історизм, вікторіанський стиль або неоромантизм. Величезні криноліни в стилі другої імперії і корсети захоплювали модельєрів. У колекціях з'явилося багато запозичень, цитат з костюмів 1860-1880 років: шляпки, вечірні сукні з турнюрами і пишними спідницями, у моду ввійшов забутий на певний час оксамит.

Втім, вже відсувається принцип скульптури (ідеального одягу, за Г.Гегелем), а висувається принцип картини – оптичної візії. Флеш-імідж структурується за певними схемами, кліше: буква «X» та ін., розширені плечі – все це стає тим тотальним іміджевим простором, який входить у простір в 30-ті роки ХХ століття. Якщо говорити про ті алюзії, які виникають у Радянському Союзі, то в радянській моді ситуація не є такою однозначною, як вона складалася на Заході. Так, якщо на Заході Габріель Шанель за допомогою театральних екзерсисів, які вона здійснювала з Ж.Кокто, впроваджували в моду маскулінність, то Е.Скіапареллі починає утворювати навіть сюрреалістичні мотиви. Адже витягнуті сукні й своєрідне розширення в зоні плечового поясу свідчило про маскулінність і передчуття світової війни. Втім, мода Радянського Союзу ніби застигла в просторі надмірного вертикалізму, вона нібито знаходилася в тіні проекту Палацу Рад Б.Іофана.

Це не лише розширені плечі, хоча вони були розширені, це не лише видовжені сукні, хоча вони були видовженими, – це той злет вгору, який

структурувався в архаїчному просторі давніх цивілізацій як нашарування горизонталей. І це нашарування горизонталей, тобто архітектурний багатошаровий дискурс ставав нормою, ставав тим сталінським міфом, який розбивав фігури на зони, а ці зони були надзвичайно еротично напруженими. Цей сталінський ерос заміщує неоплатонізм неоренесансного типу, який можна побачити в еросі комбінезонів групи «Прозодяг», зокрема в одязі О.Родченка і В.Степанової.

Внутрішній діалог культур у моді не можна звести до політичних реалій, хоча вони були присутніми. Н.Ламанова легко вписувалась у той інструментальний простір, ту екологічну нішу, що можна зазначити, як владне використання функцій, виготовлення моделей для жінок, наближених до партії більшовиків, тобто дуже поважних осіб. Але вона ж здійснювала програму етнографізації, орнаменталізації одягу, що відповідала інструкціям цього ж владного корпусу. Таким чином, вона поєднувала і те, і інше, хоча помічала лише ті агітаційні заходи, які визначали її як лідера агітпропу.

Можна стверджувати, що неокласика була тінню авангарду, але авангард в моді був лише експериментальною платформою. Дж.Бартлетт пише: «Зіткнувшись з викликом легковажної культури НЕПу, більшовики не намагались повністю ігнорувати потреби людей у красивому одязі. У той час, як масова продукція виготовлення відповідала офіційно-ідеологічним установам. Сукні, що вишивалися на замовлення, також знаходили прихильника на найбільш високому рівні нового державного керівництва. У 1920-ті роки модельєр Надія Ламанова за підтримки народного комісара просвіти використовувала мотиви традиційного народного одягу як засади справжнього соціалістичного стилю» [12, с. 16 – 17].

Гендерна нівеляція, що увійшла в простір професійного одягу, усувається і навпаки стає більш східно орієнтованою, полярною. Дж.Бартлетт, описуючи стосунки між конструктивістами, такими, як Н.Ламанова з колегами, О.Родченко, В.Степанова, знов-таки потрапляє в коридор натуралізму. Конструктивісти, за її твердженням, усувалися саме

сталінським міфом. Так, цей момент можна помітити, але говорити, що конструктивізм поглинався сталінським міфом, – це свідчить про неспівмірність формотворчих та політичних дефініцій одягу.

Ще раз поглянемо на костюми «Прозодягу», що виготовляли О.Родченко і В.Степанова. Вони не менш еротичні та занадто модельні в порівнянні з пізніми формотворчими паліативами сталінського бароко. Тобто сталінська еkleктика, залишивши ювенальну парадигму, лише змінила стильові ознаки. Головним є те, що домінує стиль неокласики, або еkleктики, що приходить у простір моди. Тому орієнтація на простоту, на виробництво, звичайно, виглядає непривабливо, більше того, Е.Скіапареллі приїжджає з Франції і стає однією із визначальних експертів радянської моди. Вона зробила свій проект достатньо спрощеної сукні для радянської жінки, але ця модель була швидко відкинута. Її ніхто не оцінив.

Е.Скіапареллі дивувалася, наскільки жіночі моделі одягу Радянського Союзу є буквально цитатами стилю ампір із західного розкішного імперського презентативізму, не мають нічого спільного з тим ідеологічним фарватером, який орієнтував на простоту. Ми бачимо, що за іронією долі Н.Ламанова, яка була фактично носієм модерних інтенцій моди, тобто інтенцій стилю модерн до жовтневого перевороту, стає першою постаттю моди СРСР.

Тобто еkleктизм або ретроавангардний проективізм, який вмiло і досить наполегливо втілювала Н.Ламанова, входить у реальність моди: костюми склалися з сукні й жакета або туніки, яка була задрапірована і нагадувала плісе-гофре французьких суконь. Моделі були видовжені і мали силует, який майже повторював силуети модних інновацій Заходу. Втім, Н.Ламанова і її група, використовуючи офіційний дискурс агітпропу, здійснювали свій оригінальний імпульс моделювання костюму, який поєднував силует витончених вертикалей західної моди в аранжуванні етнопростору. Це створювало надзвичайно цікаві алюзії і переводило західний силует моди в силует компромісний, еkleктичний. Ця еkleктика і визначається як

«радянська класика», яка певним чином стає переддією до сталінського міфу. Отже, сталінський міф у моді вже усуває ці моделі, надмірний етнографізм, хоча він зберігається як одна із вербальних агітпроповських машин образного механізму.

Дж.Бартлетт констатує: «Таким чином, виступаючи проти повсякденної моди як буржуазного феномену, більшовики підтримували створення ексклюзивних моделей одягу, котрі виконували репрезентативні функції і були покликані слугувати наочним свідомством високого рівня масового виробництва, що лише передбачається в майбутньому» [12, с.63]. Якщо говорити про компромісний період між модою НЕПу та явно корпоративною елітною модою, яку утворювала Н.Ламанова, то тут можна говорити про певний феномен андрогінізму, або той протоунісекс ювенального типу, коли жінка, партійний або профспілковий лідер, одягала матроську куртку, що нагадувала матроський бушлат. Цей елемент маскулінної і разом з тим ювенальної реальності моди свідчив про те, що жінка була схожа на підлітка, бо важливо зазначити, що матроску одягали діти в царській імперії. Втім, цей період дуже швидко закінчився, він усувається презентативом неокласики суто неоримського зв'язку.

Отже, у сталінській масовій культурі розкіш, елегантність і жіночність стали об'єктами нестриманого бажання, перетворилися на новітній «ідеальний одяг» партійної та провладної еліти. Згадуючи про свій візит до Радянського Союзу в середині 1930-х років, Андре Жід цитував слова російського співрозмовника М.Кольцова, який намагався в розмові з ним підкреслити недавню винахідливість Сталіна, котрий схвалив жіноче кокетство, що примушувало повернутися до модного одягу й прикрас. Письменник розповідав про здивування, яке виникало в нього при вигляді красивих напудрених, з розфарбованими нігтями жінок. Особливо їх було багато в Криму. Вітчизняна й західна публіка повинна була бачити, як стахановці скуповують парфуми й наряди, відпочивають на кримських

курортах, що отримали в 1930 році з легкої руки західних письменників та журналістів назву «Червоні Рив'єри».

Так, О.Стаханов придбав костюм, шляпу і перчатки для себе і шовкову сукню, кардиган, парфуми й шовкову білизну для дружини, але сам М.Горький також купив для жінки дві сукні, туфлі і перчатки [12, с. 88]. «Жінки-стахановки Маруся і Дуся Виноградови, працівники текстильної фабрики «Іваново-Вознесенська» виявилися міцними горішками. «Ми показали їм крепдешинові сукні, а вони сказали, що вже їх придбали, – розповідав продавець найбільшого московського універмагу. – Ми запропонували їм інші наряди з шовку, але нічого не допомогло, вони сказали, що таке в них теж є. Сестри Виноградови шукали вовняне плаття, але розмірів, які їм підійшли б, у крамниці не було», – фіксує ситуацію елітного споживання в СРСР Дж.Бартлетт [12, с. 88- 89]. Це є неокласикою «à La Russe», як казали в ті часи.

Це був справжній західний дім моделей, але в еkleктичному просторі Радянського сценічного універсуму, який справді існував для обмеженої елітарної публіки, що мала можливість використовувати таке вбрання. Не варто перебільшувати, але сам сенс сталінського міфу свідчить не про механізм зміцнення елітного споживання, а про той образ, який був паритетним західним зразком моди від кутюр, і нічим майже від неї не відрізнявся.

Е.Скіапареллі писала: «Під скляним куполом повільно обертались електричні манекени, вишукувалися дивно-цікаві туалети, мені чомусь здавалось, що одяг для працівників має бути простим і практичним, а тут оргії і шифону, оксамиту і мережива» [12, с. 92]. Здається, що такий пасаж можна назвати відверто гіперкритичним дискурсом. Виникає питання, чи існувала мода від кутюр у добу тоталітаризму? Теоретик моди західного політregionу Дж.Бартлетт стверджує, що – ні, бо ця мода пов'язується з феноменом вільного артистизму кутюр'є. Проте, якщо поглянути на силуети колекцій тих часів, то вони є майже ідентичними, сталінська доба наблизила моду СРСР до

Заходу. Ада Честертон, член парламенту з Великої Британії від партії лейбористів, що перебувала у Москві в 1936 році, описувала свої враження так: «Це була справді дивовижна подія. Здавалося, що ти знаходишся в студії великого лондонського, або нью-йоркського кутюр'є. Манекенниці були того ж рівня. Першою на подіумі з'явилась висока тендітна блондинка, все до найдрібніших деталей виглядало ідеально. Бездоганна зачіска, тоненькі смуги брів, професійний макіяж – важко було знайти дівчину більш красиву в будь-якій європейській столиці» [12, с.95].

Отже, красива жінка, жінка як ідеал, більше того еротична жінка – це й був той фасад від кутюр Сталіна (Gesamtkunstwerk Сталін, за Б.Гройсом) [76]. Здається, що візуальний образ моди, визначений у кінофільмах, театральних виставах, у жіночих журналах, створював такий чудовий і прекрасний, омріяний, піднесений світ, який безумовно існував у побуті. Адже існував в обмежених рекреаціях або острівних онтологіях суто радянського поп-арту для партапарату, апарату чиновників, тобто людей, які могли користуватися благами модної індустрії.

Дж.Бартлетт так характеризує період тоталітарної моди в Радянському Союзі: «Сталінська доба відмовилася від авангардної естетики більшовиків і від намагання НЕПу буквально копіювати культуру Заходу. Радянська мода перетворилася на один із ключових символів нового світу. Відкинувши пошуки і досягнення попередників, ідеологи сталінізму зробили ставку на масову культуру, світ якої був надлишковим, екзотичним і сповненим предметами розкоші, від автомобілів новітніх марок до грамофонів, роялів, абажурів, шикарних гардин, парфумів, косметики, хутра, дамських шляп й елегантних суконь. Раніше до подібних речей ставились з підозрою, їх доводилося закупувати за кордоном. Однак, динамічні відносини з Заходом, що здійснювались через більшовиків у добу НЕПу, включали в себе заперечення, порівняння, співтовариство й обмін, що закінчилось з приходом до влади Сталіна. Різноманітні елементи західної культури та естетики перетворилися на сировину для виробництва сталінської масової культури й

розробку її візуального лексикону. Цей процес був одночасно дискримінаційним і творчим, оскільки запозичені предмети розкоші трансформувалися й піддавалися ресигніфікації, у результаті чого їх первинний сенс змінювався. Відволікання й усунення їх із органічної для них комерційної реальності набувало в межах сталінської культури виключно репрезентативних функцій» [12, с. 108].

Отже, можна стверджувати, що виникає образ жінки-чаклунки, що перетворюється з нестриманої працівниці з пуританським епосом на розкішну богиню, яка перетворює і побут, і працю на свято. У цьому святі вона вразлива, чудова, гармонійна й самодостатня. Це і є та гармонія, яка здійснювалась як антиміф західної моди, яка теж була міфологічною, але міфологічною в своєму контексті, просторі моди. Важливо, що сам по собі образ сталінської естетики тією чи іншою мірою мав аналоги з ідеалом жінки тоталітарної Німеччини. Там теж ми бачимо ідеал жінки – білява матір сімейства, яка вражала своєю ідеальною фігурою. Всі картини офіційного кітчу сталінських або гітлерівських часів дають ідеал саме такого репродуктивного «механізму» краси.

«Гітлер замовив театральному художнику Бено фон Арентону, що прославився декораціями до опер і оперет, нову форму для дипломатів і був дуже задоволений фраками із золотими галунами. Інколи гострослови казали, що вони схожі на персонажів з «Летючої миші». Арент виконував ескізи орденів і медалей, котрі чудово могли дивитися на сцені. «Передусім, я би назвав Арента бляхарем Третього Рейху», – іронічно помічає А.Шпеєр [282, с. 147].

Переживши більше двадцяти років тюремного ув'язнення, А.Шпеєр передумав багато, він зміг переоцінити реальність мистецтва, архітектури, у якій він існував. Його роздуми є надзвичайно цікавими з погляду на тоталітаризм з позиції людини, яка сама здійснювала цей устрій. «Я більше не даю відповідь, котрою я так довго намагався умиритворити інших, а головним чином самого себе. У гітлерівській системі, як і в будь-якій

тоталітарній системі, одночасно з підвищенням людини зростає її ізоляція, вона все більше дистанціюється від реальності. З переходом процесу вбивства на технологічні рейки скорочується прошарок вбивць, але збільшуються можливості не бачення смерті. Маніакальна секретність складає різні ступені посвячення, так що бажання легко не помічати людської жорстокості є захисним механізмом власного існування. Адже такої відповіді я більше не даю, оскільки все це є спробою юридичної реабілітації. Як любимчик Гітлера, а пізніше як один із найвпливовіших міністрів я дійсно знаходився в ізоляції. Але правда і те, що звичка думати у межах власного поля діяльності архітектора і міністра озброєння давала мені можливість ухилятися від неприємних знань. Я не уявляв реального значення того, що почалось 9 жовтня 1938 року і закінчилось в Освенцімі. Однак, у процесі мученицького самоаналізу я прийшов до висновків, що ступінь цієї ізоляції та виправдань необізнаності я визначав сам» [282, с. 150 - 151].

Чи може хоч один із діячів, протагоністів, говорячи театральною мовою, цієї великої «театральної вистави» Gesamtkunstwerk Сталін або Gesamtkunstwerk Гітлер сказати дещо подібне? Могли лише ті, хто були інтелектуально озброєними й бачили реальність адекватно, але більшість людей її просто не бачили. Вони вірили сталінському, гітлерівському міфу, сприймали його рефлексивно й жили у світі модусу, мод, правил, зразків, флеш-іміджів, які задавались згори й утворювали той неокласицизм, неокласику, яка була репрезентативно святковою, візуально тотально щасливою й цілісною, гармонійною.

Цього естетичного простору в тоталітаризму відняти не можна, він був справжнім й естетично повноцінним, але замкненим, локальним і викреслював людину зі світу як такого. Описуючи канцелярію Гітлера й як він оздоблював цей інтер'єр, А.Шпеєр пише про позолочені панелі, що були встановлені на чотирьох дверях кабінету фюрера. «На глядача дивилися чотири чесноти: мудрість, пізнання, мужність і правосуддя. Не знаю, як мені спала на думку ідея круглої стелі по обидва боки входу. Велику галерею

відкривали дві скульптури Арно Брекера – одна уособлювала відвагу, а інша обережність. Цікавий натяк у Брекера на те, що відвагу потрібно приборкувати почуттям відповідальності. Також мої власні алегорії нагадували, що мужність є надзвичайно похвальною, але не варто забувати про інші чесноти. З якою наївністю ми перебільшували вплив мистецтва й при цьому виражали свою зацікавленість ходом подій» [282, с. 152].

Отже, це вже каяття, це вже дискурс людини, яка вже постфактум, через скло прозріння, бачить реальність, але ця ж людина і піднімала тріумфи, і створювала величезні панорами святкових подій у Нюрнберзі, які презентували не лише владу, а й сам дух нації, яка йшла на боротьбу з усім світом. Тоталітаризм – це не лише боротьба людей, а й доба світового володарювання або в прямій формі, або в імпліцитній. Але, передусім, – це пряме володарювання здійснювалося в просторі самої країни. Володарював вождь, а народ був підкорений, хоча все сприймалося надзвичайно амбівалентно. Народ був радісний, сповнений віри в силу, мужність вождя й уособлював всі його якості, як власні особливі реалії буття.

Остання цитата з цікавого трактату, мемуарів А.Шпеєра: «Я цілих п'ять років жив цими планами і, не дивлячись на всі недоліки, не можу вирвати із серця цей відрізок мого життя. Коли я намагаюся зрозуміти причини моєї сьогоденної ненависті до Гітлера, то інколи думаю, що до жахів перед здійсненими ним злочинами примішується моє особистісне розчарування в його методах проведення війни. Але я також розумію, що все це, всі ці архітектурні плани стали можливими лише завдяки його безпринципному прагненню до необмеженої влади. Такі дивовижні проекти є чимось схожими на симптоми хронічної мегаломанії. І це абсолютна причина для роздумів. Зрештою, аномальність нашого задуму не стільки в масштабі, а скільки в порушенні загальнолюдських принципів. Величний Палац Конгресів оточувався дивовижним куполом, майбутня канцелярія Гітлера, величезна велич міністерства Герінга, Палац Солдатської Слави і Триумфальна Арка – на все це я дивився очима Гітлера-політика. Раптом, коли ми розглядали макет

міста, він взяв мене під руку і зі сльозами на очах довірливо сказав: «Тепер Ви розумієте, чому ми збираємося будувати з таким розмахом столицю Германської Імперії! О, якщо б мені тільки вистачило здоров'я» [282, с. 180 – 181].

Тут даються ключові слова – розмах, широта задумів, мегаломанія, помпезність. Без всього цього тоталітаризм був би неможливим. Випробування проекту на мегаломанію як державотворення, проектування як таке, будь-то архітектура, мода, дизайн, – це не просте випробування на силу й гігантизм. І сьогоднішні імпульси владних інтенцій, що відбуваються в світі, віддзеркалюють мегаломанічні проекти, які колись були задіяні в СРСР і в Третньому Рейху, але вони вже мають інший імідж, інші образні констеляції своїх семантичних парадигм. Але, якщо говорити про політичні амбіції, то вони майже еквівалентні. Отже, мода поєднує в собі політику, життя, владний імпульс, сам тип володарювання світом шляхом перетворення на інший світ без використання сили. Сама діалектика змін і її найголовніші категорії – становлення, перехід в інше, усунення протиріч – інтенсифікуються.

2.3. Постмодерністські інтенції моди посткомуністичного суспільства

У цьому підрозділі вже навіть у самій назві ми двічі використали префікс «пост» (постмодернізм і посткомунізм). Здається, що ці дві великі зони – як культурна, так і політична – мають еквівалентні відносини. Постмодернізм і посткомунізм певним чином корелюють як реалії, що здійснилися «після». Ця постреальність є надзвичайно цікавою, вона сьогодні добігає до свого кінця: вже можна обговорювати, чи виник наступний період – пост-постмодернізм, який, звичайно, має особливі риси в пострадянському просторі, чи він є лише проекцією інтенцій західної культури на східну. Це неоднозначні реалії, які можна визначити автентично, адже сутність полягає в тому, що у моді, культурі в цілому в Радянському Союзі відбувалися

процеси, які майже ідентично повторювали ті реалії, що здійснювалися в західному регіоні.

Так, зокрема, в радянському та пострадянському просторі можна помітити своєрідні еквівалентні періоди, інваріантні щодо змін у культурі Європи. Одна із цих змін – це руйнація етнокультури в 20-30-ті роки ХХ століття (на Заході вона відбулася на межі ХІХ – ХХ століть). Відбувся період руйнування етнокультури та компенсація світоглядної цілісності етнокультури в професійному просторі творчості. Так, можна зазначити музичні паралелі з образотворчими – це обробки народних пісень О.Кошицею, М.Леонтовичем, К.Стеценком, у художньому просторі утворюється стиль необароко (у графіці – Г.Нарбут, в архітектурі – В.Кричевський). Ця реальність визначалася як своєрідний шлях відповіді на втрату глибинної, донної культури.

Інший процес позначається вже 1930-60-ми роками, як період занепаду національних форм самоідентичності культури та початок формування нонконформізму – стратегії опору. Нонконформізм на Заході і в Радянському Союзі – це близькі речі, але вони мають свою специфіку. Музичні паралелі – це етноренесанс у творчості Ю.Алжнева, Л.Дичко, Є.Станковича, художні – рух шістдесятників та злет національної самосвідомості. Отже, ми бачимо, що у цей період виникає своєрідна реальність «опору» як контрпозиція офіційному ідеологічному диктату. На Заході це, так звані, молодіжні субкультури, які пов'язують з рухом хіппі, з розвитком фольклорного буму, який починається з афроамериканського ренесансу, потім з американським рок-н-рольним андеграундом та британським панком на початку 1970-х (Вів'єн Вествуд стає королевою панків у моді, створює імідж гурту «Sex Pistols»), рок-культурою, а потім вже образом яппі, як антитезою хіппі на початку 1980-х. Навколо цих реалій звичайно утворюється складний і, будемо говорити, надзвичайно різноманітний простір національних забарвленостей молодіжних субкультур. Втім, виникає диспозиція рухів «посткультури», за В.Бичковим, таких, як політизований панк або самовизначення гангста-репу

вже наприкінці ХХ століття і, зрештою, ювенальність пошуку іншого світу арт-хіппі.

Все це дає можливість говорити, що нонконформізм у Радянському Союзі був більш культивованим, більш орієнтованим на духовність, творчість. Так, музичний, художній і архітектурний простір так чи інакше тяжіли до самовизначення художнього образу. Це був у більшості художній нонконформізм, який нещадно руйнувався владною елітою. Адже 70-80-ті роки ХХ століття – це період, так званої, дозволеної згори національної естетики, яку на Україні визначили досить лапідарно як «шароварну естетику», фактично дуже обмежений, дуже редукований етноренесанс.

Формується національна контркультура. Музичні паралелі – це «Цвіт папороті» Є.Станковича, «Червона калина» Л.Дичко, художні паралелі – це графіка Г.Якутовича, живопис В.Зарецького, А.Горської та ін. Цей період можна характеризувати як перед-постмодерний, він ставав своєрідною зоною розширення впливу національного культурного простору, але саме постмодерним він стає у Радянському Союзі в 1990-ті роки, у період пошуку національної самоідентичності. В Україні це був період медового місяця незалежності, що призвело до злету пошуку національної самоідентичності в усіх сферах культурних практик, зокрема в моделюванні одягу, гаптуванні, в образотворчому мистецтві, в архітектурі та ін.

Отже, вже наприкінці ХХ – початку ХХІ століть, в так звані нульові, виникає криза постмодерного мислення. Утворюються можливості широкої верифікації, уніфікації, глобалізації, синтезу, новітньої еkleктики в різних регіонах як західної, так радянської або пострадянської культури. Можна стверджувати, що постмодернізм приходить у різних конфігураціях еkleктичного симбіозу, що трансформує сталінський міф, хрущовську пуританську етику та національні моделі самоідентифікації в простір радикалізації, опору глобалізації культури та пошуку ціннісно субстанційного ядра тоталітаризму як культурної образної тотальності, що,

на відміну від культури Заходу, зберегла культурно-історичний потенціал минулого.

Багато розмов ведеться навколо молодіжних рухів, навколо ювенальності моди, що пов'язана з іншим баченням людини в планетарному й космічному просторі. Виникає чітка диспозиція в арт-просторі моди, яка розширює диктат від кутюр та прет-а-порте, широко мімікрує до функціональної моди.

Вся ця реальність культуротворення постмодерністської моди, з одного боку, тяжіє до локалізму, регіональності, а з іншого боку, до уніфікації й до своєї метакультурної, мультикультурної цілісності, що свідчить про те, що мода досить і досить урізноманітнюється. Мода посткомуністичного простору різко відрізняється від моди, США, Франції або Великої Британії, де можна побачити декілька напрямів регіоналізації моди. Перший напрям – це мода людей, які наділені владою, капіталом і мають надзвичайно консервативне ставлення до модного продукту. Коли дивишся на ці вироби, то вони нагадують своєрідний театральний реквізит: блискуче пошиті костюми, смокінги, фраки. Все це виготовляється не дизайнерами, а професійними кравцями, які спеціалізуються саме на виробі такої продукції. Головна їх місія полягає в тому, щоб просто репродукувати в просторі потреб і вимог клієнтів відомі архетипи. Далі виникла група електорату моди, що наблизилася до цієї еліти, але не мала легітимного простору модної презентації свого положення. Це вже більш широкий, більш розмитий, легітимно означений владний коридор модних презентацій. Він має більш широку зафарбованість модних інновацій: сюди вже легко входять футболки, кеди, джинси та ін. І вже останній напрям моди представлено в сучасних образах деконструкції. Ця мода вже є інтернаціональною, планетарною. Походить від впливу японського бачення дизайну одягу на західну традицію. Ця мода є навіюваним образом мультимедійної ювенальності візуальної поп-культури та кіберпанк-орієнтації, яка входить у простір сучасних інсталяцій, презентацій.

Американська мода, звичайно, не так регіоналізована й не так клішована щодо стратифікації суспільства, вона більш терпима до політичних й інших ідеологічних корпоративних і будь-яких інших угруповань.

У Радянському Союзі відбувся складний метаморфоз культури, коли вже в 1960-70-ті роки в контексті нонконформістських рухів формується суто естетичний, художній характер всесвітнього, універсального бачення реальності. Це відбувалося в межах музики, зображувального мистецтва, а також інших культурних практик. У дизайні, моді відбувається певне запозичення, цитування й захопленість західною модою. Але, на відміну від сталінського міфу, тут зберігається міф, який можна визначити, як «пострадянський ленд-арт».

Так, з одного боку, він має прерогативи культурного націоналізму і національно-етнографічних альянсів, а, з іншого боку, вже є абсолютно вторинним. Цей арт-націоналізм залежить від «годуючого ландшафту», за Л.Гумільовим, залишається знаком знаку (існує у вимірі лише знакових конотацій), є вторинною моделюючою системою, яка вже втрачає певний імпульс сигніфікації. Втрата референції є настільки елементарно визначеною, що фактично говорити про національну культуру, про яку стали всі говорити в часи отримання незалежності у всіх країнах колишнього СРСР, стає досить і досить проблематично. Мало хто вже вірить у національний «годуючий ландшафт».

Виникає проблема автентичної мови культуротворення (мови природньої та мови диференційних практик культури), яка вже майже втрачена. Так, декілька десятиліть у всіх країнах пішло на елементарну регенерацію мовної культури. Так відбулось і в Україні, ще не до кінця відбувається у Білорусі, легше цей процес відбувся у Молдові, Грузії й інших країнах, які традиційно зберігали свій мовний тезаурус. Але ми знаходимося в ситуації новітньої мовної колонізації, новітніх адаптацій, які вписуються в контекст глобалізаційних процесів, що легко інтерпретується як рух по

вертикалі, так і по горизонталі. Англomовна орієнтація стає пріоритетною. Російська мова фетишизується в маргінальних анклавах колишнього СРСР.

Сюди ж вписується і той процес глобалізації, який пов'язується з масовою культурою. Масова культура як порожня форма, як можливість заповнення лакун, з одного боку, і як нівеляція, спрощення, редукція, деформація духовної культури, зокрема національної культури, – це один із перетинів сучасної моди. Масова культура в моді заявила про себе з розвитком прет-а-порте в 1950-60-ті роки, з поширенням бутиків, з цитуванням молодіжного сленгу, безкінечними запозиченнями і тими кліше, які стають формульними, шаблонними коридорами презентацій інформацій і комунікацій. І водночас масова культура знаходить своїх поп-ідолів, своїх маркерів цілісності.

М.Маклуен вперше реабілітував цінності масової культури, зазначив, що масова культура має права на своє існування. Головним тут є регулятив, який визначається, як популярний смак, у скороченому вигляді це має номінацію поп-смак. Поп-смак немає нічого справжнього зі смаком як естетичним смаком, ідентифікацією та оцінюванням естетичних цінностей. Він частіше апелює до фактів, до рейтингів, до цифр, до всього набору соціологічних інструментів, які утворюють ту таблицю рангів, де відбувається аранжування імен, що спостерігається в сучасній масовій культурі.

Ми знаходимося в ситуації вироблення брендів, а бренди починають породжувати бренди. Бренд – це буквально «тавро», це торгова марка, яка стає надзвичайно впливовою й притягує до себе цілий конгломерат інших брендів. Виникають такі категорії як «брендинг», «портфель брендів», «змагання брендів», «просування брендів» та ін. Тобто виникає не лише модна індустрія, а дизайн як розвинута система соціального конструювання, як розвинута система аранжування матеріальної культури в цілому, тобто архітектурного середовища, середовища предметного та ін. Весь цей простір, помножений на широку індустрію медіа, на простір медіакультури,

орієнтований на візуальні способи культурації комунікації в естраді, шоу-бізнесі.

Естрада – буквально означає «поміст». Як відомо, естрадні помости стали широко культивуватися на межі XIX – XX століть в Парижі, на Монпарнасі, який був околицею Парижа. Так, на межі сільського й міського, урбанізованого середовища виникали кафе-шантани, тобто кафе, в яких співають. Окрім вокалу, всі інші можливості театралізації й сценізму не були дозволеними, вони чітко регулювалися імператорською службою театрів. Сценізм естради дозволяв лише вокал, інколи танці. Але згодом ці заборони були зняті, і естрада все більше й більше наближується до театру.

Виникають проміжні театри рев'ю, мюзикл, кабаретний театр, театри мініатюр. Оперета, яка виникла в естраді, переходить у простір великого театру. Ми потрапляємо в простір самодостатнього артистизму і первинного камерного простору, близького до людей, сценізму. Естрада з самого початку на межі XIX – XX століть була своєрідним ленд-артом, презентацією музики, танців на естрадах ландшафтного типу. Тобто помости знаходилися в парках, більше того, в парках грали симфонічні оркестри. Втім, часто симфонічний оркестр грав з іншими етнічно забарвленими та етнографічними ансамблями. Так виникає той складний сценічний симбіоз, що стає модним, привабливим. В середині 70-х років XX століття виникають такі течії, як хіп-хоп, тобто молодіжна культура, що поєднує в собі сценізм площі, сценізм ленд-арту, сценізм енвайронменту, хепенінгу, перформансу.

Наприкінці 1980-х виникає культурна практика, яка визначається як рейв культура. Тобто вечірки, що відбуваються або на смітниках, або на островах, в ландшафті, або в якомусь закинутому, занедбаному заводі, фабриці. Молодь щоразу, не знаючи, де відбудеться вечірка, сповіщає один одного, і інколи до 50 тисяч на ніч збираються та танцюють під техномузику [67]. Діджеї створюють своєрідні маєтки розваг у неформальному осередку.

Зрештою, ми бачимо весь цей контекст модної поведінки, модність арт діяльності все більше і більше тяжіє до молодіжного простору, молодіжно

аранжованої аудиторії. Так, стає модно бути молодим, і сама ювеналізація моди, починаючи з 1960-х років, до тих, що визначаються, як нульові, формується як тотальна інтенсифікація ювеналізації. Цей феномен примушує згадати добрим словом й тоталітаризм як певний тип тотальності.

Можна стверджувати, що весь цей конгломерат арт-практик все більше і більше мімікрує до камерних угруповань, до своєрідних візій медіакультури, ансамблів реклами, дизайну, моди, тобто до певних асамбляжів. Ансамбль стає візуальною конфігурацією в тому чи іншому урбанізованому або ландшафтному середовищі, створює свій клімат, свій простір, який є вже суто постмодерним, але проблематизує постмодернізм як такий. Поетика постмодерну визначається як палімпсест, алюзії, цитування, колаж тощо. Весь цей інструментарій у моді стає надзвичайно монтажним, еkleктичним. Так, раптом модною стає тоталітарна культура.

Будинок моди Кензо одягає жінок у чорне галіфе, що створені з шифону, прозорі форми «нівелюють» владний імпульс маскулітної тотальності доби. Шкіряні ремені стають теж модними в жіночому гардеробі, Вів'єн Вествуд широко грається в культурні алюзії на межі бароко-ампір. Етно візії притаманні японським дизайнерам одягу, що традиційно наслідують авангардні або трансавангардні інтенції. Рей Кавакубо – цікавий японський дизайнер, яка поєднує в собі логіку майже семіологічного та риторично-конструктивного зразку, і водночас завершений, непередбачений силует, починаючи від динамічних форм раннього модерну і закінчуючи вже більш пізніми етнореконструкціями й зверненнями до тоталітарної культури.

Весь цей широкий конгломерат модних інтенцій тією чи іншою мірою виростав, формувався й адаптував цікаві постаті модельєрів, які у Франції можна визначити, як лінію формування моди й дизайну одягу, дизайну костюму, ще починаючи від сезонів С.Дягілева, чудових творів Л.Бакста, Н.Гончарової, Ж.Кокто, М.Ларіонова, П.Пікассо, та ін. Далі весь цей сценізм набуває своєрідної аури культури повсякдення, що пов'язується з блискучим шармом і діяльністю П.Пуаре, Е.Скіапареллі, Г.Шанель, можна множити

імена, але згодом сходить зірка Крістіана Діора та Ів Сен-Лорана. Крістіан Діор намагався повернутись до класики, і все, що зветься неокласикою постмодерного типу, починається з Крістіана Діора.

Вже потім Карл Лагерфельд, Крістіан Лакруа та інші теж заохочують своїми ідеями в плані культурних стилістичних кодів, зверненням до культурних матриць. Ів Сен-Лоран надзвичайно гостро реагує на етнокультурний бум. Втім, простір інновацій моди кінця ХХ століття пов'язаний з творчістю Джона Галляно та Олександра Маккуїна, з їх експресивним модельним простором і водночас непередбаченою стилістикою, гострими конструктивними алюзіями і всією палітрою модних презентацій.

У радянському та пострадянському просторі моди відбулося декілька постмодерних трансформацій. Перша трансформація – це перевтілення нонконформізму у постнонконформізм – аналог ігрових протестних алюзій чорного репу. Звичайно, мода намагалась адаптувати в собі весь той простір, який вже в межах шароварної естетики або дозволеної згори естетики національного ленд-арту можна визначити як ювеналізацію етнокультури. Цей етап свідчить про другу трансформацію – утилізацію етносу до метаекологічних, глобалізаційних імперативів. Виникають такі імена, як В.Зайцев, В.Юдашкін, які починають вражають аудиторію еклектичним симбіозом стильових інтроверсій. Еклектика В.Юдашкіна високо оцінена в Росії та за кордоном. Адже вона свідчить про певний декоративізм та етногламур. Втім, цей простір розхитує стереотипи, а ці стереотипи так чи інакше можна визначити як пострадянський простір моди.

З одного боку, виникає заангажованість національною самосвідомістю, а, з іншого боку, різко формується бажання випередити, навіть більш радикально працювати в контексті тих постмодерних образних конструкцій, що здійснюють майстри моди на Заході. Ці дві крайні позиції створюють ту лінію, яку можна зазначити як хай-тек у моді, як гострий конструктивний й деструктивний злам, а, з іншого боку, як етнокультурний бум, як національні

ренесанси, які досить і досить по-різному входять в простір моди. Пошук метакультурних архетипів у російсько-балканській фольклорній колекції 2009 року Джона Галльяно стає архетиповим для регіональних варіацій на тему етно. Це навіть не колекція одягу, це театр, ескапізм-створення паралельного світу фантазії, на яких заклопотаності «моди» ледь навантажуються. Але ми не побачимо таких імен і таких модельєрів пострадянського простору, які відповідали б рівню відомих майстрів і кутюр'є на Заході, або могли б визначити модельні стратегії, що можна було б порівняти з мегаломаніями тоталітаризму та посттоталітаризму, пошуками нонконформізму.

Зрештою, можна сказати, що мода пострадянського періоду існує в стадії «вторинного спрощення», за К.Леонтьєвим, вона характеризує вже стадію «авангард-3», або трансавангарду, яку можна назвати постмодерною, що базується на стадії «квітучої складності», яка була сформована в тоталітарній культурі, або сталінській еkleктиці. Фундаментальні формотворчі стратегії «квітучої складності» заперечуються згідно з ідеологемами та міфологемами посткомуністичної риторики, адже імпліцитно мода посткомуністичного суспільства є її інерційною стадією. Звідси еkleктика та синтетизм формотворчих інтенцій.

Втім, у постмодернізмі посткомуністичного зразку можна передбачити третю стадію – так званий «постмодерний класицизм», про що говорить П.Козловські [132]. Як ця стадія буде розвиватися в одязі? В одяг має прийти звернення до стадії «авангард-2». Тобто стане актуальним вже розвинутий авангардний принцип деструкції або логіка прямого кута, що визначила група «Прозодяг». Іntenції стадії «авангард-3», або трансавангарду, можна побачити вже в неокласиці сталінського взірця, яка сформувалася у візуальні патерни, що можна визначити як еkleктику, стадію перед-постмодернізму. Адже виникає тотальна еkleктика постмодерного типу, що асимілює сталінську еkleктику як регіональну настанову формотворення.

Висновки до другого розділу

Стильовий аналіз формотворень костюму, а також моди в радянському і пострадянському суспільстві пов'язаний з трьома вимірами або з трьома стилями, які визначають як модерн, авангард і постмодернізм. Вся проблема полягає в тому, щоб ці виміри визначити структурно-іманентно, в контексті тих шкіл і тих творів (у даному випадку творів дизайну одягу), які дають їм елемент соціального конструювання. Якщо його не буде, то мода буде визначатися як соціологічний феномен, або соціальний феномен, що явно не достатньо для того, щоб описати її цілісність.

Ми зробили акцент саме на дизайнерському аспекті, щоб реконструювати ті течії, які сформувалися в контексті цих трьох стилів. Стиль модерн визначався як трикомпонентна цілісність, де еkleктика тобто первинна стадія, яку можна визначити як стадію первинної простоти, презентує принцип агломерації, єднання різних частин на основі суми. Наступна стадія фіксує принцип «квітучої складності», коли визначається головний формотворчий елемент. У даному випадку – це біонічний симбіоз рослинного типу: гнучкі лінії, що моделюють s-подібний вигін. І, зрештою, остання стадія – стадія «вторинного спрощення». У модерні вона визначається як ретроспекція або модерний неокласицизм. Все це в одязі має свої відзнаки, що проходять стадію «первинної простоти», «квітучої складності» й «подвійного спрощення». Ті ж процеси можна визначити і в архітектурі.

Авангард визначається як «авангард-1» та «авангард-2». Це прийнятий поділ в музиці і в архітектурі, його дотримується О.Соколов в музиці і В.Паперний в архітектурі. Авангард як формотворчий принцип означає деструкцію, злам попередніх матриць культури, зокрема класичної культури.

У тоталітарній та посттоталітарній моді ми бачимо цікавий перифраз західної моди, де сукні скорочуються, але драпірувальний мотив підвищується, і ідеальний одяг стає більш значущим, тобто презентативно-

скульптурним. Перший етап формування, так званої, радянської моди, хоча ми вважаємо, що цей термін є некоректним, позначався простим цитуванням архетипів західної моди: широкі плечі, звужена талія й довгі сукні, але у спрощеному варіанті. Відмінність лише полягала в тому, що вводилася надмірна орнаментация, яка відповідала орієнтації на демократизацію одягу. Якщо в перші роки індустріалізації модної індустрії можна побачити образ жінки маскулінного типу, яка буквально поруч з чоловіком починає утворювати новий світ заступом, біля трактора, з транспарантами в руках, то згодом змінюється сама риторика візуальних трансформацій комунікацій.

Репрезентативізм, еkleктика, більше того, запозичення в модному універсумі посттоталітаризму – це вже елементи, які несуть в собі постмодерну естетику й поетику. Втім, естетика виглядає еkleктичною, а поетика імперативною, що не осмислюється і не контролюється. Цей імперативний, тоталітарний поштовх моди був м'яким аналогом політичної влади. Жінка була, якщо не «надлюдиною», за Ф.Ніцше, то у всякому разі презентувала в собі певний ідеал, який не міг собі уявити навіть Г.Гегель.

Тотальна еkleктика в одязі постмодерного типу – це цікавий період, який у пострадянському просторі визначається тими пошуками, алюзіями що виникають в контексті постнонконформізму із достатньо складних запозичень західної поетики і їх обробок в контексті автентичних пошуків національної структурної гармонії, зокрема в музиці й етнокультурних ремінісценціях в одязі та архітектурі. Деконструкція та авангард поєднуються в архітектурі (деконструкція розуміється як переробка авангардних проектів), також само вони поєднуються й у моді. Що призводить до переробки авангардних проектів в моді. Зокрема проектів групи «Прозодяг». Ця проблема буде порушена в останньому підрозділі, адже зараз ми її лише визначаємо, як стратегію розвитку моди у XXI столітті.

РОЗДІЛ III. ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНИХ ТА МИСТЕЦЬКИХ ПРІОРИТЕТІВ МОДИ В РАДЯНСЬКОМУ ТА ПОСТРАДЯНСЬКОМУ ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ XX СТОЛІТТЯ

3.1. Естетична утопія групи «Прозодяг» як синтез мистецтв: формування перших інституцій з дизайну одягу

Мода в її інституалізованих формах – це вже мода, яка стає мистецькою реальністю, а також естетичним синтезом. Сутність групи «Прозодяг», яка була складним паліативом авангардного мистецтва та утопічної виробничої ідеологемі побудови індустріалізованого соціуму, формувалася в межах лабораторного експерименту. Але ж знаходила свої форми інституалізації як науковий простір, що був пов'язаний з московським Інститутом художньої культури – ІНХУК. У роботі ІНХУК брали участь такі конструктивісти, як Олексій Ган, Ель Лисицький, Олександр Родченко, Варвара Степанова, абстракціоніст Василь Кандинський, кубофутурист Володимир Татлін та ін.

В інституті проводилася своєрідна наукова програма, яка здійснювала синтез мистецтв та техніки, науки, передусім, синтез театрального мистецтва, сценічного мистецтва в цілому та побуту [272]. Виробничі претензії теоретиків конструктивізму та функціоналізму і водночас вихід із надр театру в життя, а також своєрідна маніфестація програмного соціального дизайну, яку вони здійснювали в пропедевтичних роботах, що формуються як своєрідні аналоги архітектонів К.Малевича, стають засадою широкого культурологічного синтезу, який орієнтувався на антропологічну утопію – народження нового типу людини радянського соціуму.

Тобто ми бачимо складний симбіоз, який мав надзвичайно потужний експериментально-науковий епіцентр і відразу ж був орієнтований на механодетермінізм формотворення в дизайні, на виробничий простір. Цей симбіоз так чи інакше визначався в контексті лабораторного експерименту групи «Прозодяг». Важливо зазначити, що єдність мистецтва та індустрії була типовою пропагандистською концепцією, яка походила від ідеології

більшовиків. Синтез мистецтва з виробництвом був одним із важливих ідеологічних маркерів сучасності. Тому так складно формувалися ідеї, які не можна визначити лише як конструктивістські та функціоналістські, бо вони були синтетичними, авангардно-утопічними за своєю логікою утворення. З точки зору інституалізації культурних практик, вони не могли бути здійсненими в жодному просторі тих інститутів, які самі лише формувалися. З одного боку, це пролеткульт, у якому Б.Арватов, висуває концепцію виробничого мистецтва, з іншого – орієнтація на світле майбутнє, де пролетаріат є головним продуцентом і носієм соціальної діяльності, в якій він фактично був конструктором речей для споживання.

Отже, сама ідея широкого індустріалізму, що індустріалізував побут, індустріалізував театр, поєднувала дуже багатьох теоретиків і практиків моди. Наприклад, розробки модельєрів «Прозодягу» для артистів, для їх повсякденної роботи на репетиціях, чим займалася Л.Попова. Так, ідею групи «Прозодяг» по-своєму трансформувала й по-своєму визначила О.Екстер. Якщо у свій час Ле Корбюзьє визначив житло й помешкання в цілому як «машину для житла», то костюм, одяг теж визначався як своєрідний професійний інструмент.

«Прозодяг», як те, що перетворювало життя в єдине величезне виробництво, звичайно, лише аранжував ідеологію більшовиків, адже дизайнери перебільшували цей виробничий статус, ставав тією засадою, на підставі якої фактично й формувалися теоретичні, художні, модельні та інші розробки. Отже, можна сказати, що «Прозодяг» як теоретична платформа, «Прозодяг» як одяг для акторів, «Прозодяг» як одяг для повсякдення, де функціональність, цільність форм і простота мали своєрідний мінімум техноцентризму, що визначалося, так званими, платоновими тілами (тобто простими геометричними формами, які лежали в основі естетики «Прозодягу»), був синтетичним явищем, позбавленим еkleктики. Формотворення було надзвичайно креативним, позбавленим цитування різних стилів та образних алюзій.

Звичайно, це була утопія, але утопія широка, масштабна. Авангардний неоплатонізм, тобто нові платонівські виміри формотворення всього світу як заперечення духовним змістом майбутнього у виробництві життя як такого був надзвичайно цікавою естетичною програмою, яка набувала особливих мистецьких вимірів в образному просторі дизайнерів. Це була своєрідна програма функціонального, конструктивного, а також комбінаторного програмного модифікаційного простору, який потім вже універсалізується й доводиться до певних трансформерів, до складних реалій техноценозу одягу. Втім, одяг не був повною мірою здійснений як технологія, але здійснювався як естетична утопія, шлях досягнення художнього образу.

Освітній простір ВХУТЕМАСу (Вищі художні технічні майстерні, засновані в 1920 році) був еквівалентним БАУХАУЗу на Заході, давав можливість входження утопій у педагогічний вимір. Тут опрацьовувались, формувалися та здійснювалися ті проекти, які були пов'язані як зі спортивним одягом, так і з одягом повсякдення, який здійснювала Н.Ламанова, Л.Попова, та ін. Надзвичайно широко використовувалися тканини, на які набивався малюнок. Так, можна зазначити те, що конструктивісти «Прозодягу» викреслювали концепт «мода» зі своїх творів. Замість нього приходив інший простір, який вони пов'язували з субстанцією, з матерією, фактично з тим, що є носієм матеріального буття. Адже це було тим поштовхом, який належав формальному й конструктивно орієнтованому на безпредметний супрематизм простору. Цей тип формотворення найбільш гостро виявив себе у геометричному текстилі. Отже, можна сказати, що виникають такі угруповання, як «Центртекстиль», відділ готового плаття й білизни, а згодом і Центральний комітет кравецької промисловості, – це перші інституції, в яких і знаходять свою легітимацію ідеї, які утворюються, як образ моди тих часів. Так, у 1919 році виникають художньо-виробничі майстерні сучасного костюму при Відділі образотворчих мистецтв Наркомпроса (Народного комісаріата освіти РРФСР), які очолює Н.Ламанова. Так, фактично вона стає тим привілейованим модельєром, який вдало поєднує вербальну риторичку

пролеткультівського механізму говоріння й культуру моделювання, якою вона займалася протягом десятиліть.

Також відкрите ательє мод, яке стало певним епіцентром, інституцією координації як теоретичних, художніх, синтезуючих тенденцій, так і засобом координування побутових й інших проблем дизайну одягу. Очолювала роботу ательє мод теж Н.Ламанова. Ательє мод сформувалось у 1923 році і фактично було своєрідним органом, який здійснював пропаганду й презентацію діяльності художника-модельєра. Кустарна майстерня теж була своєрідним інститутом, який поєднував етнокультурні традиції ремесла з новітніми технологіями, що продукували ідеї декорування матеріалу, полотна, тобто кустарних тканин, які оброблялися й оздоблювалися декором.

Майже всі інституції мали зв'язок зі сценою. Н.Ламанова надзвичайно плідно, ледь не до кінця своїх днів, а вона вмерла в 1941 році, працює в театрі. О.Екстер у той час поїхала до Парижа, але до кінця її задуми доводила Н.Ламанова. Такий складний простір наукових, ремісничих, кравецьких, модельних, конструктивно-лабораторних і водночас ідеологічно-програмних маніфестів, статей, проектів і пропедевтичних гіперструктур (це вироби з дроту й інших матеріалів, зокрема дерева) створювало синтетичну програму єднання мистецтв: сценічних, візуальних, архітектури, дизайну.

Проектно-дизайнерські, функціонально-технічні розробки походили також від рельєфів Володимира Татліна, який теж брав участь у проектуванні одягу. Отже, сама орієнтація на виробничий імпульс, на виробництво у широкому розумінні, як переорієнтацію життя на один великий завод, або на одну велику фабрику – все це було утопією й новим техніко-мистецьким образом, який був романтично піднесеним, але мало життєздатним. Це той складний період синтетизму дизайну, який можна поєднати з первинним синкретизмом, де мода й дизайн зароджувалися як метахудожній і метакультурний синтез. Тут були задіяні різні культурні практики: техніка, промисловість, сценографія, реклама. Все це водночас давало можливість утворення того простору, який спирався на конструювання проекту заради

проекту, заради проектності як такої. Все це водночас можна визначити, як протодизайн, протомоду і протокостюм. Хоча всі вони були традиційно опрацьовані в певних реаліях культуротворення.

Любов Попова створила певний синтез, але синтез стильовий, де поєднуються тенденції західної моди, зачіски, косметика й аксесуари з простотою силуетів, які давали можливість побачити силует як своєрідну адаптовану моду західно-радянського зразка. Тобто ми бачимо два протилежних вектори формотворення: синтез мистецтв визначався як діалог культур Сходу і Заходу, хоча це не відчувалось і маскувалось в контексті моди. Етнореалії або спортивні реалії молодіжної моди й та інституалізація моди, яка відбувалась навколо журналів, зокрема журналу «Ательє», ставили за своєю метою диференціацію кравецьких та модельних практик з дизайну одягу. Спроби спроектувати простір повсякдення приходять з НЕПом і входять у простір складної, мозаїчної культури, яка тяжіла до крайнощів: спрощення силуету, форм, своєрідного неоплатонізму, функціоналістського та конструктивістського виміру та етнокультурного симбіозу.

Олександра Екстер надзвичайно потужно, поліфункціонально вписувалася в різні коридори й формульні схеми цього мозаїчного культурного осередку проектування. Вона проектувала як театральний, спортивний, так і побутовий одяг, який у повсякденному просторі поєднував у собі раціоналізм, а також захоплення прикрасами. Така своєрідна надія на те, що одяг повсякдення можна прикрасити шляхом багатofункціонального, навіть нормативного костюму, все це надавало цій поліфункціональності своєрідної театральності і, більше того, було засадничим принципом художнього синтезу. Цікаво, що Олександра Екстер, що активно діяла в просторі авангардної культури, мала дружні стосунки з Гійомом Аполлінером, Сонею Делоне, Пабло Пікассо. Її моделі входять в європейській простір, або метахудожній синтетичний простір, як надзвичайно активний і синтетичний образ абсолютно різних і разом складних конфігурацій. Так, образи моделей могли бути здійсненими для клієнтів ательє мод як

багатошарові наряди з парчі, атласу, шовку з хутряним, шкіряним оздобленням. Ці моделі, зроблені за індивідуальними замовленнями, не мають нічого спільного з індустріальним виміром «Прозодягу», в якому вона працювала з тим же успіхом.

Тобто, еkleктика моди НЕПу, мода конструктивізму й функціоналізму та інші утопії поєднуються й водночас стають взаємно доповнюючим простором синтезу мистецтва, техніки й ремесел. Отже, якщо подивитися на модельні, конструктивні виміри тих засад, що ставали основою просторових композицій, то вони й зараз вражають своєю оригінальністю й динамічністю, тим розкутим засвоєнням простору, який можна побачити в просторових конструкціях К.Мідуніцького, братів В. і Г.Стенбергів, О.Родченка. С.Хан-Магомедов пише: «Це були просторові й ажурні композиції з металевих стрижнів: трикутники, таври, двотаври, швелери і т. п. з включенням деталей зі скла, листового заліза, емальованого металу, латунних трубок, дроту, розтяжних елементів, дерева» [272, с. 114].

Цей лабораторний експеримент був не лише образно-захоплюючим, але й модельно-презентативним, інноваційним. В. і Г.Стенберги також робили плакати для кінофільмів. Це майстри реклами, яку вони утворювали разом із В.Фаворським. Весь цей простір для моди був дуже актуальним. В. і Г.Стенберги вважали, що потрібне математичне усвідомлення речей. Наступив час інженерної правди, доцільності конструктивних експериментів, їм потрібно було надати нову форму для реального застосування в техніці. С.Хан-Магомедов підкреслює: «У своїх просторових експериментальних конструкціях вони бачили вираження внутрішньої сутності матеріалу, ставили завдання виключно виявлення максимуму економіки й доцільності по відношенню до даного матеріалу як єдиного організуючого витоку динаміки простору, об'єму, площини, лінії, світла. Основна увага приділялась простору, котрий завойовувався лінією і підкреслювалось, що площина не порушує простір» [272, с. 125].

Якщо ми подивимося на ці конструкції, то побачимо, що вони вражають тим, наскільки вони є тектонічними, як захоплюють простір, як визначають певні епіцентри формотворення. Отже, вони є тим модельним простором сучасної культури, яка власне на підставі саме платонових тіл у Івана Леонідова завоює весь світ простотою, чистотою своїх відкриттів.

Одяг прогнозується та проектується як своєрідна просторова конструкція. Так, фактично в цих моделях ми можемо побачити майбутнє одягу, який перетне межу століття. Простір одягу як єднання драпірувальних стратегій з накладними, як вільне формотворення у просторі знаходить свої альянзи в евклідовій геометрії, в геометричних реаліях. «О.Родченко брав фанеру, бляшанку з визначеними геометричними формами – квадрат, коло, трикутник, шестигранник, еліпс, – відмічає С.Хан-Магомедов, – і через рівні інтервали окреслював на них лінії, що зменшувалися до центру, а потім розрізав, розпилював площину за цими лініями й розгортав у просторі отримані фігури, створюючи виразні композиції» [272, с. 117].

Ці композиції у порівнянні з його композиціями з дроту та конструкціями Б.Йогансона, К.Медунецького, братів В. і Г.Стенбергів, виглядають вже ближчими до архітектонів К.Малевича. Вони також тяжіють до «Проун» (проектів затвердження нового) Е.Лисицького, мають тіло, масу. Цей контраст прозорих тіл, мас і формотворчого, динамічного поштовху надає композиціям О.Родченка своєрідний шарм. Фактично в цих вільних формотворчих композиціях розкривається хист О.Родченка, який приходить із пропедевтичного дизайну в дизайн конструктивно-функціональний.

Одним із найважливіших елементів моди цього періоду є суперграфіка, тобто входження тексту і лінійних орнаментальних композицій, побудованих на основі геометричних форм орнаментів, в архітектуру, в агітспоруди. Це могли бути трибуни, це могли бути різні павільйони, які надзвичайно активно агітували за нове життя. Це міг бути одяг. Функціональна структура агітаційного характеру використовувалася багатьма дизайнерами, і все це також знаходило свої сценічні форми в сценографії Вс.Меєргольда та ін.

Театральні підмостки агітпропу мали свій своєрідний вербальний дискурс, який доповнювався мізансценуванням як висловлюванням, монументальною поетикою комуністичних агітрозписів потягів, вагонів.

Все це і формувало ту мову моди, яка пов'язувалася з архітектурним середовищем, транспортом та ін. Зрештою своєрідні малі форми міста, як святкові інсталяції, ставали своєрідним семантико-геометричним простором іконізму й водночас вербального презентативізму нової влади. Цікаво, що майже всі, хто брав участь в ті часи в лабораторному експерименті «Прозодягу», вписували у свій проектний дискурс ті ідеологічні прописи, які виглядали як безосібний і позбавлений персоналісті текст. Так О.Екстер писала: «Питання про нову форму одягу стоїть на порядку денному. І оскільки більшістю у нас є трудовий елемент, одяг повинен бути пристосованим для тих, хто працює й для нових видів роботи, котрі будуть у ньому виконуватися» [95, с. 61].

Можна стверджувати, що це майже цитата з виступу В.Степанової, яку вона зробила у вигляді доповіді в Інституті художньої культури. «У костюмі, що конструюється як костюм сьогоденного дня, висувається основний принцип – зручність і доцільність. Немає костюмів взагалі, є костюм для будь-якої виробничої функції. Шлях оформлення костюму від завдання до його матеріального оздоблення – це оформлення функцій, котрі повинен виконати костюм як прозодяг, як плаття робітника» [95, с. 61].

Втім, еквівалентність висловлювань має характер адаптації до міфологем та ідеологем часу, де виробництво, праця стають головним принципом, сенсом і світлом, що наповнює життя. Костюм стає аналогом функції, функції праці хірурга, льотчика, робітників на фабриці, пожежника та ін. Прозодяг для акторів, який опрацювала Л.Попова, вперше був задіяний у виставі Вс.Меєргольда «Великодушний рогоносець» у квітні 1921 року, а також для інших вистав цього театру. Ми можемо побачити, що сам тип функціональності тут формувалася як своєрідний симбіоз, що був метамовою вистави «Клоп» у п'єсі В.Маяковського та дуже нагадує його ж проект

комбінезону, який лише більше формулюється як певний метажест логіки евклідової геометрії. Тобто всі твори вже стають своєрідними метамоделями доби, механізмами, які породжують саме орієнтований на професійний вимір образ. Варто зауважити, що це був утопічний антропологічний тип «новітньої людини».

Фактично ми бачимо надзвичайно цікавий простір, який раптом аранжується у таких художників, як В.Татлін, що опрацьовує повсякденний одяг людини, тобто людини повсякдення, яка існує в умовах абсолютно різних програм та інституцій – ідеологічних, політичних, художніх маніфестацій, як та людина, яка одягає зручний, більше того, трансформативний одяг, одяг для кожного дня. Втім, кожний день визначається як свято зручності, доречності, доцільності.

Отже, ми знаходимо світ, де такі речі, як пальто, куртки, брюки та ін. універсалізуються до своєрідних надречей, тобто вони є зручні, надзвичайно цікаво продумані, як своєрідні картосхеми або алгоритми життя. Так, гасло В.Татліна – не до нового, не до старого, а до потрібного – свідчить про те, що виникає новітня соціопрагматика речі, одягу зокрема. Її не можна визначити політично, як «соцпростір», як «соцодяг», або «радянська мода», до чого тяжіють західні теоретики [12]. Її можна визначити, як тотальний синтез мистецтва, ремесел, техніки, науки. Це надзвичайно синтетичний простір, який поєднує у собі на правах своєрідної метаклектики (хоча еkleктика не помічається) антропну утопію, утопію ідеологічну, політичну та утопію естетичну.

У всіх стильових вимірах костюм чітко поляризується як костюм НЕПу, костюм конструктивістів, костюм повсякдення, етнокостюм, але ці жанрові матриці лише свідчать про те, наскільки гостро поляризується саме життя. Д.Єрмілова пише: «Можна визначити основні особливості прозодягу: функціональність та доцільність. Конструктивісти проектували костюми, що оформлюють різні функції: прозодяг вантажника (Г.Міллер), прозодяг вуглекопа (Г.Клуцис), спортодяг (В.Степанова), прозодяг інженера

(О.Родченко); технічний раціоналізм костюму (відверто демонструвалися конструктивні й функціональні деталі, котрі замінювали накладний декор); костюм повинен був підкреслювати рух людини. Конструктивістський костюм був відкритою структурою, на відміну від ансамблю, котрий панував в офіційній моді. Залежність форми костюму від пластичних особливостей матеріалу особливо відзначала О.Екстер» [95, с.63].

Наведемо цитату зі статті О.Екстер в журналі «Ательє», 1923 рік: «Якщо взяти тканину для створення тієї чи іншої форми, необхідно врахувати її щільність, вагу, розмір і колір. Із простої, грубо опрацьованої вовняної тканини диктується форма, яка заключається в прямокутник або сконструйована на прямих кутах, без зайвого доповнення вертикального ритму складок. М'які, широкі тканини (вовна, шовк) дозволяють зробити більш складний і різноманітний силует одягу. Пружні тканини припускають можливість зробити одяг для руху (танок) і опрацювати більш складні форми (коло, багатогранник)» [95, с. 63].

Ми бачимо той неоплатонізм, тобто ті конструкції, духовно-геометричні архетипи, які вписуються в загальний простір авангарду і водночас вже настільки утилізуються, як доцільна програма їх використання, що фактично перетворює неоплатонізм на соціопрагматику. Ці крайнощі поєднуються з самого початку або презентуються як симбіоз.

Доцільність конструкції та її соціопрагматика поступово перетворюється на варіативність протоформ, що пов'язуються з платоновими тілами й варіативним полем тих чи інших контекстів. Ці контексти можуть виглядати, як динамізація, геометризація, більше того, як внесення активного графематичного компоненту, тобто суперграфіки. Саме так побудовані проекти спортивного одягу у В.Степанової. Внесення більш м'яких конфігурацій, які візуально, оптично визначаються набивкою й конструюються у вигляді, будемо казати, тектонічних, геометричних форм, можна побачити у серії, яку здійснює Л.Попова. Це проекти суконь із тканин, на які набивається малюнок.

Отже, трансформативність і визначена геометричність, яка тут же стає антропоморфною і м'якою, тяжіють до трансформативності комбінаторного типу, яка закладається в конструкцію, як можливості програми змін. Так, елементи одягу пристібаються, відстібаються, розшаровуються в глибину шаруватого дискурсу, що дає можливість здійснити універсальну куртку, пальто з підкладкою з тканини, яка не промокає, має пристібний і відстібний верх і низ. Все це вписувалось в один і той же простір прозодягу. Тобто, прагматика виробництва як виробництва життя, розуміння життя, як великого заводу тією чи іншою мірою диктувалася загальною ідеологією, яка походить від пролеткульту і вписувалась в офіційний дискурс, що визначався як специфічна програма утопічного проекту «нової людини».

Звичайно, ця програма була не єдино можливою, на Заході панував стиль арт-деко, який згодом перетвориться на офіційний стиль тоталітарної естетики. Втім, попередній синтез мистецтв, що вписується в проект прозодягу, ніс у собі еkleктику, еkleктику перехідного періоду. З одного боку, це гостре занурення у функціоналізм, конструктивізм й авангардну естетику, а, з іншого, – це вже та доцільність і соціопрагматика антропологічного утопосу, що опрацьовується як «зручність».

Нова соціопрагматика й нова естетика, яку можна визначити як період розвинутого конструктивного функціоналізму, буде потім формалізована у комплексі прет-а-порте, – готовому виробі, у якому закладена трансформаційна програма змін, але ці зміни носили лише допоміжний характер, який можна визначити, як модифікаційний простір. На відміну від константного простору авангардних конструкцій, де існувало мінімум модифікаційних можливостей, що можна побачити в прозодязі О.Родченка і В.Степанової, вже одяг Л.Попової має багато модифікаторів, де майже кожна геометрична форма модифікується, пом'якшується й декорується.

Цікавий симбіоз презентативної функції та ретроархаїзуючих тенденцій відбувся у творчості модельєрів, які працювали над новітньою військовою формою Червоної армії. Зрештою, виник проект, який потім визначається як

«Будьонівка». Художник С.Аркадієвський відштовхувався від традиційного російського костюму і таким чином поєднав виразність силуету, яка мала характер апроксимації селянських форм і походила від туніки, від сорочки з певними елементами, які асоціювалися як емблематичні реалії щодо презентації образу військового Червоної армії.

Втім, ця форма була парафразом духу давнього витязя: обмотки дуже нагадували селянський одяг, а шинель в холодному кліматі не виконувала своєї функції, це призводило до того, що солдати просто обморожувалися. Згодом ця форма була усунута й виникла інша форма, яка вже в 1939-40-х роках радянсько-фінської війни, перейшла на більш прагматичні й більш пристосовані для ведення війни в холодному кліматі шапки-ушанки, напівкожушки з монгольської овчини, чоботи. Все це та реальність формотворення одягу, яка навчила людей не стільки займатися стилізацією, утилізацією святинь історії, культури, скільки орієнтуватися на потреби самої реальності.

Н.Маньковська відмітила в процесі «дизайнеризації» життя симулятивність формотворчих інтенцій: «Перекомбінуючи традиційні естетичні коди за принципом реклами, конструюючи об'єкти як міфологізовані інновації, симулякри пророкують дизайнеризацію мистецтва, виводячи на перший план його вторинні функції, що пов'язані зі створенням речовинності середовища як культурної аури. Перехідним ланцюгом між реальним об'єктом і симулякром є кітч як збіднене значення кліше-стереотипу, псевдоріч. Таким чином, якщо основою класичного мистецтва слугує єдність речі – образ, то в масовій культурі із псевдоречей виростає кітч, в постмодернізмі – симулякр» [185, с.60 – 61]. Проте, це тенденції більш пізнього часу, що сформувалися в моді як регіональні адаптації антропологічного типу «новітньої людини» в контексті місцевих традицій та досвіду культуротворення.

Загальна тенденція посттоталітарної доби – широка артизація простору культури, яка, одного боку, тяжіла до симулякрів мас-медіа та візуальної культури в цілому, а з іншого, – до етномистецьких традицій.

3.2. Синтетичні та еkleктичні тенденції формування шкіл з дизайну одягу в Україні

Ми вже зазначили, що мода другої половини ХХ століття живе у вимірі артизації, тобто вона починає все більше й більше тяжіти до арт-практик, до тих структурних мистецьких реалій, які так чи інакше визначаються як арт-практики. Йдеться про те, що мода існує в просторі шоу-бізнесу, естради, у контексті свята, політики і всіх задіяних постмодерністських практик, таких як ленд-арт, енвайронмент, хепенінг, перформанс та ін. Зокрема, покази мод відбуваються на фоні ландшафту, характерними стають покази декількох шоу одночасно, як це проводив Джон Галльяно. Може, навіть у різних маєтках, таких, як занедбані приміщення колишніх фабрик, заводів. Все це пов'язується з тим простором арт-практик, які тяжіють до постмодерністської естетики.

Мода все більше й більше переходить у контекст візуалізації, а задіяні візуальні агенції впливають на весь контекст модних інновацій, дають можливість відчути, що мода стилізується, трансформується і все більше перетворюється на арт-бізнес, шоу. Все це спонукає до того, що її слід культивувати, потрібні промоутери, режисери моди, ті проміжні станції, які так чи інакше організують видовище, вистави й події. Все це спонукає до того, що дизайнери одягу все більше і більше втягуються в простір артизації і презентації показів і видовищ. Це позначається на підготовці студентів, на впровадженні нових курсів у простір сучасного дизайну одягу, на відкритті нових шкіл та кафедр моделювання та дизайну одягу ВНЗ України за останні двадцять років, які визначили себе як своєрідні альтернативи й відразу ж наблизилися одна до одної саме в контексті продукування видовищних акцій.

Адже, можна стверджувати, що не покази та видовища є консолідуючими центрами, а сама педагогічна система.

З.Тканко, О.Коровицький у роботі «Моделювання костюму в Україні ХХ століття» пишуть: «З'ясовуючи стани й перспективи розвитку моделювання в Україні, слід звернути увагу на джерело його формування: багаті традиції української народної культури, зарубіжний мистецький досвід і, безперечно, тривалу працю великих і малих колективів модельєрів України» [250, с. 7]. Йдеться, що саме цей підхід до моделювання як до синтетичного, художнього проектування, яке акцентує в собі як етнодосвід, так і проектний потенціал, характеризує ту чи іншу школу дизайну. Чому так довго триває така конфронтація та непорозуміння сучасних тенденцій формотворення в одязі? На це питання не можна відповісти однозначно: ані герметизм локальних швейних виробничих шкіл, які автоматично ототожнювали себе з дизайнерськими, ані нетерпимий дух «змагань» мало що пояснюють. Здається, що ця конфронтація належить до традицій пострадянського суспільства в цілому.

Одразу ж виникає питання, наскільки автентично розводяться ці категорії – мода та кравецтво, проектування костюму та проектування одягу. Традиційно костюм вважається більш образною номінацією, на відміну від одягу, який пов'язується з суто функціональним виміром. Проте такий підхід не відповідає дійсності, має суто утилітарний характер. Так, у київській традиції дизайну одягу виникає концепція розуміти одяг, як планетарний антропний феномен. Одяг інтерпретується як результат діяльності продуцента проектних (тілесних) практик культури, а костюм персоніфікується та визначається як образ «людини одягненої». Фактично на підставі розуміння костюму як образу та одягу як предмету проектування виникають школи, які можна визначити, як оригінальні, що мають свої традиції проектного досвіду.

Якщо за львівською школою моделювання або дизайну костюму стоїть кравецький досвід десятиліть, то за школою проектного дизайну в Києві –

досвід філософського та культурологічного осмислення семіологічної структури моди й костюму, тобто досвід культурологічний. Ці школи визначаються як суто українські, що орієнтовані на український досвід культуротворення, легкої промисловості та проектування костюму. Зараз потрібно визначити загальний простір формування дизайнерських шкіл в Україні. Ми будемо говорити лише про львівську та київські школи, бо всі тенденції проектної діяльності тут більш наявні.

В 1930 році було започатковано Київський політехнічний інститут шкіряної промисловості, який у 1944 році отримав назву Київський технологічний інститут легкої промисловості та згодом в 2001 році став Київським національним університетом технологій та дизайну КНУТД. КНУТД є традиційною фундацією саме кравецьких традицій, але не в етноремісничому плані, а в плані того індустріалізму, який набув свого розвитку ще в 60-70-ті роки ХХ століття. Моделювання костюму викладається як «художнє проектування», тобто моделювання, орієнтоване на здійснення художнього образу. Щорічно в університеті діє міжнародний конкурс студентських проектів модельєрів-дизайнерів «Печерські каштани».

Спеціалізацію моделювання костюму вперше в Україні було започатковано у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва при кафедрі художнього текстилю в 1959 р. Зараз це кафедра «дизайну костюму» Львівської національної академії мистецтва. Львівська школа має великі традиції: з давніх часів Галичина славилася майстрами кравецького ремесла. Так, саме кравецтво як ремісничий і відразу ж етнокультурний чинник моделювання, орієнтований на прошарок майстрів, що були і модельєрами, і відразу ж гарними кравцями, свідчить про потенціал проектування костюму. Щорічно у Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтва діє міжнародний конкурс молодих модельєрів «Водограй».

Кафедра дизайну та реклами Інституту філософської освіти і науки НПУ імені М.П. Драгоманова була заснована у 2009 року та намагається поєднати

досвід дизайну інтер'єру й досвід дизайну одягу в контексті синтетичних тенденцій. Ці синтетичні тенденції визначаються як певне занурення в алгоритми проектної культури початку ХХ століття, зокрема звернення до театрального костюму. Так, останні дипломні роботи магістрантів кафедри дизайну та реклами присвячені вирішенню сценічного простору та костюмів опери «Ніс», 2014 року та опери «Листи кохання. Елоїза та Абеляр», 2015 року. Це синтетичне проектування, де студенти-дизайнери проектують сценічний костюм та сценографію. Так, нова естетична концепція, нові образи й новий підхід щодо презентації опери «Ніс» в контексті авангардної культури й звернення до К.Малевича, його досвіду проектної культури (костюми для опери «Перемога над сонцем»), а також взагалі до всього авангардного пошуку 1920-х років, дає можливість реконструювати тоталітаристські інтенції, що так жорстко та талановито критикував Д.Шостакович у 1930-ті роки.

Харківська Державна академія дизайну і мистецтв (ХДАДМ) має кафедру дизайну тканини та одягу, спеціалізація якої формувалась з 1993 року і вже має свій особистий досвід викладання. Всі інші кафедри, які існують у Хмельницькому, Луцьку, Херсоні, інших містах України, так чи інакше продукують досвід легкої промисловості і проектування костюму.

На формування української національної школи дизайну та регіональних шкіл впливають такі фактори:

- культурно-історичний формат реконструкції кравецького досвіду, що належить до пріоритетних тенденцій формотворення львівської та київської школи моделювання;
- локально-регіональний формат наслідування утилітаристських та виробничих імплікацій школи Н.Ламанової 30-х роках ХХ століття, яка була ще більш редукована Т.Козловою, – це школи, що традиційно сформувалися у традиціях легкої промисловості;
- філософсько-культурологічний, семіологічний та реконструктивно-модельний формат риторичного дизайну, що орієнтований на традиції

українського етнодизайну, започаткований, розвинутий та впроваджений у навчальний процес Ю.Легеньким за останні двадцять років.

Тепер спробуємо більш детально охарактеризувати ці школи. Вже в середині XIX століття європейськими центрами індустрії моди були Париж, Відень. Адже Галичина в той час була своєрідним буфером між Сходом і Заходом. «У Львові в основному, – пишуть З.Тканко, О.Коровицький, – працювали дрібні кустарні підприємства, нараховувалось біля 1250 власників таких закладів. Величезна частина підприємств та торгівельних установ належали неукраїнським (польським, австрійським та єврейським) власникам. Дуже незначна частина – українцям – взуттєва фабрика «Пеллас» – Катерині Венгр, взуттєва майстерня Іллі Яреми та Василя Хмельника, трикотажна – Олени Мельник та ін. З 1918 до 1939 року, як інформують архівні матеріали, у Львові працювали такі швейні підприємства, як фірма «Марек» на вулиці Сикстуській, 1/29 (тепер Дорошенка) по виготовленню чоловічих костюмів і білизни, створена ще в кін. XIX ст. й відновлена в 1919 р., фірма Германа Пінзеля, філіал Віденської в Пасажі Миколиша (вул. Коперника) по виготовленню корсетів з фірмовим магазином по вулиці Галицькій, 13, утворена у 1907 р. У 1920 р на вул. Легіонів, 20 (пр. Свободи) засновується фабрика чоловічого одягу Давида Рота та Ізраеля Рудирфера; у 1924 р. – фабрика білизни «Геліос» на вулиці Пекарській, 3, а також «Кресполь» на пл. Стрілецькій, 6 (пл. Д.Галицького)» [250, с. 9].

Можна продовжити список, але в наше завдання не входить дати культурно-історичну реконструкцію формування кравецьких шкіл на Галичині, головне лише вказати, що на відміну від СРСР, тут розмаїття виробів пов'язано з розмаїттям форм власності, структур або субструктур кравецтва, які формуються як на підставі агломерацій, що тяжіють до симбіозу, так і на підставах звернення до попередніх реалій етнокультури й етностилю. Здається, що сама динаміка перетворення цих дрібних кравецьких, інколи просто ремісничих угруповань на мегамонстрів радянського зразка – була в Галичині більш повільна, і це її вберегло від того

ідеологізму, спрощених рецептів, які потім нав'язуються в школах радянського дизайну одягу з масовим виробництвом.

Здається, що Львову у цьому сенсі пощастило – близький зв'язок з Віднем, ті тенденції, які ще походять від сецесії, а також традиційна іконографія стилю модерн і традиційний образ витонченої, вишуканої моди, яка більшою мірою орієнтована на Відень, на Захід, сприяло тому, що тут саме у 1876 році була створена перша в Україні промислова школа, яка спрямувала свою діяльність на потреби цього регіону, а в 1887 році відкривається відділ гаптування та мережива. При цьому відділі й виникає той вимір костюму, який вписується в офіційну парадигму текстильного дизайну. Якщо порівнювати з Харковом, то там набагато раніше виникає досвід формування дизайнерської школи, але ані гаптування, ані дизайну одягу, ані текстилю тут не існувало.

Все це з'являється в дизайні Харкова набагато пізніше, майже вже в 80-ті роки ХХ століття. Втім, досвід акцентуації на кравецьку майстерність у напрямі художнього моделювання, що сформувалося в маєтках і декоративно-прикладних угрупованнях Львова, орієнтація на інтерпретацію з народного костюму, на його реконструкцію – це той, будемо казати, образ мислення, який відрізняє львівську школу від інших. Так всі школи вдало позбавилися модернізму, всіх тих складних трансформацій, які певним чином нищили категорію «мода» й категорію «костюм», що існували на периферії як образне забарвлення авангардного простору та театрального мистецтва. Проте такі художники як Святослав Гординський і театральний художник Анатолій Петрицький, які мали тісний зв'язок з Парижем і західною культурою, звичайно впливали на модернізм, тобто вже на модерні тенденції, які формувалися в просторі 1920-х років у Львові.

З.Тканко, О.Коровицький пишуть: «Пропаганді тогочасної моди серед міщан, селян сприяла науково-просвітницька робота, яку проводили на своїх сторінках газети «Діло», «Кур'єр Львовські», «Кур'єр» літературно-науковий (додаток), «Життя і знання»; часописи: «Жіноча доля», «Жінка», «Наш край»,

«Нові шляхи», «Мода паризька», «Плющ», «Перегляд моди» та ін.» [250, с.12].

Отже, ми бачимо, що фактично створюється те середовище, яке поєднувалося зі скульптурно-художнім виміром, який створювали художники-графіки, такі, як: С.Вальницька, С.Гординський, Ірина та Наталя Гургулі, Т.Коцюбинська, Ольга і Олена Кульчицькі, Я.Музика, М.Рудницька-Охримович, Е.Савіцька, проф. І.Свінціцький та ін. Ми бачимо, що сама по собі львівська школа виникає як художньо-етнологічний і відразу ж модерний симбіоз. Стиль модерн і модернізм тут поєдналися саме в контексті домінування рис й ознак віденської сецесії. Проте в 1930-ті роки виникають й інші, вже постнепівські інтенції, сформовані на підставі радянської ідеології.

Так, З.Тканко, О.Коровицький, пишуть: «У 20-30-ті роки у Львові були модельєри фешенебельного «Дому моди» та кооперації «Труд», які працювали в основному на львівську аристократію та міщан. Є.Олесницька, Є.Охримович, Ю.Стефанович-Ольшанська та ін. Художники «Дому моди» творили за так званим «французьким методом макетування», суть якого полягала в тому, що тканину моделювали (за допомогою шпильок, підрізів) безпосередньо на фігурі людини. Готовий макет знімали і за невеликий проміжок часу виготовляли одяг, в основному це вечірні, святкові сукні в стилі «а-ля грек», багато оздоблені штучними квітами, поясами та ін. При обладнанні майстерень універсальними машинками фірми «Зінгер», спеціальними машинами-зигзаг, петельними, мережаними, вишивальними «Корнель» та ін., для волого-тепловій обробці вугільними та плитними прасками, що створювали нелегкі умови праці, якість пошиття моделей залежала від досвіду та майстерності ремісників» [250, с. 13].

Отже, ми бачимо, що проміжний ремісничо-дизайнерський період увібрав в себе контекст кравецтва й наслідував всі тенденції, які походять від кравецької майстерності. Якщо в 1920-ті роки в Росії ця функція була знищена, редукована, у 1920-ті роки фактично домінувала дизайнерська прерогатива, яка походить від авангарду й від театру, де лідерами були

О.Родченко і В.Степанова, то тут таких авангардних лідерів ми не побачимо. Формується кравецька витончена модельно-реконструктивна школа, орієнтована на сецесію. До речі, цей тип порівняння є пріоритетним і до кінця ХХ століття. Ми можемо стверджувати, що в цьому є особливість дизайнерської орієнтації модельної школи Львівщини.

Якщо говорити про ті школи моделювання, які формуються в радянському просторі, зокрема після другої світової війни, то в Києві, починаючи з 1944 році відкриваються перші будинки моделей одягу. Київський будинок моделей одягу вважався одним з чотирьох провідних будинків моди СРСР, та, поруч із Загальносоюзним, Ленінградським та Ризьким будинками моди, представляв моду СРСР на міжнародних виставках. В ньому працювали такі майстри, як А.Гіро, Н.Лозовський, З.Плоскін, К.Флідермауз, в 1950-х роках виникає той поштовх до етнокультурних інвазій, які пов'язані з розробками Г.Мепана, а вже потім сюди приходять художники більш молодого покоління – Л.Авдєєва, А.Гладковська, Н.Калашникова, О.Серова, та ін. Зокрема, на підставі аналізу верхнього одягу гуцулів створюється колекція Г.Мепана, яка зберігається й зараз у домі моделей КНУТД.

На інтерпретацію історичного образу мали вплив костюми художниці-монументаліста Людмили Семикіної для театру й кіно, зокрема до кінофільму «Захар Беркут» режисера Леоніда Осики. В 1996 році відбулась її виставка за мотивами старовинної спадщини України, де вона представила інсталяції «Скифський степ», «Київська Русь», «Козацьке бароко» та ін. Зараз вони виглядають певними протоформами, монументально-героїчні, що в більшості нагадують якщо не дух Третього Рейху, то все ж таки тоталітарний простір у стилі вінтаж.

Вже з плином часу, осмислюючи та намагаючись оцінити саме етнокультурну складову моделювання, потрібно сказати, що вона вписується в етномистецький вимір. У контексті львівської модельної школи

етномистецький вимір стає симбіотичним, а в контексті київської – абстрактно-модельним.

У 1954 році у Львові відкривається другий в Україні будинок моделей одягу. Вже пройшло практично 10 років після відкриття в Києві першого будинку, і тут декоративне мистецтво починає поєднуватися з швейно-кравецьким мистецтвом традиційної школи моделювання. Роботи М.Балла, О.Вусович, І.Елізарова, Н.Жук, А.Пирожок, Л.Скремета, а згодом М.Білас, М.Панова та Т.Егреші стають етно реконструктивними засадами формування школи дизайну одягу у Львові. Важливо розрізнити категорію «костюм» і «одяг». Одяг традиційно розуміється як функціональна конструкція, а костюм заперечує цю функціональну номінацію, йдеться про дизайн костюму. Втім, дизайн все ж таки більше має справу з матеріальною культурою, з конструктивно-будівничими засадами формотворення в цілому. А дизайн костюму виглядає як своєрідна проміжна номінація або паліатив, коли традиційно-дієвим принципом залишається саме моделювання костюму, але воно більше універсалізується, і в контексті дизайну індустріального, тобто індустрії моди, виникає багато модних технологій.

Наприкінці ХХ століття саме школа у Львові досягає того багатства декору, яскравості та багатшаровості конструкції, яка орієнтована не лише на народний костюм, але й на поліфонію, полістилізм, на інверсії та перверсії моди. Багато студентів роблять моделі, що орієнтовані на західні моделі і в принципі виходять за межі суто етнокультурних тенденцій. Такими є дипломна робота Л.Рудик «ЕФ-промені», 1998 рік, робота Н.Грабар «Проект виставкового вбрання за мотивами хустини», 1990 рік. Можна стверджувати, що такий проект, як проект сценічних ансамблів «Золото скіфів», 1997 рік – це етномистецькі алюзії, що мають не тільки етнореконструктивне значення, а утворюють своєрідний метахудожній та метакультурний простір.

Дипломна робота жіночих ансамблів Н.Фляк «До сонця гілля простягну», 2000 р., теж вдало поєднує інтенції стилю модерн, віденської сецесії і водночас етнокультурні мотиви. Особливо цікавою є робота

Н.Якубовича – виставкові ансамблі «Біля вічного й минаючого», де католицькі мотиви і взагалі білий одяг стають контрпозицією до чорного як маркеру католицизму. Так, варто згадати маленьку чорну сукню Габріель Шанель, яка фактично була ретроремінісценцією її дитячих мрій, образу дитинства, який вона пов'язує саме з католицьким етносом. Відомо, що в дитинстві Габріель Шанель жила біля кладовища і закопувала ляльки в землю там, де ховали людей. Чорна земля і стала тією субстанцією, яка потім повторилася в неї в ті часи, коли вона відбувала послух у католицькому монастирі, з якого потім вийшла й заснувала свою шляпно-модельну невеличку кравецьку майстерню.

Але не цей чорний простір католицько-інфантильного бачення світу, а контрпозиція майстрині, художні модельні конфігурації стають виміром альтернативи стилізації «а-ля католицький світ». Тобто ми бачимо, що львівські художники-модельєри займаються саме стилістичними традиціями й трансформаціями, які вписуються в концепцію моделювання або проектування костюму, а костюм як об'єкт творчості фактично стає тим горизонтом, в якому працює ця школа.

З.Тканко, О.Коровицький пишуть: «Методика проектування нових форм у творчості-художника модельєра базується на науковому прогнозуванні моди за останні роки та створенні художнього образу костюму на основі різноманітних джерел творчості, застосовуючи найчастіше асоціативний метод образного методу створення костюму в колекції. Мистецтво моделювання, таким чином, вимагає абстрагованого осмислення дійсності, перетворюючи діяльність створення «нового», «витонченого» відчуття, надійної здатності реагування на зміни в природі та суспільстві» [250, с. 60].

Позиція Ю.Легенького, що внаслідок започаткованої їм методології риторичної школи дизайну та теоретичним дослідженням, демонструє інший погляд, де передбачення майбутнього не є проблемою, а проблемою є проектування цього майбутнього на підставі альтернативних проектних

технологій. Передусім, виникла альтернатива накладного одягу: автор вважає, що симбіоз драпірувального одягу зі вставками накладного, що є альтернативним накладному симбіозу (накладного одягу зі вставками драпірувального, що можна побачити вже в етнокостюмі) стає домінантним та також буде таким впродовж XXI століття.

Ця проектна інтуїція або диспозиція позначається тим, що мода розвивається, замінюючи одні провідні інтенції на інші й стимулюючи до створення конфронтації образних інновацій. Тобто важливою є не асоціація, а конфронтація, діалектика замість поліфонії і можливостей паралельного асоціативного нашарування інформації. Отже, можна стверджувати, що таке протиставлення певним чином є модельно-конструктивним підходом щодо порівняння шкіл дизайну в Україні.

Варіативні чинники моделювання, які можна назвати модельно-риторичними, хоча вони не експлікуються як суто риторичні, можна побачити вже в львівській школі. Також, київська школа має теж асоціативний ряд вільного паралелізму моделей, що дає можливість порівняння, як уподібнення і наслідування традицій. Адже загострення тих констант, які є вихідними для школи, є дуже важливими.

Проте і та, і інша школа поєднується в тому вимірі, коли засадою проектування стає звернення до культурно-історичного потенціалу проектування костюму, до етнокультурних витоків. Якщо етнокультурні витoki залишаються традиційними для всіх модельних шкіл костюму в Радянському Союзі, то усвідомлення культурно-історичного потенціалу, починаючи з неоліту або палеоліту, – це вже винахід Ю.Легенького. Він вважає, що студент повинен за роки навчання пройти усіма сходами культури, зокрема побути художником палеоліту, вміти намалювати бізона й прекрасні силуети тих людей, що полюють на цих бізонів.

Далі реконструюється досолярний і солярний культ в вигляді тих графем, які визначаються в прекрасному зібранні Аріель Голан і солярної символіки писанки. Львівська та київська школи уподібнюються і визначають

солярний культ в межах писанки. Писанка антропоморфізується, тобто вона не лежить, а стоїть, має вертикальну вісь, і самі осі розподілу писанки стають тими світовими осями, які є еквівалентними осями тіла людини. Визначення трьох екстримальних позицій: головного поясу, плечового поясу і поясу стегон визначають верхівку, середину зону і низ писанки. Така первинна модельна інсталяція дає можливість універсалізувати проектно-модельний підхід у школі дизайну як ідеальну модель, де є гравітаційна складова: чаша внизу писанки, діжка (серединна частина писанки), купол як укриття (верхня частина писанки) [154].

Так, діжка як роздутий бочонок демонструє інтенції або ту напругу, що йде з середини або інтенції стискування по краях. Ця тектонічна трансформативна стратегія інтерпретації форми дає можливість інтерпретувати протодизайн одягу як модельну настанову, яка відходить від асоціативності, дає гравітаційні константи, дає можливість самовизначення цих гравітаційних констант як реальної основи дизайну одягу. Отже, можна зазначити, що між львівською та київською школою є дуже багато спільного. Ці школи є спорідненими, а обмін досвідом продовжується до теперішнього часу, що дає можливість узагальнення проектних інтенцій і модельних конфігурацій проектного процесу.

Втім, проектування відбувається в цих двох школах по-різному, по-різному складається їх доля, але суть полягає в тому, що відбувається культурний діалог Сходу і Заходу.

3.3. Київська школа риторичного дизайну як синтез лінгво-семіотичного та візуального поворотів у моді XX століття

Отже, ми можемо відзначити, що арт-простір моди все більше й більше візуалізується. У тій чи іншій школі все більше посилюються арт-технології дегітального комплексу із застосуванням візуальних манекенів, візуальних імплікацій у проектному процесі. Актуалізуються постмодерністські інтенції, які є візуально-трансформативними. Тобто проблема – як одягти людину –

інколи стає метафізичною подією. Так, «одягаються» скульптури Мікеланджело, «одягаються» картини Рембрандта, «одягаються» картини Рубенса. Цей постмодерністський хід виглядає сценічно презентативним в постмодерному дискурсі як сучасний проектно-модельний простір моди.

Арт-простір моди кінця ХХ – початку ХХІ століття все більше й більше мімікрує, трансформується в просторі видовищних імплікацій, визначає орієнтацію на універсалізацію загального досвіду генерації культурно-історичного потенціалу, виявлення провідних тенденцій семіотичних конотацій моди. Все це радикально відрізняється від радянського та пострадянського простору моди, де характерним є застосування і використання, що віддає утилітаризмом і примітивом. Коли просто бралися ті ж самі етнокультурні реалії орнаменту і використовувалися в якійсь новій якості, то цей орнамент інтерпретується не як тотальна світоглядна цілісність, що було характерно для етнокультури (розшарування орнаменту в контексті оточення кінцівок тіла людини, зокрема, акцент на плечовому поясі, так званий, купон, вставка, як тотальна діагональна або вертикально-горизонтальна орнаментация всього костюму), а як звичайний елемент формотворення. Так орнамент перетворюється на поп-арт, втрачає свою світоглядну та модельну функцію.

Всі ці реалії, звичайно, потребують більш детальних визначень і звернення до конкретних проектних розробок. Це не входило в наше завдання, адже потрібно було визначити ті тенденції, які формуються в просторі тоталітаризму, а перед цим у просторі модернізму, авангарду, а вже згодом сталінського міфу і в постсталінській реальності моди, що пов'язують з посткомуністичною добою. Втім, варто говорити про зміну проектних та інтерпретативних парадигм у моді, дизайні, архітектурі.

Все так чи інакше вписується в простір артизації, візуалізації проектного простору, візуального повороту в цілому й простір артизації моди як тотального художньо-модельного простору презентативності флеш-іміджу. Так, кафедра дизайну й реклами НПУ імені М.П. Драгоманова цілком

орієнтована на семіотичні коди презентації інформації, які використовують такі реалії, як бренд, маркетингові комунікації, що дає можливість визначення рекламних, дизайнерських і соціокультурних конотації та єднання моди й реклами.

Весь цей простір вписується або в синтагматику модних імплікацій, або визначається як візуальні візії, інтенції, що є інтерпретацією сучасних тенденцій моди. Так, без реклами мода в широкому розумінні виглядає обмеженою, особливо коли мода потрапляє в простір конкурентних візуальних практик: це і дизайн середовища, і весь набір поетичних маркерів посткультури, зокрема культури постмодернізму. Про все це треба говорити, виходячи за межі посткомуністичного простору. Це інша модель, яка потребує вже соціокомунікативного й соціопрезентативного візуального антуражу, що до моди має подвійне відношення. Так, з одного боку, вона ширше моди як візуальна агенція комунікативного зразку, а, з іншого боку, мода в широкому сенсі концентрує всі візуальні маркери і робить їх провідними каналами зчитування інформації, схемами, якщо не штампами, якими мислить людина.

Така спрощеність, конфігуративність, більше того, орієнтація на візуальність і дохідливість протомови реклами й провідних брендів моди корелюють з тим нескінченним варіативним кодом інтерпретації модельних риторичних констант, які мають бути задіяні і здійснені, як культурно-історичний потенціал у вимірі конотацій.

Одяг як планетарне явище, одяг як семіотичний об'єкт, одяг як сценічний об'єкт, одяг як метакультурний простір суб'єкта культури – людини одягненої – це один одяг, що дає можливість побачити й почути ті альтернативні тенденції, які виникають в просторі проектування. Якщо Р.Барт починав свій модельний та реконструктивний, риторичний підхід з категорії «безкінечна сукня», то його завданням було описати цю нескінченність у варіюванні риторичного зразка. Це вдається, якщо залишатися в межах вербального тезаурусу. Все складніше, коли риторика осмислюється в

візуальному та предметному вимірі. Тут необхідно визначити вже не натуралізовану модель (манекен), а логістичну, якою виступає форма яйця як аналог гравітаційно детермінованого формотворчого простору [154].

Тобто не асоціації, не знакові конотації, які є безмежними і безвідповідальними, а чіткий механізм трансформації, що відбувається на підставі риторичних трансформацій, дає ту матрицю (породжуючу модель), яка стає аналогом «генетичного алгоритму» в його візуальних імплікаціях, які здійснює комп'ютерна програма. Це вже дизайн одягу, який виходить за межі костюму та проектних асоціативних категорій. Це симбіоз семіологічного та візуального поворотів у проектній культурі.

Категоріальну матрицю візуальних патернів, що визначається риторично, можна назвати автоматизованою граматиною. Граматика як дизайнерська метафора, граматика як система проектної школи стає основою культурно-історичних імплікацій та експлікацій проектування в дизайні одягу. Визначивши методологічні засади модельного пошуку, можна сказати, що в педагогічній практиці формуються пріоритети школи, які можна визначити як національні, а також можна сказати, що вони сформовані під впливом французької семіологічної школи.

Саме в Києві школа риторичного дизайну намагалася адаптувати, з одного боку, звернення до етнокультури, а з іншого боку, – гострий монтажний атрактор, який можна визначити як генетичний алгоритм, що презентується не з позиції комп'ютерних апроксимацій і комп'ютерної проектної системи, а генетичний алгоритм як риторично-модельну систему продукування образу.

Тіло людини визначається вже в плані біоморфної пластики в контексті біологічної або біокосмічної антропної динаміки. Не манекен, а тіло як біодинамічна система стає підставою для моделювання. Тобто постмодерністський підхід тут адаптує саму механіку реконструкції як механіку розбивки тексту, його розчленування на цілий ряд дискретних

модельних рядів, які потім поєднуються в систему, що визначається як колекція.

Модельні вправи починаються з того, що студенти «одягають» палець, одягають кість, одягають руку, стопу, гомілку, стегно, одягають тулуб, одягають плечовий пояс, окремо одягають голову. Тобто не існує розподілу на верхній та нижній одяг, на головне вбрання, адже визначається інтенсивна й екстенсивна метрика еквівалентних модельних комплексів тіла, біомеханіка котрих визначається пенталогізмом – трьома константними зонами та двома зонами переходу.

Зіткнення екстенсивної й інтенсивної метрики тіла людини відбувається, як відомо, на рівні плечового поясу, тому одягти плечовий пояс – фактично означає визначити проблему з'єднання двох світів – екстенсивного й інтенсивного. Така система мислення й такий підхід означає, що мода є системою логічно побудованої проектної систематики. І водночас школа широких культурних альянсів, посилянь до різних кодів національних культур, етнокультури, порушує проблеми, що є надзвичайно важливими для осмислення реалій дизайну одягу.

Ми знаходимося в ситуації стагнації: сучасна мода є надзвичайно амбівалентною, залишається або арт-хаусом, або навіюваним ремінісцентним простором звернення до етнокультури, що дуже нагадує сталінський міф, міф Надії Ламанової. Мода також є авангардним простором, який змагається з усіма універсаліями модної естетики, що існують на Заході. Отже, важливо зазначити, що сама проблема дизайнерської школи є дуже актуальною й важливою для пострадянського простору.

Ми не дарма заговорили про школу моди, яка визначається як симбіоз семіологічного та візуального поворотів у культурі. Частіше за все всі школи починають зі шматка полотна, який накидається на манекен. Цей шматок може розрізатися і таким чином символізувати накладний одяг, а може бути моделлю драперій, коли на полотні наносяться перетини. Пластика, що утворюється шляхом прищеплювання, наколювання, утворює формотворчі

елементи того «ідеального одягу», про який мріяв Г.Гегель. У київській риторичній школі цей метод використовується на рівні моделювання як кравецтва та конструювання, пластичного формотворення. Адже саме формотворення походить від логістичної моделі, яка визначається як яйце, яке стає антропомодельним, тобто феноменом прикладної антропології дизайну одягу.

У другому семестрі, вже саме на першому курсі здійснюються моделі переносу орнаментальних композицій, що створені на підставі писанки, на одяг. Сорочка може бути звичайною, може бути для двох людей, для трьох для чотирьох, п'яти, дев'яти, навіть дванадцяти осіб. Такі величезні хорові, можна сказати, «оркестри» моделюють принцип колективної, соборної людини в модельному просторі, що є унікальним своєрідним модельним підходом, який дає можливість побачити сорочку, як соборне тіло людини. Людина не є самотньою в етнокультурі, вона народжується в сорочці, в сорочці вона приєднується до хорового соборного цілого етносу, і саме ця соборність визначається по-різному в конотаціях модельних вправ.

На якомусь етапі вже був вичерпаний код солярної інтерпретації сорочки з її синтагматикою – розбивкою на зони і типологією цих зон на підставі центрації, обміну візуальних цінностей орнаменту, трансценденції, і процес пішов шляхом залучення української ляльки. Так використовується лялька заввишки в кілька людей, що теж інтерпретується як соборне тіло, як космічне тіло, на яке теж наносилися солярні просторові структури.

Поруч з візуальними риторичними патернами формотворення визначаються культурно-історичні маркери: підв'язка, драперії, розріз, монадний простір. [154]. Так, підв'язка є глибинним маркером формотворення, семантично – це образ неба. Тобто коло, кільце, перетин тіла теж стає образом неба. Тому всі підв'язки, зокрема намисто, зокрема кільце, яке ми одягаємо на палець, коли одружуємося, або вінки, які приносять на могилу, – це є семантичним образом неба.

Наступний формотворчий принцип визначається як обмотування, що можна побачити в пластичному еквівалентні серединного простору модельного яйця (діжці), це вже драпірувальний комплекс античності. Наступний маркер формотворення – це розріз, який визначається феноменом накладного одягу в середньовіччі. Монадний простір виникає тоді, коли на сукню нашивалось до п'ятисот бантів. Так, «соціал-атомізм» мережива відповідає соціал-атомізму маленького простору взагалі, що складає архетип малої людини Нового часу.

В одязі вперше починає відігравати роль деталь, що проявляється вже в новому часі і досягає в повісті Гоголя «Ніс» свого апогею. Так, молодий Д.Шостакович написав чудове лібрето зі своїми друзями, а потім оперу «Ніс». Ніс стає самодостатнім суб'єктом культури, відділяється від тіла людини і живе, як людина. Ми потрапляємо в цікаву ситуацію семіотичної і разом з тим синтагматично-морфологічної й синтаксичної структури розуміння тіла людини як феномену культуротворчості.

Шляхом залучання підв'язки, обмотування, розрізу й монадності, як маркерів формотворення протокостюму або протоодягу, ми моделюємо моду майбутнього. Створюючи на основі чаші, діжки, куполу моду архетипу, моду глибинних фундаментальних синтагм-констант морфологічних космологізованих структур костюму, ми моделюємо універсальний простір моди як модель світоглядно й водночас антропного типу.

Такий підхід долає межі сучасного постмодерністського дискурсу, але зберігає його інтенції плюралізму щодо осмислення костюму, осмислення моди як модусу, як синтетичної цілісності. Коли ж власне починається костюм? Коли починається саме праця не з архетипами, а з дизайном одягу? Починається на третьому курсі, де перший семестр присвячений, так званій, біонічній клаузурі. Береться листок з дерева, або будь-якої рослини (він може мати одну вісь, три осі, п'ять, сім), однак листок має ребра жорсткості. На основі цього листка створюється одяг. Так, на маленький манекен (краще

всього брати ляльку Барбі, але таку, в якій згинаються кінцівки), і на основі накладання на неї листка створювати різні моделі.

Студенти залюбки це роблять, а інколи знімають до тисячі моделей, які просто вражають своїми формальними відкриттями. Паралельно робиться клазура культурологічна: моделюються різні стилі. У біонічному просторі на основі застосування листка як модельного принципу моделюються формотворчі інтенції стилю модерн, авангарду та ін.

Наступний семестр присвячений темі «Архітектура одягу», де модельно інтерпретується формотворчий потенціал групи «Прозодяг». Оживає простір конструктивізму. Простір, який здійснювали О.Екстер, Н.Ламанова, Л.Попова, О.Родченко, В.Степанова, інтерпретується як логіка прямого кута. Логіка прямого кута спонукає до інтерпретації субстанції формотворення не як гнучкої тканини, а як такої, що ламається, тріскається, має тектонічні зсуви. Цей надзвичайно цікавий тектонічний гострий візерунок обігрується в риторичному тезаурусі. Риторика інтерпретується в цьому семестрі як формотворчий принцип, де на підставі трансформації елементів збільшується або зменшується кількісний склад форм.

Риторика стає матричним принципом побудов модельних рядів, якими займається будь-яка дизайнерська школа одягу. Так, кафедра дизайну й реклами НПУ імені М.П. Драгоманова, посилається на доробки французької школи риторики (Р.Барт, Ц.Тодоров), л'єжської школи неориторики (Ж.Дюбуа, Ф.Пір, А.Тринон та ін.) та київської школи риторичного дизайну (Ю.Легенький). Отже, дизайн одягу в даному випадку є модельним, логічним, дискретно-динамічним, орієнтованим на візуальні патерни формотворення в одязі (планетарні та культурологічні), на семіотичні коди презентації інформації та розробку моделей на підставі синтезу мистецтв. Все це дає можливість актуалізації поетичного інструментарію моделювання й застосування трансформативної естетики формотворень костюму.

Фактично третій курс вирішує всі проблеми, пов'язані з визначенням поетики формотворення й визначенням образу моделі на основі логіки

прямого кута, дає найпростіші можливості формотворення. Прозодяг – це лише один шлях моделювання, лише одна модель, яка визначає межову тектоніку логіки прямого кута в просторі модернізму або авангардного костюму як логістичний модельний принцип.

Наступний семестр можна подавати по-різному: спочатку традиційно використовувався український етнокостюм, український національний одяг і шляхом деконструкції розробляли сучасний одяг на основі риторичних модельних рядів та на основі аналогових моделей. Потім за аналог стали брати не лише український, а будь-який інший костюм: японський, китайський російський, але все одно з семантично означеним етнокультурним простором. Закінчується четвертий курс бакалаврською роботою, що має чітку жанрову характеристику: прет-а-порте, тобто спрощення, редукція моделі від кутюр або ускладненого функціонального простору.

Завдання п'ятого курсу розвивають ці стратегії, адже актуалізують весь набір партитури формотворення на підставі використання тезаурусу системного проектування, що включає в себе весь набір як постмодерністської поетики, так і інших способів, які можна пов'язати з аналогами проектування континуального проектного простору в архітектурі, тобто з генетичним алгоритмом та ін. Втім, проблема проектування мікро- і макропростору костюму вирішується як своєрідна архітектурна проблема.

Цей короткий опис системи проектування свідчить про те, що ця школа несе в собі концепт, який сформувався саме в постмодерністському просторі проектування. Тому йдеться про постмодерністські інтенції формотворення в моді або дизайні одягу, моделюванні костюму радянської та пострадянської шкіл. Чому ми тут говоримо про моду вже не в соціологічному, не в культурному, а саме в модельно-конструктивному, дизайнерському просторі? Тому, що саме стиль має свої іманентні закономірності, а ці іманентні закономірності мають спиратися на певну школу кравецтва або дизайну. У даному випадку йде мова про дизайнерську школу, яка акумулює в собі досвід

філософської, культурологічної й поетичної реконструкції досвіду моделювання костюму.

Висновки до третього розділу

Аналіз історіографії проблеми довів, що глобалізація є наскрізною тотальною проблемою для культури. Естетична утопія групи «Прозодяг» є своєрідним досвідом, який можна визначити як тоталізацію культурно-історичного потенціалу сценізму, протоархітектурного дизайну й ранніх архітектурних утопій, які формувалися в межах концептів БАУХАУЗУ та ВХУТЕМАСу. Можна стверджувати, що «Прозодяг» – це не інституція суто організаційного типу. Це інституція, яка формується на підставі осмислення синтезу ремесел, мистецтва й техніки, а все разом визначається, як один мистецький витвір, де існує багато модельєрів, багато імен і багато ідей. Цей витвір залишився утопічним проектом раннього періоду, що формує інфраструктуру модних синтетичних інновацій як тотальний мистецький синтез.

Якщо звернутися до ідеологічного періоду тоталізації, що відбулася шляхом пророкування та самоздійснення презентації сталінського міфу, то він пройшов два етапи. Так, перший етап – це перетворення досвіду романтичного утопізму, авангардного універсалізму на презентативізм сталінських презентацій і реалій культури в вигляді своєрідного розкішного, забарвленого орнаментом, квітучого простору, а інший етап, який був пов'язаний з другою світовою війною, коли ті країни, що влилися в, так званий, табір соціалізму, змушені були повторювати цей етап в прискореному вигляді, – це простір презентації сталінського міфу, який можна визначити, як простір гомогенізації, тотального спрощення і ювеналізації моди, що спрощувала моделі, які й так вже були спрощеним редуکتивним презентативом стилю модерн.

Етнологічні версії та арт-простір моди кінця ХХ – початку ХХІ століть – це вже нова конфігурація, яка є новітнім синтезом моди з рекламою,

візуальним сценічним синтезом, орієнтованим на візуальний поворот, а також своєрідним симбіозом інтерпретативних та проектних реалій моди, що походить від семіології, акумулюють досвід риторики.

Поліфонічне осмислення сучасної моди в межах універсалізації та глобалізації культури, культурно-історичного потенціалу як комунікативного коду професійної самоідентичності в моді та дизайні одягу стає засадою розвитку українських шкіл дизайну в другій половині XX століття.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження свідчить про те, що межа здійснення глобалізаційних процесів трансформації моди в контексті культури тоталітаризму та посттоталітаризму розширюється до тих горизонтів культуротворення, які можна визначити як загальнолюдські. З іншого боку, вони звужуються до локальних етнокультурних ознак, які характеризують окремий топос, локус і вимір культурних артефактів.

1. Мода тоталітаризму формується як певна квазікласична антитеза моді Заходу. Цей експеримент є зараз досить цікавим з позиції екультурної екології. Власне тоталітаризм «законсервував» класичну культуру, зберіг її в той час, коли вона на Заході вже була зруйнована. Втім, мода тут грає амбівалентну роль «модератора» світів, стає по суті проміжною ланкою єднання модних інтенцій Сходу і Заходу. Мода тоталітаризму визначена як певний альтерглобалізм культуротворчості, де культура тоталітаризму була презентована тотальним редукаціонізмом та гомогенізацією формотворчих установ, що визначалися в реаліях сталінського міфу. Мода тоталітаризму несла в собі амбівалентний код імагінації. Вона всіляко підтримувала ідеологізм та міфологізм великих нарацій влади та презентувала ідеологічні настанови як альтернативу в межах етнокультурних ремінісценцій, національних та образних імплікацій.

2. Зміст поняття «пострадянський» та «посткомуністичний» простір у контексті модних інновацій доби трансформується як вимір можливого універсалізму людини, яка потребує модних презентацій. Феномен «неокласики», «еклектики», «синтезу мистецтв» у контексті тоталітарної та посттоталітарної моди стає формульним коридором або боротьби з «формалізмом», або, навпаки, вираження нонконформізму, що сформувався як маргінальна та регіональна тенденція опору ідеологемам центру. Мода це асимілювала в просторі можливих і неможливих вимірів культуротворення.

3. Етика та естетичні засади компаративістського та полісистемного дослідження модних інновацій та комунікацій походять від тих варіантів

вестиментарного коду, які містять у собі предметний, візуальний (зображувальний) та вербальний рівні презентації інформації. Компаративістика моди визначається як паралельність процесів модних інновацій різних регіонів посткомуністичних країн у контексті того чи іншого ідеологічного чи естетичного феномену. У даному разі це пов'язано з радянським та пострадянським суспільством, а полісистемність визначається тим, що модні інновації осмислюються в контексті різних систем дизайну одягу, соціокультурної презентативності реклами тощо.

4. Авангард-1 та авангард-2 у моді майже не відрізняються тому, що вони вписуються в контекст того світобудівництва, який поступово перетворюється на культурний простір сталінського зразка, але світобудівний імпульс у моді можна визначити як, насамперед, сценізм моди авангарду, представлений театральними костюмами К.Малевича, О.Родченка, В.Степанової та ін. Лабораторний експеримент групи «Прозодяг» лише підкреслив утопізм авангардної моди як універсального проекту світобудування.

5. Неокласика тоталітарної та посттоталітарної моди – це, передусім, звернення до стилю модерн, до тих першовитоків, які є доавангардними і які повертають до феміністичного флеш-іміджу, культу жіночності, репрезентативності сталінського еросу, який визначається як міф жінки-андрогіна, а вже згодом жінки, яка є надзвичайно вишуканою і самодостатньою у своїх феміністичних конотаціях. Стиль модерн у просторі сталінської еkleктики мав своє особливе місце: він продовжував традицію організму, орнаменталізму, віталізму як певної антисистеми, щодо ідеологічного диктату.

6. Постмодерністські інтенції моди посткомуністичного суспільства презентуються переважно артизацією постмодерних практик культури. Ленд-арт, боді-арт, хепенінг, енвайронмент можна визначити як рекламні презентації моди в контексті перформансу. Усі форми презентації модного дискурсу пов'язуються зі становленням і визначенням інфраструктури моди,

а модні індустрії починаються з утопії групи «Прозодяг», що здійснює справжній цікавий та оригінальний синтез мистецтва, промисловості й техніки.

7. Ідеологія радянської моди є амбівалентною: з одного боку, це гомогенізація формотворчих настанов, а, з іншого – це підтримка сталінського міфу на підставі етнореконструктивних імплікацій національної самоідентичності людини в контексті ідеологізованого простору. Мода трансформує ці настанови, що перетворюються на оригінальний арт-бізнес, на тотальну артизацію реальності, де від кутюр плавно переходить у прет-а-порте, а прет-а-порте – у функціональну моду. Прет-а-порте формує свій образний тезаурус у просторі редукованого від кутюр та декоративного забарвлення функціональної моди. Мода посттоталітарного простору існує на правах алюзії, вставок, острівної онтології, яка продукується в арт-резерваціях, арт-презентаціях, модельних конструкціях.

8. Формування шкіл дизайну одягу в СРСР та Україні в контексті пострадянського простору мало передумову антропно-естетичної утопії лабораторного експерименту групи «Прозодяг». Образ «нової людини» сприймався в контексті синтетичних образних імплікацій сценічного простору (авангардний театр Вс.Меєргольда), синтезу мистецтва та виробництва (костюм перетворювався на комбінезон), синтезу мистецтва, науки, техніки (костюми О.Екстер для фільму Я.Протозанова «Аеліта», костюми для опери «Перемога над сонцем» Е.Лисицького, К.Малевича). Надзвичайно складно формуються модні інституції. Мода презентується у візуальному просторі реклами та шоу-бізнесових технологій і певним чином зливається з шоу-бізнесом, естрадою та рекламою.

9. Українські дизайнерські школи загалом розвивають спадщину групи «Прозодяг» та місцеві етнокультурні традиції. Львівська школа традиційно зберігає культурно-історичний досвід кравецтва, орієнтований на образи віденської сецесії, а київська школа переосмислює досвід Н.Ламанової, Т.Козлової, а також виборює власні інтенції на підставі риторичної моделі

реконструкції французької школи риторики та л'єжської школи неориторики. Перспектива розвитку української модельної школи може бути визначена у реалізації риторичної спадщини в моделі моди Р.Барта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т.В. Теория эстетики / Теодор В. Адорно; пер. с нем. П.Тарашук. – К.: Основы, 2002. – 518 с.
2. Андрос Є.І. Всезагальне та індивідуальне в культурі за умов глобалізації / Є.І. Андрос // Людина і культура в умовах глобалізації. – К.: ПАРАПАН, 2003. – С. 85 – 93.
3. Андрущенко В.П. Організоване суспільство. Проблема організації та суспільної самоорганізації в період радикальних трансформацій в Україні на рубежі століть: Досвід соціально-філософського аналізу/ В.П. Андрущенко. – К.: ТОВ «Атлант ЮЕМСі», 2005. – 498 с.
4. Апель Карл Отто. Трансформация философии; пер. с нем. В.Куренной / Карл Отто Апель – М.: Логос, 2001. – 344 [1] с.
5. Арендт Х. Vita activa, или о деятельной жизни / Ханна Аренд; пер. с нем. и англ. В.В. Бибихина. – СПб.: Алетейя, 2000. – 437 [11] с.
6. Арефьева А.А. Эстетика соцреализма (слово в измерении публичности) / Альбина Анатолиевна Арефьева. – К.: Галпу, 1997. – 206 с.
7. Аркин Д.Е. Искусство бытовой вещи: очерки новейшей худ. промышленности / Д.Е. Аркин. – М.: Изогиз: тип. «Правда», 1932. – 170 с.
8. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт; пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1994. – 616 [8] с.
9. Барт Р. Camera lucida / Ролан Барт; пер. с фр. Михаила Рыклина. – М.: Ad Marginem, 1997. – 223 [1] с.
10. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт; пер. с фр. С.Н. Зенкина. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 2003. – 512 с.
11. Барт Р. Мифологии / Ролан Барт; пер. с фр. С.Зенкина. – М.: Академический Проект, 2008. – 352с. – (Серия «Философские технологии»).
12. Бартлетт Дж. Fashion East: призрак, бродивший по Восточной Европе / Джурджа Бартлетт; пер. с англ. Е.Кардаш. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 360 с.

13. Басин Е.Я. «Гордиев узел» моды / Е.Я. Басин, В.М. Краснов // Мода: за и против. – М.: Искусство, 1973. – С. 40 – 67.
14. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Худ. лит., 1965. – 527 с.
15. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
16. Безгін І.Д. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності / І.Д. Безгін, О.М. Семашко, В.І. Ковтуненко. – Київс. держ. ін-т театрального мистецтва ім. І.К. Карпенка-Карого. – К.: Наука, 2002. – Ч. 1: Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції. – 336 с.
17. Безгін О.І. Система управління театральною справою: Історія організаційних форм (20-30-ті рр. ХХ ст.): Навч. посіб. для студ. вищ. театр. закл. освіти України / О.І. Безгін – К.: Компас, 2003. – 168 с.
18. Бек У. Что такое глобализация? Ошибки глобализма – ответы на глобализацию / Ульрих Бек; пер. с нем. А.Григорьев, В.Седелник. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 385 с.
19. Белик А.А. Культурная (социальная) антропология / А.А. Белик. – М.: РГУ, 2009. – 613 с.
20. Белл Д. Культурні суперечності капіталізму / Д.Белл // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. – К.: Либідь, 1996. – 251 – 275.
21. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования / Д.Белл. – М.: Асадемия, 1999. – 205 с.
22. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Избранные эссе. – М.: Аграф, 1996. – С. 6 – 186.
23. Бергер П. Социальное конструирование реальности / П.Бергер, Т.Лукман. – М.: Медиум, 1995. – 321 с.
24. Бердяев Н.А. Духовый кризис интеллигенции / Николай Александрович Бердяев. – М.: Канон, 1998. – 398 с.

25. Бердяев Н.А. Смысл творчества / Николай Александрович Бердяев // Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1999 – 608 с.
26. Бест С., Келлнер Д. Рэп, черный гнев и расовые разногласия / Стивен Бест, Дуглас Келлнер; пер. с англ. Т.Вартанян // Массовая культура: современные западные исследования: пер. с англ. Отв. ред. и послесловие В.В. Зверевой. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – С. 224 – 244.
27. Бжезинский З. Великая шахматная доска. Господство Америки и его геостратегические императивы / З.Бжезинский. – М.: Междунар. отношения, 2005. – 256 с.
28. Библер В.С. На гранях логики культуры / В.С. Библер. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. – 440 с.
29. Білий О. Новітні метаморфози радянського «новоязу» / О.Білий // Політологія посткомунізму. – К.: Політична думка, 1995. – С.– 86 – 88.
30. Бистрицький Е. Посткомуністична філософія посткомуністичної доби / Евген Бистрицький // Політологія посткомунізму. – К.: Політична думка, 1995. – С.– 13 – 67.
31. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр; пер. с фр. С.Зенкина. – М.: Рудомино, 1995. – 174 с.
32. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж.Бодрийяр; пер. с фр. Е.А. Самарской. – М.: Республика; Культурная революция, 2006. – 269 [3] с. (Мыслители XX века).
33. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж.Бодрийяр; пер. с фр. С.Н. Зенкина. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
34. Бондарук С.О. Парадоксы мультикультурализму: ліберальні свободи, рівноцінність культур і проблема визнання / С.О. Бондарук // Науковий вісник Волинського державного університету. Серія: Суспільні науки. – 1999. – № 11. – С. 51–53.
35. Бочаров А.В. Политическая антропология / В.В. Бочаров // Антропология власти. – Т 1.– Спб.: Изд. Спб Универс., 2006. – С. 14 – 42.

36. Бродель Ф. Структуры повседневности / Ф.Бродель. – Т. 1: Возможное и невозможное. – М.: Прогресс, 1986. – 622 с.
37. Брехт Б. Про мистецтво театру /; пер. з нім., упоряд. О.С. Чирков / Б.Брехт. – К.: Мистецтво, 1977. – 365 с.
38. Брук П. Блуждающая точка. Статьи. Выступления. Интервью; пер. с англ. М.Стронина. – Предисл. Л.Додина / П.Брук. – СПб.; М: Артист-Режиссер-Театр, 1996. – 270 с.
39. Бубер М. Я и Ты / Мартин Бубер. – М.: Высшая школа, 1993. – 176 с.
40. Бубер М. Хасидские истории. Первые учителя Мартин Бубер; пер. с англ. и нем. М. Гутгарц; Русское общество друзей Еврейского ун-та в Иерусалиме / М. Бубер. – М.: Мосты культуры, 2006. – 524с. – (Серия 9. «НЛЕФ – изыскания в еврейской мистике»).
41. Быков А.Н. Глобальные факторы модернизации национальных экономик /А.Н. Быков // Постсоветское пространство в глобализирующемся мире. Проблемы модернизации. – СПб.: Алетейя, 2008. – С. 11 – 30.
42. Быков А.Н. Постсоветское пространство. Стратегии интеграции и новые вызовы глобализации. / А.Н. Быков. – СПб.: Алетейя, 2009. – 192 с.
43. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики / В.В. Бычков. – К.: Путь к истине, 1991. – 407 с.
44. Бычков В. В.Триалог / В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с.
45. Вагнер Р. Избранные работы / Р.Вагнер. – М.: Искусство, 1978. – 696 с.
46. Вайнтруб И.В. Священные лики цивилизации / И.В. Вайнтруб. – К.: Техника, 2001. – 510 с.
47. Валери П. Об искусстве / Поль Валери. – М.: Искусство, 1993. – 507 с.
48. Вебер М. Избранные произведения / М.Вебер. – М.: Прогресс, 1990. – 804 с.

49. Вейс Г. Внешний быт народов с древнейших до наших времен / Герман Вейс. – М.: Типография Грачева и Комп., у Пречистенских в., 1873. – Т. I. – 388 с.
50. Вейс Г. Внешний быт народов с древнейших до наших времен / Герман Вейс.. – М.: Типография Грачева и Комп., у Пречистенских в., 1875. – Т. II. – 230 с.
51. Вейс Г. Внешний быт народов с древнейших до наших времен. – М.: Типография Грачева и Комп., у Пречистенских в., 1877 / Герман Вейс. – Т. III. – 343 с.
52. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин. – СПб.: Мифрил, 1994. – 398 с.
53. Вильчек В.М. Телевидение и художественная культура / В.М. Вильчек Ю.В. Воронцов. – М.: Знание, 1977. – 94 с.
54. Вирильо П. Машина зрения / П. Вирильо. – СПб.: Наука, 2004. – 141 с.
55. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Витрувий. – М.: Изд-во Всесоюз. Акад. Архитектуры, 1936. – 331 с.
56. Вишеславський Г. Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму / Г. Вишеславський // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. – кн II. – С. 424 – 479.
57. Волков Н.Н. Композиция в живописи Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 264 с.
58. Вольтер. Философские сочинения / Вольтер. – М.: Наука, 1988. – 752 с.
59. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
60. Габермас Ю. Дії, мовленнєві акти, мовленнєві інтеракції та життєвий світ / Юрген Габермас // Єрмоленко А.М. Комунікативна практична філософія. – К.: Лібра, 1999. С.– 287 – 324.
61. Габричевский А.Г. Морфология искусства А. Габричевский. – М.: Аграф, 2002. – 864 с.

62. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Под ред. и с предисл. М.Лифшица; пер. Б.Г. Столпнера: В 4-х тт. / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1968. – Т.1. – 312 с.
63. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Под ред. и с предисл. М. Лифшица; пер. Б.Г. Столпнера: В 4-х тт. / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1971. – Т.3. – 624
64. Гелд Д. Глобальні трансформації / Д.Гелд, Е.МакГрю, Д.Голдблатт, Д.Перратон ; пер. з англ. В.Курганського, В.Сікори. – К.: Фенікс, 2003. – 548 с.
65. Гельман В.Я. Постсоветские политические трансформации. наброски к теории / В.Я. Гельман // Полис. – 2001. – №1. – № 15 – 29.
66. Генкин Д. Массовые театрализованные праздники и представления / Д.Генкин, А.Конович. – М.: Просвещение, 1986. – 353 с.
67. Гибсон К. Рейв-культура в Сиднее: картографирование молодежных пространств в дискурсе средств массовой информации / Крис Гибсон, Ребекка Паган // Массовая культура: современные западные исследования: пер. с англ. Отв. ред. и послесловие В.В. Зверевой. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – С. 244 – 268.
68. Ги Дебор. Общество спектакля / Ги Дебор. – М.: Логос, 1999. – 224 с.
69. Глюксман А. Одинадцять заповідь / Андре Глюксман; пер. з фр. – К.: Дух і літера, 1994. – 288 с.
70. Голосовкер Я. Логика мифа / Яков Эммануилович Голосовкер. – М.: Наука, 1987. – 220 [4] с.
71. Гомілко О.Є. Глобальні трансформації людської тілесності / О.Є. Гомілко // Людина і культура в умовах глобалізації. – К.: ПАРАПАН, 2003. – С. 129 – 136.
72. Готтенрот Ф. История внешней культуры. Одежда, домашняя утварь, полевые и военные орудия народов древних и новых времен / Ф.Готтенрот. - СПб.-М.: Издание поставщиков его императорского Величества Товарищества М.О. Вольф, б.г. – Т. II. – 240 с.
73. Горкгаймер М. Критика інструментального розуму / М.Горкгаймер; пер. з нім. М.Култаєвої. – К.: Український філософський фонд, 2006. – 282 с.

74. Гофман А.Б. Классическое и современное: этюды по истории теории социологии / А.Б. Гофман. – М.: Наука, 2003. – 783 с.
75. Григорьев А.В. От организмов к техносфере / А.Г. Григорьев. – М.: Едиториал УРСС, 2009. – 480 с.
76. Гройс Б. Комментарии к искусству / Борис Гройс. – М.: Художественный журнал, 2003. – 342 с.
77. Гуссерль Э. Философия как строгая наука / Э.Гуссерль. – Новочеркасск: Сагуна, 1994. – 357 с.
78. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Э.Гуссерль. – М.: Лабиринт, 1994. – 110 с.
79. Гюйо М. Искусство с социологической точки зрения / М.Гюйо. – СПб.: Изд. Товарищества «Знание», 1900. – 464 с.
80. Данилевский Н.Я. Россия и Европа / Николай Яковлевич Данилевский. – М.: Книга, 1991. – 574 с.
81. Даниэль С. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С.Даниэль. – СПб: Амфора, 2006. – 206 с.
82. Делез Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время / Ж.Делез. – М.: Ad Marginem, 2004. – 624 с.
83. Делез Ж. Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип / Ж.Делез, Ф.Гваттари; пер. с фр. – М.: ИНИОН, 1990. – 107 с.
84. Демшина А.Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект: автореферат дис. на соискание научн. степени доктора культурологических наук: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / А.Ю. Демшина. – СПб. – 2011. – 36 с.
85. Деррида Ж. О грамматиологии / Ж.Деррида. – М.: Ad Marginem, 2000. – 512 с.
86. Деррида Ж. Отобиографии / Ж.Деррида // Ежегодник Лаборатории постклассических исследований. – М.: Институт Философии РАН, 1994. – С. 174 – 183.

87. Десмон Дж., МакДонах П., О'Донахау С. Контркультура и потребительское общество / Джон Десмон, Пьер МакДонах, Стефани О'Донахау // Массовая культура: современные западные исследования: пер. с англ. Отв. ред. и послесловие В.В. Зверевой. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – С. 268 – 307.
88. Джеймісон Ф. Постмодернізм або логіка культури пізнього капіталізму / Фредерік Джеймісон; пер. з англ. Петра Дениска. – К.: Курс, 2008. – 504 с.
89. Джонс Дж. К. Инженерное и художественное конструирование / Дж.К. Джонс. – М.: Мир, 1976. – 369 с
90. Ділі Д. Основи семіотики / Джон Ділі; пер. з англ. А.Карась. – Львів: Арсенал. – 232 с.
91. Дридзе Т.М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации / Т.М. Дридзе. – М.: Наука, 1984. – 268 с.
92. Дугин А. Поп-культура и знаки времени / А.Дугин. – СПб.: Амфора, 2005. – 495 с.
93. Дука А. Политическая культура – поиски теоретических оснований / А.Дука // Антропология власти. – Т 1. – СПб.: Изд. Спб Универс., 2006. – С. 103 – 118.
94. Європейська інтеграція. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – 394 с.
95. Ермилова Д. Ю. История домов моды / Д.Ю. Ермилова. – М.: АСАДЕМА, 2003. – 288 с.
96. Єрмоленко А.М. Взаємодія стратегічної та комунікативної раціональності за умов глобалізації / А.М. Єрмоленко // Людина і культура в умовах глобалізації. – К.: ПАРАПАН, 2003. – С. 71 – 79.
97. Зайцев В.П. Режиссура эстрады та масових видовищ / В.П. Зайцев. – К.: Дакор, 2006. – 252 с.
98. Захаржевская Р. Костюм для сцены / Р.Захаржевская. – М.: Искусство, 1967. – 215 с.

99. Захаржевская Р.В. Мода и гуманизм / Р.Захаржевская // Мода: за и против. – М.: Искусство, 1973. – С. 77 – 105.
100. Зедльмайр Х. Утрата середины: изобразительное искусство XIX и XX веков как симптом и символ времени. Революция современного искусства. Смерть света / Х.Зедльмайр. – М.: Издательский дом «Территория будущего»; Прогресс-Традиция, 2008. – 640 с.
102. Земпер Г. Практическая эстетика / Г. Земпер. – М.: Искусство, 1970. – 320 с.
103. Золотухина-Аболина Е.В. Повседневность: философские загадки / Е.В. Золотухина-Аболина. – К.: Ника – Центр, 2006. – 256 с.
104. Зомбарт В. Народное хозяйство и мода / В.Зомбарт. – СПб.: Типография акц. общества Брокгауз-Ефрон, 1904. – 30 с.
105. Иванов В. П. Проблема субъекта в предмете и методологии эстетики / В.П. Иванов // Художественная деятельность. Проблема субъекта и объективной детерминации. – Киев: Наукова думка, 1980. – С. 9 – 40.
106. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры / Вячеслав Всеволодович Иванов. – Московский гос. ун-т им. В. Ломоносова; Институт теории и истории мировой культуры. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 912 с. – (Язык).
107. Иоффе И.И. Синтетическая история искусств / И.И. Иоффе. – Л.: Огиз, 1933. – 568 с.
108. Истрин В.А. Возникновение и развитие письма / В.А. Истрин. – М.: Наука, 1965. – 599 с.
109. Каган М.С. Философия культуры / Моисей Самойлович Каган. – СПб.: ТООО ТК «Петрополис», 1996. – 416 с.
110. Каган М.С. Человеческая деятельность. Опыт системного анализа / Моисей Самойлович Каган. – М.; Политиздат, 1974. – 328 с.
111. Канетти Э. Масса и власть / Элиас Канетти; пер. с нем. Л.Ионина. – М.: Ad Marginem, 1997. – 528 с.

112. Кант И. Антропология / И.Кант // Кант И. Сочинения в 6-ти томах. – М.: Мысль, 1966. – Т. 6. – С. 349-588.
113. Кантор К.М. Мода как стиль жизни / К.М. Кантор // Мода: за и против. – М.: Искусство, 1973. – С. 141 – 204.
114. Кара-Мурза С.Г. Власть манипуляции / С.Г. Кара-Мурза – М.: Академический Проект, 2007. – 384 с. – (Социально-политические технологии).
115. Кара-Мурза С.Г. Советская цивилизация. Кн. 1 / С.Г. Кара-Мурза. – М.: Алгоритм, 2001. – 528 с.
116. Карсавин Л. Малые сочинения / Л.Карсавин. – СПб.: Алетейя, 1994. – 532 с.
117. Карсавин Л.П. Философия истории / Л.П. Карсавин. – СПб.: АО Комплект, 1993. – 351 с.
118. Касирер Э. Теория символических форм / Э.Касирер // Реклама, внушение и манипуляция. – М.: Бахрах-М, 2001. – С. 382 – 397.
119. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Э.Кассирер. – М.: Гардарика, 1998. – 779 с.
120. Каткова М.В. Искусство действия: Перформанс – художественное явление второй половины XX века: автореферат дис. на соискание научн. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.04 «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура» / М.В. Каткова. – М. – 2000. – 19 с.
121. Карцева Е.Н. Голливуд: контрасты 70-х: Кинематограф и общественная жизнь США / Е.Н. Карцева. – М.: Искусство, 1967. – 318 с.
122. Карцева Е.Н. «Массовая культура» в США и проблема личности / Е.Н. Карцева. – М.: Наука, 1974. – 192 с.
123. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М.Кастельс. – М., 2000. – 456 с.
124. Кибалова Л. Иллюстрированная энциклопедия моды / Л.Кибалова, О.Гербенова, М.Ламарова. – Прага: Артия, 1986. – 608 с.

125. Кизима В.В. Тоталлогия / В.В. Кизима. – К.: Парапан, 2005. – 272 с.
126. Киреева Е.В. История костюма. Европейский костюм от античности до XX в / Е.В. Киреева. – Изд. 2-е. – М.: Просвещение, 1976. – 174 с.
127. Клепіков А. Домінування сакрального типу політичного дискурсу / А.Клепіков // Політологія посткомунізму. – К.: Політична думка, 1995. – С.74 – 82.
128. Клитин С. История искусства эстрады / С.Клитин. – Спб.: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. – 448 с.
129. Коган А.Н. Цель и смысл жизни человека / А.Н Коган. – М.: Мысль, 1984. – 252 с.
130. Козлова Н.Н. Социально-историческая антропология / Н.Н. Козлова. – М.: Ключ-С, 1998. – 192 с.
131. Козлова Т.В. Художественное проектирование костюма / Т.В. Козлова. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1982, – 144 с.
132. Козловски П. Культура постмодерна / Петер Козловски. – М.: Республика, 1997. – 240 с.
133. Колодий В.В. Визуальность как феномен и ее влияние на социальное познание и социальные практики: автореферат дис. на соискание научн. степени канд. философских наук: спец. 09.00.01 «Социальная философия» / В.В. Колодий. – Томск. – 2011. – 19 с.
134. Королева Э.А. Ранние формы танца / Э.А. Королева. – Кишинев: Штиинца, 1977. – 216 с.
135. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А.В. Костина. – М.: ЛКИ, 2008. – 352 с.
136. Костина Е.М. Художники сцены русского театра XX века \ Е.М. Костина. – М.: Русское слово, 2002. – 415 с.
137. Костина Е.М. Федор Михайлович Рындин. Театральное искусство / Е.М. Костина. – М.: Советский художник, 1960. – 243 с.

138. Котлер Ф. Десять смертных грехів маркетингу: Ознаки і методи вирішення / Ф.Котлер; пер. з англ. І.П. Гусан, А.Ю. Гусан. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 144 с.
139. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Юлия Кристева; пер. с фр. – РОССПЭН, 2004. – 654 [2] с.
140. Крымский С.Б. Философия как путь человечности и надежды / С.Б. Крымский. – К.: Курс, 2000. – 308 с.
141. Крымский С.Б. Эпистемиология культуры / Б.С. Крымский, Б.А. Парахонский, В.М. Мейзерский. – К.: Наукова думка, 1993. – 216с.
142. Кримський С.Б. Запити філософських смислів / Сергій Борисович Кримський. – К.: ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
143. Крючкова В.А. Мода как форма потребления / В.А. Крючкова // Мода: за и против. – М.: Искусство, 1973. – С.235 – 251.
144. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / Упор. і прим. М.Г. Лабінського / Л.Курбас. – К.: Дніпро, 1988. – 518 с.
145. Курбас Л. Філософія театру / М.Москаленко (ред.), М.Лабінський (упоряд.), Д.Лабінська (післямова). – К.: «Основи», 2001. – 917 с.
146. Куц Г.М. Феномен моди: 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.
147. Лебон Г. Психология социализма / Г.Лебон. – СПб.: Макет, 1995. – 544 с.
148. Леви-Строс К. Структурная антропология / Леви Строс; пер. с фр. – М.: Наука, 1983. – 536 с.
149. Легенький Ю.Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза) / Юрий Григорьевич Легенький. – Киев: ГАЛПУ, 1995. – 412 с.
150. Легенький Ю.Г. Система моды: культурология, эстетика, дизайн / Ю.Г. Легенький, Л.П. Ткаченко. – К.: ДАЛПУ, 1998. – 224 с.
151. Легенький Ю.Г. Философия моды XX столетия / Юрий Григорьевич Легенький. – К.: КНУКіМ, 2003. – 300 с.

152. Легенький Ю.Г. Метаистория костюма / Юрий Григорьевич Легенький. – НМАУ им. П.И. Чайковского, – 2003. – 284 с.
153. Легенький Ю.Г. Мир как культура. Культура как мир (очерки дифференциальной культурологии) / Ю.Г. Легенький. – НПУ имени М.П. Драгоманова, 2012. – 488 с.
154. Легенький Ю.Г. Дизайн одежды / Ю.Г. Легенький. – К.: КНУКіМ, 2008. – 374 с.
155. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 608 с.
156. Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г.-Э Лессинг. – М.: Гослитиздат, Ленингр. отд-ние, 1957. – 519 с.
157. Лиотар Ж.Ф. Ситуация постмодерна / Ж.Ф. Лиотар // Философская и социологическая мысль, 1995, № 5 – 6. – С. 15 – 38.
158. Липс Ю. Происхождение вещей / Ю.Липс. – М.: ННН, 1995. – 272 с.
159. Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. – Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1984. – 296 с.
160. Лобас В.Х. Українська та зарубізна культура / В.Х.Лобас, Ю.Г. Легенький. – К.: ВІПОЛ, 1997. – 272 с.
161. Лоренц К. Так называемое зло / К.Лоренц. – М.: Культурная революция, 2008. – 463 с.
162. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1978. – 623 с.
163. Лосев А.Ф. Диалектика творческого акта (краткий очерк) / А.Ф. Лосев // Контекст – 1981. – М.: Наука, 1982. – С. 48-79.
164. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля / А.Ф. Лосев. – К.: Collegium, 1994. – 288 с.
165. Лосев А.Ф. Дерзание духа / А.Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1988. – 366 с.
166. Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 953 с.
167. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.

168. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы / Алексей Федорович Лосев // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1993. – С.5 – 297.
169. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность / Алексей Федорович Лосев. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.
170. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
171. Лотман Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – М.: Прогресс, 1992. – 272 с.
172. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1994. – 400 с.
173. Любимова Т.Б. Мода и ценности / Т.Б. Любимова // Мода: за и против. – М.: Искусство, 1973. – С. 67 – 77.
174. Лях В.В. Трансформації соціокультурної сфери в інформаційному суспільстві / В Лях // Культура в сучасних трансформаційних процесах. – К.: Аспект-Поліграф, 2011. С. – 6 – 31.
175. Макаренко Б. «Цветные революции» в контексте демократического транзита / Б. Макаренко // Мир перемен. – 2005. – №3. – С. 107 – 124.
176. Макаренко Б.И. Посткоммунистические страны: некие итоги трансформации / Б.И. Макаренко // Политика. – № 3 (50). – 2008. – С. 105 – 124.
177. Маклюэн М. Понимание медиа: внешнее расширение человека / Маршалл Маклюэн; пер. с англ. В.Николаева. – М.: «Гиперборел», «Кучково поле», 2007. – 464 с.
178. Макфол М. Пути трансформации посткоммунизма / М.Макфол // Pro et Contra. –2005. – №2. – С. 92 – 107.
179. Малахов В.А. Етика спілкування / В.А. Малахов. – К.: Либідь, 2006. – 400 с.
179. Малевич: художник и теоретик. – М.: Советский художник, 1990. – 240 с.

180. Малевич К. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и в Украине. 1924 – 1930. Собр. Соч. Т. II – М.: Гилея, 1998. – 372 с.
181. Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность или Вечный покой / К.Малевич // Малевич К. Собр.соч в пяти томах. – М.: Гилея. – Т. III. – 2000. – 392 с.
182. Малевич К. Бог не скинут / К. Малевич// Малевич К. К. Малевич // Малевич К. Собр.соч в пяти томах. – М.: Гилея. – Т I. –395 с.
183. Малевич К. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов. Собр. Соч. Т. IV. – М.: Гилея, 2003 – 400 с.
184. Малевич К. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записки и заметки. Поэзия. Собр. Соч. Т. V. – М.: Гилея, 2004 – 624 с.
185. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Надежа Борисовна Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 [5] с. – (серия «Gallicinium»).
186. Маньковская Н.Б. Глобализация a la russe: художественно-эстетический ракурс // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып. 3. – М.: ИФ РАН, 2008. – С. 25 – 57.
187. Маркин Ю.П. Искусство тоталитарных режимов в Эвропе 1930-х годов. Истоки, стиль, практика художественного счинтеза /Ю.П. Маркин // Художественные модели мироздания. Книга вторая. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. – М.: Наука, 1999. – С. 121 – 139.
188. Марков Б.В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры / Б.В. Марков. – СПб.: Алетейя, 1999. – 296 с.
189. Мартен Д. Соціологія глобалізації / Д.Мартен, Ж.-Л.Мецжер, Ф.П'ер; пер. з фр. Є.Марічева. – К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2005. – 302 с.
190. Матье М.Э. Мифы Древнего Египта. – Л.: Гос. Эрмитаж, 1940. – 116 с.
191. Медяев В.Г. Власть: концептуальный анализ / В.Г. Медяев // Полис. – 2000. – № 1. – С. 97 – 108.

192. Мейерхольд Вс. О театре / Вс.Мейерхольд. – СПб.: Просвещение, б. г. – 208 с.
193. Мейерхольд Вс. Лекции 1918 – 1919 / Вс.Мейерхольд // Искусство режиссури. XX век. – М.: Артист. Режисер. Театр, 2008. – С. 315 – 403.
194. Межуев В.М. История. Цивилизация. Культура. Опыт философского истолкования / В.М. Межуев. – СПб.: СПбГУП, 2011. – 440 с.
195. Мельвиль А.Ю. О траекториях посткоммунистических трансформаций. / А.Ю. Мельвиль // Полис. 2004. – №2. – С. 64 – 75.
196. Мерло-Понти М. Око и дух / Мерло-Понти М; пер. с фр. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
197. Мидлер А.П. Как «маклюдизм» стал модой / А.П. Мидлер // Мода: за и против. – М.: Искусство, 1973. – С. 128 – 141.
198. Мода: за и против. – М.: Искусство, 1973. – 286 с.
199. Морен Э. Метод. Природа Природы / Эдгар Морен; пер. с фр. Е.Н. Князева. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 464 с.
200. Морен Э. К пропасти? / Э.Морен; пер. с фр. Г.Наумовой. – СПб.: Алетейя, 2011. – 136 с.
201. Муссолини Б. Доктрина фашизма / Б.Муссолини // «Третий рейх»: историческая электронная библиотека / Б. Муссолини. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://madjack.nord.ru/off-line/benito.zip>.
202. Неретина С. Реабилитация вещи / С.Неретина, А.Огурцов. – М.: СПб.: Мирь, 2010. – 800 с.
203. Неретина С. Время культуры / С.Неретина, А.Огурцов. – М.: СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. – 344 с.
204. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 2 / Сост., ред. и примеч. К.А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1996. – С. 238-406.
205. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки, или эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 1 / Сост., ред. и примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1996. - С. 47 – 157.

206. Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия / А.Новикова. – СПб.: Алетейя, 2008. – 208 с.
207. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортегга-и-Гассет. – М.: Радуга, 1991. – 639с.
208. Пави П. Словарь театра / Патрис Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
209. Падмор К. Выразительная плоть: косметическая хирургия, физиогномика и стирание визуальных различий / К.Падмор; пер. с англ. А. Смирнова // Массовая культура: современные западные исследования: пер. с англ. Отв. ред. и послесловие В.В. Зверевой. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – С. 97 – 114.
210. Основы теории проектирования костюма. – М.: Легпромбытиздат, 1988. – 352 с.
211. Паперный В. Культура Два / В.Паперный. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 384 с.
212. Переверзев М.А. Менеджмент в сфере культуры и искусства / М.П. Переверзев, Т.В. Косцов. – М.: ИНФРА-М, 2007. 192 с.
213. Петров Л.В. Мода как общественное явление / Л.В. Петров. Л.: – Знание, 1974. – 34 с.
214. Петров М.К. Язык, знак, культура / М.К. Петров. – М.: Наука, 1991. – 328 с.
215. Пивовар Е.И. Постсоветское пространство: альтернативы интеграции. Исторический очерк / Е.И. Пивовар. – СПб.: Алетейя, 2010. – 400 с.
216. Пирс Ч.С. Избранные философские произведения / Чарлз Сандерс Пирс; пер. с англ. К.Голубович. – М.: Логос, 2000. – 412с. – (Университетская библиотека).
217. Пітерс Дж.Д. Слова на вітрі: історія ідей комунікації / Джон Дарем Пітерс; пер. з англ. А.Іщенко. – К.: ВД «КМ Академія», 2004. – 302.
218. Платон. Собрание соч. в 4 т. – М.: Мысль, 1993. – 527 с.
219. Платон. Государство // Платон Собр. Соч. в четырех томах. – Т.3, – М.: Мысль, 1994. – С. 79 – 421.

229. Подорога В. Феноменология тела / В.Подорога. М. – : Ad marginem, 1995. – 340 с.171.
230. Поллак П. Из истории фотографии / П.Поллак. – М.: Планета, 1983. – 176 с.
231. Полохало В. Українська політична система на тлі посткомуністичної трансформації / В.Полохало // Політологія посткомунізму. – К.: Політична думка, 1995. – С. 135 – 142.
232. Поршнев Б. Социальная психология и история / Б.Поршнев. – 2-е изд. – М.: Наука, 1966. – 231 с.
233. Пострадянські перетворення в Україні: теоретико-порівняльний аспект / Тарас Кузьо // Українське суспільство на шляху перетворень: західна інтерпретація. – К.: Видавничий дім «КМ академія», 2004. – С. 45 – 71.
234. Постсоветское пространство в глобализирующемся мире. Проблемы модернизации. – СПб.: Алетейя, 2008. – 312 с.
235. Почепцов Г.Г. Семиотика / Георгий Георгиевич Почепцов. – К.: Рефл – бук, 2002. – 432 с.
236. Романов П.В. Первые исследования в ключе прикладной антропологии / П.В. Романов // Антропология власти. – Т I.– СПб.: Изд. Спб Универс., 2006. – С. 149 – 158.
237. Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – М.: Педагогика, 1973. – 424 с.
238. Рябчук Н. Украинская посткоммунистическая трансформация: между дисфункциональной демократией и неконсолидованным авторитаризмом / Н.Рябчук. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://polit.ru/article/2010/06/01/ukraine>
239. Сальникова Е. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века / Е.Сальникова. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 576 с.
240. Сандулов Ю.А. Предисловие / Ю.А. Сандулов // История современной зарубежной философии: компаративистский подход. – СПб, 1997. – С.3 – 6.

241. Серио П. О языке власти: критический анализ / Патрик Серио // *Философия языка: в границах и вне границ.* – Харьков: Око. – Т 1. – 1993, – С. 37 – 53.
242. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини 1980 – 2000-х років: події, явища, спрямування / Г.Скляренко // *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.* – кн II. – С. 353 – 393.
243. Соколов. А.С. Введение в музыкальную композицию ХХ века / А.С. Соколов. – М.: Гуманитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
244. Соловьев В.С. Оправдание добра // Соловьев В.С. *Собр. Соч в 2-х томах, Т.1.* – М.: Мысль, 1988. – С. 47 – 581.
245. СССР после распада / Под ред. О.Л. Маргания, Д.Я. Травина. СПб.: *Экономическая школа*, 2007. – 540 с.
246. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Соссюр Ф.; пер. с фр. Н.А.Слюсаревой. - М.: Логос, 1998. – 296 с.
247. Станішевський Ю.О. Український радянський балетний театр (1925 – 1975) / Ю.Станішевський. – К.: Муз. Україна, 1975. – 222 с.
248. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура / Дж.Сторі; пер. з англ. Сергія Савченка. – К.: Акта, 2001. – 360 с.
249. Стриженова Т. Из истории советского костюма / Т.Стриженова. – М.: *Сов. художник*, 1972. – 112 с.
250. Тканко З. Моделювання костюму в Україні ХХ століття / З.Тканко, О.Коровицький. – Львів: Брати Сиритинські і К, 2000. – 126 с.
251. Тард Ж. Законы подражания / Ж.Тард. – М.: Издание Павленкова, 1892. – 372 с.
252. Тиллих П. Мужество быть // П.Тиллих. *Избранное. Теология С культуры.* – М.: Юрист, 1996. – С. 3 – 168.
253. Тойнби А.Дж. Постижение истории: Сборник / А.Тойнби; пер. с англ. – М.: Прогресс, 1991. – 736 с.
254. Толстоухов А. В. Глобалізація. Влада. Еко-майбутнє / А.В. Толстоухов. – К.: Парапан, 2003. – 308 с.

255. Толстых В.И. Реформация духовная как ключевая проблема глобализации / В.И. Толстых // Людина і культура в умовах глобалізації. – К.: ПАРАПАН, 2003. – С. 5 – 13.
256. Толстых В.И. Мода как социальный феномен / В.И. Толстых // Мода: за и против. – М.: Искусство, 1973. – С. 7 – 40.
157. Тоталитаризм как исторический феномен: сб. статей / отв. редактор А.А.Кара-Мурза. М.: Философское общество СССР, 1989. – 359 с.
258. Тоффлер О. Третья хвиля / А.Тоффлер // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. – Київ: Либідь, 1996. – С. 275 – 335.
259. Тоффлер А. Футурошок / Алвин Тоффлер. – М.: Лань, 1997. – 464 с.
260. Уиллок Д.Э. Реальность как предмет переговоров: хаотические аттракторы нашего понимания / Д.Э. Уиллок; пер. с англ. Т.Вартанова // Массовая культура: современные западные исследования; пер. с англ. Отв. ред. и послесловие В.В. Зверевой. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – С.20 – 42.
261. Українське суспільство на шляху перетворень: західна інтерпретація. – К. : Видавничий дім «КМ академія», 2004. – 362 с.
262. Український класичний авангард і сучасне мистецтво-Ukrainian Avantgarde & Contemporary Art: Міжнародний ART фестиваль, Київ, 1-4 червня 1996, Центр «Український Дім»; Odense, 21. October – 10. November
263. Урри Д.Взгляд туриста и глобализация / Д.Урри; пер. с англ. А.Шередеги // Массовая культура: современные западные исследования; пер. с англ. Отв. ред. и послесловие В.В. Зверевой. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – С. 136 – 152.
264. Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма. – viscult.ehu.lt/article.php?id=108
265. Уэбстер Ф. Теории информационного общества / Ф.Уэбстер; пер. с англ. М.В. Арапова, Н.В. Малыхиной. – М.: Аспект Пресс., 2004. – 400 с.

266. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский. – М.: Прогресс, 1993. – 324 с.
267. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / Ольга Михайловна Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
268. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко. – СПб.: А – cad, 1994. – 407 с.
269. Фуко М. Воля к истине / Мишель Фуко. – М.: Касталь, 1994. – 448 с.
270. Хабермас Ю. Демократия. Разум. Нравственность: Московские лекции и интервью / Юрген Хабермас. – М.: АО «КАМИ», Academia, 1995. – 450с.
271. Хайдеггер М. Время и бытие: пер. с нем. В.В. Библихина. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
272. Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. Кн.1. Проблемы художественного формообразования С.О. Хан-Магомедов. – М.: Стройиздат, 1996. – 709 с.
273. Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Й.Хёйзинга. М.: Прогресс, 1992. – 464 с.
274. Хоркхаймер М. Диалектика просвещения: Философские фрагменты / М.Хоркхаймер, Т.Адорно. – М.– СПб.: Медиум. Ювента, 1997. – 311с.
275. Хоружий С.С. Очерки синергийной антропологии / С.С. Хоружий. – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. – 408 с.
276. Хренов Н.А. Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов / Н.А. Хренов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 536 с.
277. Хренов Н.А. Мифология досуга / Н.А. Хренов. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1998. – 448 с.
278. Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н.А. Хренов. – М.: Наука, 2006. – 646 с.
279. Шандренко О.М. Віртуальні образи моди: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / О.М. Шандренко. – К. – 2008. – 19 с.

280. Швейцер А. Культура и этика / А.Швейцер. М.: Прогресс, 1973. – 343 с.
281. Шмит Ф.И. Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция / Ф.И. Шмит. – Харьков: Союз, 1919. – 338 с.
282. Шпеер А. Третий рейх изнутри. Воспоминания рейхзминистра военной промышленности / Альберт Шпеер; пер. с нем. С.В. Лисогорского. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2005. – 654 с.
283. Шпенглер О. Закат Европы. Гашталт и действительность / Освальд Шпенглер; пер. с нем. К.Свасьяна. – М.: Мысль, 1993. – 663 с.
284. Шютц А. Структуры повседневного мышления / А.Шютц. – Социс. – 1988. – № 2. – С. 129 – 137.
285. Щедровицкий Г.П. На Досках / Г.П. Щедровицкий. – М.: Изд-во Шк. Культ.Полит., 2004. – 196 с.
286. Щепанская Т.Б. Этнография политики как проблема / Т.Б. Щепанская // Антропология власти. – Т I.– Спб.: Изд. Спб Универс., 2006. – С. 61 – 72.
287. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко. М.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.
288. Элиаде М. Космос и история. – М.: Прогресс, 1987. – 312 с.
289. Элькина З. Мода и ее социальная роль: Автореферат дис. канд. филос. наук: 09.00.08 / Ленинградский гос. пед. институт им. А.И.Герцена. – Л., 1974.
290. Эльконин Д.Б. Психология игры / Даниил Борисович Эльконин. – М.: Педагогика, 1978. – 304 с.
291. Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления / Карл Юнг. – М.: АСТ; Львов: Инициатива, 1998. – 477 с.
292. Эстетика: Словарь. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
293. Adams J.C. The Globe Playhouse. Its Design and Equipment / J.C. Adams – N.Y.: Barnes and Noble, 1966. – 435 p.
294. Beissinger M.R. Structure and Example in Modular Political Phenomena: The Diffusion of Bulldozer/Rose/Orange/Tulip Revolutions / M.R. Beissinger // Perspectives on Politics. – 2007. – № 5. – P. 259 – 276.