

Кікоть А. А.

доктор культурології, професор кафедри режисури, Харьковская государственная академия культуры

МИСТЕЦТВО КОСТЮМА І ЕСТЕТИЧНИЙ ІДЕАЛ

Анотація. У статті розглядається естетична спрямованість мистецтва костюма.

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

Аннотация. Кикоть А.А. Искусство костюма и эстетический идеал. Рассматривается эстетическая направленность искусства костюма.

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

Annotation. Kikot' A.A. Art of suit and aesthetic ideal. Consider the aesthetic orientation of art costume.

Key words: art, costume, the aesthetic ideal, canon, design.

Постановка проблеми. Костюм розглядається як уявлення про красу, а зміна його конструктивних і декоративних характеристик трактується як рух естетичного смаку в рамках ширшого поняття — художнього стилю епохи. Зміни в костюмі, згідно естетичної інтерпретації, диктуються не тільки модою, ай естетичним старінням канонів і ідеалів, зношенням цінностей культури. Поширення модних зразків у костюмі вимагає певного рівня естетичних знань і смаків їх носіїв; міркування про костюм і моду відбивають естетичний смак конкретної соціальної спільноти в конкретний період. У костюмному сценарію розгортаються серйозні романи, напружені драми, комічні фарси — усі перипетії театралізації життя.

Мета статті — дослідити костюм як зразок мистецтва та його зв'язок з естетичним ідеалом.

Класичне мистецтвознавство, його теорія і художня критика розглядають мистецтво як специфічну систему відображення позахудожньої реальності, основним елементом якої є художній образ. Проблема художнього образу актуалізується в конкретних видах мистецтв: образотворчому, архітектурі, дизайні, театральному тощо.

Костюму відводиться певне місце в класифікації мистецтв, яку надають Г. Д. Забродіна і Н. А. Романова: «Найпоширенішою є класифікація на часові (література, музика), просторові або пластичні (архітектура, дизайн, прикладне мистецтво, живопис, скульптура, графіка, фотомистецтво) і просторово-часові (танець, кіно, театр). В інші групи поєднуються мистецтва, якщо їх ділити за ознакою використання художніх засобів — на прямі (міміка, література, частково музика) й опосередковані (пластичні мистецтва). Крім того, розрізняють зображальні й незображальні види мистецтва» [7, с. 12-13].

Характерно, що всі види пластичних мистецтв, одні більшою мірою, інші — меншою, впливають на костюм; наприклад, костюм і дизайн повністю отожднюються в сучасній риторичі моди: «дизайн одягу», «модний дизайнер», «дизайнерський проект костюма» тощо. Енциклопедичне визначення дизайну (анг. design — проектувати, креслити, задумати, а також проект, план, малюнок) — термін, який позначає новий вид діяльності по проектуванню предметного світу [12].

Усі види мистецтв об'єднані загальними характеристиками, властивими культурі певної епохи, але часові рамки і якісні ознаки для кожної групи можуть істотно відрізнитися. На результат творчого процесу (витвір мистецтва) впливають як особистий потенціал художника, так і загальнокультурні явища, але втілення задуму в художньому образі залежить від способів реалізації конкретного виду мистецтва. «Так, — зауважують Г. Д. Забродіна і Н. А. Романова, — науково-технічний прогрес вплинув на розвиток незображувальних мистецтв, завдяки виникненню нових матеріалів, конструкцій, методів, у той час як зображувальні види мистецтв не зазнали настільки значних змін. Ще менш підлягає змінам група прямих мистецтв, де художник обходиться без особливих інструментів і матеріалів, одним лише тілом і голосом» [7, с. 13].

Надійшла до редакції 22.12.2012

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

У контексті костюмних рішень цікавою є трирівнева інтерпретація візуальних образів (опис-іконографія-іконологія). В межах цієї концепції іконографія займається вивченням репрезентацій художнього образу, а іконологія розглядає образи як «символічні форми» певної культурної ситуації [2].

Ця методика певною мірою узгоджується з трійстою опозицією між костюмом-образом, знаком (описом) та дією (технологічний рівень костюма), яку запропонував Р. Барт [3]: перший рівень — костюм-образ (фотографія або малюнок); другий — костюм-опис (текст, який коментує і експлікує образ); третій — реальний одяг (опис технологічних операцій у «вказівках для шитва», тобто практично-транзитивний текст моди).

У модній фотографії зовнішній світ означається як декорація або сцена, як щось театральне. Театр Моди, як і театр узагалі, розкриває певну тему, його дійство, присвячене певній ідеї. Модна ідея завжди є варіативною, вона проходить через безліч прикладів і аналогій. Наприклад, декорації на тему «Афродіта» являють собою варіації в античному стилі: білі високі канелюровані колони, куц магнолій, мармурові сходи до моря, блакитні хвилі, золотий пісок, рожева мушля — усе це легка літня сукня, що нагадує туніку. А хутряне манто — це купола собору, ялинки під снігом, захід сонця, ранні присмерки. Тут використовується засіб асоціації ідей: хвилі притягують мушлю, хутро — сніг, змія — пісок, а пісок — оазис, і ось ми бачимо напівоголену жінку, яка вигнулася на піску в оточенні тропічних рослин з коштовною прикрасою на руці — браслетом у вигляді змії.

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

Опис одягу може бути місцем риторичної конотації. Специфіка цієї риторики зумовлена матеріальною природою описуваного об'єкта, тобто одягу. Вона характеризується своєрідною зустріччю матерії й мови. Таку ситуацію Ролан Барт називає поетикою: «Перетворення в поезику відбувається в тому разі, коли реальна функція підмінюється видовищем, навіть коли це видовище прикривається видимістю функції» [3, с. 269]. Дійсно, презентація конкретного костюма — завжди видовище, навіть коли він захищає

від негоди (плащ, пальто, шуба) або від пекучого сонця (капелюх, парасолька, віяло).

Реальний одяг складається з речей, які у свою чергу мають технологічні конотації. Такі речі характеризуються як «дещо зроблене; це матеріал, якому додали завершеності, стандартності, оформленості і впорядкованості, тобто узгодили його з певними нормами виробництва і якості» [там само, с. 418]. У такому разі речі визначаються перш за все як предмет споживання. Та ж сама ідея речей тиражується в мільйонах екземплярів по всьому світові: мобільний телефон, авторучка, кейс, окуляри, предмети одягу. У цьому разі річ прагне не «безкінечної суб'єктивності», а «безкінечної соціальності».

Кожний етап художнього процесу може бути схарактеризований не тільки з точки зору концептуального інваріанту, а й типу художніх взаємодій традиції та новаторства. При цьому важливе значення має виявлення:

- зовнішніх зв'язків художнього процесу з історією соціальних рухів у суспільстві;
- обумовленість художнього процесу його взаємодіями з філософією, політикою, мораллю, правом, наукою, релігією;
- взаємодія процесу розвитку даного мистецтва (мистецтва костюма) з іншими його видами;
- взаємодія художнього процесу з іншими формами мистецької та культурної діяльності [5].

Критерії оцінки творів мистецтва й індивідуальної інтерпретації історії мистецтв трактуються як утвердження художньої індивідуальності. Структура художнього містить особливо організовану чуттєву єдність, яка виражає смисловий зміст твору з особливою повнотою та безпосередністю.

Оптимальним способом розгляду складних процесів у самій галузі мистецтва костюму, зважаючи на її розлогу інфраструктуру і творчий потенціал художників-дизайнерів, є дослідження костюма як системи елементів. Спочатку необхідно виявити основу (колір, форму, орнамент тощо), а потім виділити і вивчити окремі елементи та систему їх складання у ціле [там само].

«Класифікувати речі можна за розміром, ступенем функціональності (яким чином речі співвідносяться зі своєю об'єктивною функцією), пов'язаною з ними жестиальністю (багата вона чи бідна, традиційна чи ні), за їх формою, довговічністю, відповідно до того, в яку пору дня вони перед нами виникають (наскільки переривисто вони наявні в полі нашого зору та наскільки ми це усвідомлюємо), яку матерію вони трансформують <...>, і за ступенем винятковості або ж усупільненості використання (речі особисті, сімейні, публічні, нейтральні) тощо» [4, с. 7-8]. Але ця класифікація є досить умовною, тому що всі речі «перебувають у стані безперервної мутації й експансії» [там само]. Отже костюм як витвір мистецтва здатен надавати поживу душі.

Костюм певним чином належить до елітарної і, водночас, до масової культури. Під елітарною культурою розуміють особливу витонченість, складність та високу якість культурної продукції. Саме такими

характеристиками визначається костюм «від кутюр». Кутюр'є створюють унікальні моделі, що виконуються в єдиному екземплярі, при виготовленні не застосовуються ані викройки, ані швацькі машинки, майже немає швів. Ці моделі використовуються лише для показу на подіумах моди. Підкреслена індивідуальність, зрозуміло, виявляється у виборі та комбінації окремих компонентів одягу і вимагає ручної роботи на замовлення та ексклюзивних матеріалів. Головна функція костюма «від кутюр» — виділити еліту — співзвучна з головною функцією елітарної культури — виробництво соціального порядку й ідеології для обґрунтування цього порядку.

Костюм «прет-а-порте» визначається масовою культурою, яка є одним з найяскравіших проявів соціокультурного буття сучасної України. В останні роки у дослідженнях соціальних функцій культури були визначені цікаві теоретичні засади, які дозволили виділити дві сфери: спеціалізовану культуру, освоєння якої вимагає спеціальної освіти, і, що особливо важливо для дослідження костюма, повсякденну культуру, яку освоює людина в процесі її загальної соціалізації в середовищі проживання. Зв'язок між цими двома областями з функцією транслятора культурних змістів від спеціалізованої культури до повсякденного способу людської поведінки якомога краще репрезентує костюм.

Ю. Г. Легенький, який досліджує метаісторію костюма, використовує таке достатньо евристичне поняття, як «пластика», що вводить нас у формотворчі простори костюма. Автор наполягає, що саме пластика є первинною категорією костюма. Костюм втягується в ситуацію жестиального освоєння простору. Він змушений репрезентувати логіку жестиальності, але він це узагальнює, і ми бачимо перед собою достатньо цікаву пластику, по суті — спресований час. Концентруючи час, костюм як пластика несе потенціал не просто древнього, не просто космічного часу. Він його продовжує або вкорочує, у всякому разі, він його трансформує і, таким чином, унікає тимчасовості.

Костюм є складним тому, що накладається на надзвичайно складну механіку тіла людини (біомеханіку). В античності люди ходили на котурнах; бажання бути поміченими спонукало їх піднятися над землею. Щоб виділитися, вони повинні були змінити пластику, вступити в складну гру з гравітаційною системою. Все це складає цікаву драматургію пластичної парадигми костюма [11, с.227, 228].

Вузловою категорією естетики є прекрасне як найширше позитивне значення (позитивна цінність) явища для людського роду, яке розкривається в поняттях симетрії, міри, корисного тощо. Прекрасне — історичний продукт; явища, у яких проявляється максимальне для даного рівня історичного розвитку суспільства панування людини над оточуючим матеріальним світом. Прекрасне — «одухотвореність» предмета; діяльність людини накладає печатку його духовної подоби на предмет; ця діяльність охоплює світ і перетворює його в реальне втілення людських істотних сил. Прекрасне — сфера свободи; пізнане,

засвоєне явище не містить у собі нічого такого, що лякає і відштовхує; людина оволоділа ним і по відношенню до нього є вільною [5]. Таке розуміння прекрасного має значення для окреслення предмету нашого дослідження з точки зору естетики.

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

Дослідження костюма торкаються важливих етичних питань сорому (інтегральної характеристики системи відносин особистості, до якої залучаються неприйняття себе й інших, ворожість, підозрілість, образливість та екстернальність), сумління (єдиної міри правильності прийняття рішень; особливого морально-психологічного механізму людини, який діє зсередини, усміливо перевіряючи, чи виконується обов'язок), обов'язку (морального зобов'язання, яке приймається в душі), забороненого і табуованого, а також поняття межі як кордону між можливим і неможливим.

У контексті дослідження мистецтва костюма особливого значення набуває те, що символ має багато спільного з образом. «Матрьошечне» вкладення безлічі смислів у кожний образ або «багатофункціональність» кожного образу <...> дозволяє говорити водночас і про архетиповість, і про символічність міфопоетичного світосприйняття, які в даному разі обґрунтовують одна одну» [8, с. 84]. Саме завдяки тому, що кожен образ є множинним, тобто містить відгуки сотень інших образів, ситуацій, емоцій та дій, він здається усталеним і єдиним для різних культур і суспільств у різні історичні періоди: оскільки щоразу кожне суспільство може «витягнути» з цього першообразу той його прояв і той смисл, які відповідають соціокультурній ситуації, у якій перебуває дане суспільство. Зокрема в мистецтві українського народного костюма символ є і художнім образом, і навпаки.

Символ — це образ в аспекті своєї знаковості, і він є знаком, наділеним усією органічністю та невичерпною багатозначністю образу. Категорія символу вказує на вихід образу за власні межі, на наявність певного змісту, нерозривно поєднаного з образом, але нетотожного йому [1].

Предметний образ і глибинний зміст — два полюси в структурі образу, невід'ємні один від одного (оскільки зміст утрачає поза образом свою показовість, а образ поза змістом розсипається на свої компоненти). Переходячи в символ, образ стає «прозорим» саме завдяки змістовній глибині й перспективі. Отже, символ є невід'ємним від структури образу; він не може існувати як деяка раціональна формула, котру можна «вкласти» в образ, а потім вийняти із нього.

Сучасна соціокультурна ситуація демонструє суперечність естетичного ідеалу (Й. Вінкельман [6]), з яким тісно пов'язаний костюм. Досліджувати проблеми костюму неможливо окремо від естетичних про-

блем і суспільної свідомості. Актуальним є питання співвідношення костюма з іншими культурними явищами і формами.

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

Культурно-історичну динаміку можна уявити таким чином: спочатку змінюється загальний естетичний код, виникають нові кодуєчі системи, які відкривають невідомі засоби розміщення змісту художнього досвіду; потім ці системи розпізнаються, вкорінюються у відповідних смислах, вказівках, нормах, значеннях, цінностях та еталонних зразках. «Канон досконалості — немов вічне перо, яке тримає у своїй руці художня традиція і яке нібито пише один єдиний витвір мистецтва, відбиваючи через безліч різних середовищ одну й ту ж красу, але він неможливий у відриві ні від нормування, ні від індивідуалізації» [10, с. 34]. У цьому ланцюгу канон, як ідеальний предмет, слугує зразковою моделлю художності, її регулятивною ідеальною нормою, з якою постійно звіряє себе художник по костюму в процесі пошуку власної виразної та зображувальної мови.

Дефінітивною ознакою канона є правильність, отже, щоб зрозуміти смисл канону, важливо визначитися із самим терміном «правильний», який означає «не тільки той, хто не порушує правил, норм, усталеного порядку, підходящий під правило, такий, що не містить відхилень від правила та відповідає установленим правилам, але й правильний, істинний, справжній, який приводить до потрібних результатів, справедливий; у цьому смислі він близький за своїм значенням до терміна «адекватний» [10, с. 37].

Ольга Тогоєва, використовуючи записи Ейнхарда і Светонія, пропонує два костюмні сценарії: про Карла Великого і Гая Калігулу, де перший є зразком чоловічої краси та мужності, а другий дискредитує це поняття.

Карл носив традиційний франкський одяг. Тіло він облачав у полотняну сорочку й штани, а зверху вдягав облямовану шовком туніку, обернувши гомілки тканиною. На ногах його були онучі й взуття, а взимку він захищав плечі й груди, закривши їх шкірами видр або куніць, зверху накидав синьо-зелений плащ. Карл завжди носив меч, рукояті і перев'яз якого були із золота або зі срібла. Іноді він брав меч, прикрашений дорогоцінним камінням, але це траплялося тільки під час особливих урочистостей або ж якщо перебували чужоземні послани. Іноземний же одяг, навіть найкрасивіший, він нехтував і ніколи не погоджувався одягати його.

Лише одного разу, у Римі, на прохання папи Адріана і потім ще на прохання його спадкоємця Лева, він облачився в довгу до колін туніку й грецьку хламиду, а також узув зроблені за римським звичаєм черевіки. Лише на урочистостях він виступав у витканому золотом одязі, прикрашеному дорогоцінним камінням взутті, застебнутому на золоту пряжку плащі й у короні із золота й самоцвітів. В інші дні його одяг мало чим відрізнявся від того, що носять прості люди [13]. Отже,

основними характеристиками костюма Карла Великого є скромність і простота, а коштовності прикрашають лише зброю (меч). Ейнхард формулює висновок, що такий одяг гідний чоловіка і короля.

Зовсім іншу картину описує Светоній. Про манеру Калігули в одязі впадінюватися жінці римський історик писав з презирством: «Одяг, взуття й інше його звичайне вбрання були негідними не тільки римлянина й не тільки громадянина, але й просто чоловіка й навіть людини. Часто він виходив до народу в кольорових, шитих перлами накидках, з рукавами й зап'ястями, іноді в шовках і жіночих покривалах, узутий чи то в сандалії або котурни, чи то в солдатські чоботи, а то й у жіночі туфлі...» [13]. Очевидно, що найприкріше дорікання Калігулі стосується саме його уподібнення жінці в бажанні прикрашати себе коштовними тканинами, перлами та яскравими кольорами, яке є несумісним з кодом мужності того часу.

Таким чином, на основі мистецтвознавчого аналізу образних, конструктивних, декоративних, колористичних рішень історичного і сучасного костюмів провідних модельєрів мистецтво костюма з'ясовується як певна мистецька практика (модельювання, презентація), що дає можливість зосередитись на його креативних, образно-репрезентативних ознаках.

Список літератури

1. Аверинцев С. С. Символ / С. С. Аверинцев // Софія-логос. Словарь. 2-е, испр. изд. — К.: Дух и Литера, 2001. — С. 155–161.
2. Артюх В. Феномен відкриття Абі Варбурга та критика проекту іконологія [Електронний ресурс] / Володимир Артюх. — Режим доступу: <http://pinshukfund.org/storage/students/works/2007/179.doc>. — Загл. с екрана.
3. Барт Р. Система моди. Статті по семиотике культуры / Р. Барт; пер. с фр. вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. — М.: Изд-во им. Сабашиновых, 2003. — 512 с.
4. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр; пер. с фр. и сопроводительная статья С. Зенкина. — М.: РУДОМИНО, 1999. — 223 с.
5. Боров Ю. Б. Эстетика: Учебник / Ю. Б. Боров. — М.: Высшая школа, 2002. — 511 с.
6. Вінкельман Й. Про художній ідеал прекрасного: Збірник / Й. Вінкельман. — К.: Мистецтво, 1990. — 275 с.
7. Забродина Г. Д. Морфология художественного образа объектов дизайна / Г. Д. Забродина, Н. А. Романова // Вопр. культурологии. — 2008. — № 10. — С. 12–13.
8. Козолупенко Д. П. Принцип всевозможности: мифопоэтическое мировосприятие в современном мире / Д. П. Козолупенко // Философия и культура. Институт философии РАН. — 2009. — № 1(13). — С. 82
9. Корабльова Н. С. Багатомірність ролівої реальності: ролі і маски — лик і личина / Н. С. Корабльова. — Харків: ХНУ, 2000. — 288 с.
10. Кормин Н. А. Эстетическое мышление и канон философии / Н. А. Кормин // Философия и культура. Институт философии РАН. — 2009. — № 1(13). — С. 31–40.
11. Легенький Ю. Г. Метаистория костюма / Ю. Г. Легенький. — К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2003. — 284 с.
12. Москалева А. С. Дизайн. БСЭ [Электронный ресурс] / А. С. Москалева, Е. П. Зенкевич. — Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru>. — Загл. с екрана.
13. Тогоева О. Virgo/Virago. Жінщина у влади на середньовіковому Западі [Електронний ресурс] / О. Тогоева. — Режим доступа: http://www.krotov.info/lib_sec/19_t/tog/oeva_10.htm. — Загл. с екрана.