

УДК 930.85(075.8)

КОСТЮМ ІСПАНСЬКОГО РЕНЕСАНСУ

Олена Шевнюк,

доктор пед. наук, професор, зав. кафедри образотворчого мистецтва НПУ ім. М. Драгоманова

У статті запропоновано культурологічний аналіз ціннісно-смыслових значень іспанських мод доби Відродження, виявлено їхній взаємозв'язок із антропологічним ідеалом зазначеного періоду, проаналізовано символічні значення костюмного комплексу.

Ключові слова: іспанські моди, Ренесанс, символічне значення костюмного комплексу.

Ренесансний індивідуалізм потребував для свого утвердження умисного порушення середньовічних етичних норм, їх заперечення, десакралізації (що, власне, свідчило про суттєву залежність від них). Це обернулося ренесансним імморалізмом, усвідомленням зворотного боку утвердження сваволі «я». Розгул розбещеності досяг значних масштабів. У політичне життя ввійшли інтриги та змови. Засобом вирішення економічних проблем стало вбивство, релігійних – спалення на вогнищі. Італієць Макіавеллі проголосив необхідність підкорення моралі абсолютності досягнення мети. У французя Ф. Рабле гаслом ідеального міста Телемського абатства стало: «Роби, що хочеш!». Суперечливими були й моральні риси багатьох видатних діячів Відродження. Не випадково в ренесансних утопіях Т. Мора й Т. Кампанелли з'явилися мотиви недовіри до людської природи (мотив регламентації особистого та суспільного життя людини), а також розчарування в людській спільноті загалом (мотив ізольованого острова).

Зворотний бік ренесансного гуманізму призвів до його краху: відбувся перехід від «високого міфу» (людина – це божественна істота) до «низького міфу» (людина – це найбрудніший бруд). Цінності Ренесансу було заперечено самою дійсністю. Тому якщо ранній герой Мікеланджело Давид у своїй силі й непереможності був справжнім вінцем природи, його ж пізній «Бородатий раб» смиренно ніс тягар кам'яного полону; якщо діяльні герої ранніх п'єс В. Шекспіра («Сон літньої ночі», «Приборкання норвільвої») сміливо долали перешкоди, то герої пізніх «Короля Ліра», «Макбета», «Гамлета» гинули саме через власні індивідуалістичні прагнення; якщо «Святий Себастьян» С. Ботічеллі своїм божественним тілом демонстрував надприродне зневажання болю й символізував триумф ренесансного антропоцентризму, то «Святий Себастьян» В. Тиціана з підкресленим фізіологізмом страждання



Кальсес, кальсонес, хубон, капіта

земної людини означив кінець утопії Відродження.

У мистецтві костюма мотиви **краху ренесансного ідеалу** віддзеркалили моди іспанського маньєризму. Саме Іспанія в XVI ст., яка після остаточного вигнання маврів з Піренейського півострова та нічим не стриманої колоніальної політики стала наймогутнішою державою Європи й оплотом світової римо-католицької церкви, виробила вкрай суворий церемоніальний і спроектувала візуальний образ недовіри до людської тілесності, пригніченої тишою соціального простору. Водночас каркастість, жорсткість і футлярність іспанського костюма були за своєю природою, безперечно, ренесансними, оскільки приховано свідчили про значущість людського тіла, енергетика якого потребує таких крайніх засобів її стримування.

Змагання з живою пластикою людського тіла в іспанському костюмі починалося зі «знищення» його субституту – натільної

сорочки з білого або шафранового полотна, яка повністю ховалася під верхнім одягом, ніде не виглядала та наглухо застібувалась. Її рухливість була суворо стримувана вузьким на ватяній підкладці жилетом *корпесуело*. Глумління над тілесністю проявлялось і в порушенні її природних пропорцій: тонкі ноги, туго обтягнуті світлим шовком плетених панчіх *кальсес*, контрастували з шароподібними темними набедреними штанами *кальсонес*. Щоб тримати форму цих штанів, їх підбивали кінським волосом або клоччям. Якщо штани сягали колін, їм надавали більш м'якої динеподібної форми; короткі штани до середини стегон були менш роздутими, іноді перетворюючись на вузькі цупкі валики *лодьє*. Кальсонес оздоблювали вертикальними декоративними стрічками, що або вільно тримались, або пришивались до основної тканини, а також прострочувалися підбивки повздовжніми прошивками. Штучно створена неприродна форма кальсонес відкидала будь-який натяк на сексуальність чоловіка.

Апофеозом перемоги над грішною плоттю стала облягаюча куртка *хубон*, з короткою баскою, стоячим коміром і вузькими рукавами. Її пілки, застібнуті до верху на гудзики, туго підбивали кінським волосом або клоччям, вшиваючи також ватні прокладки, картонні або металеві пластинки, що розширювало плечі та робило випуклими груди. Характерною ознакою іспанського хубона були вшиті в плечі валики. Пізніше виник особливий вид іспанської куртки *пансерон* із *пансом* («гусячим черевом») – об'ємною підбивкою нижньої частини, що клином спускалася на живіт. У такому штучному череві могла зав'язнути випущена стріла. Кальсонес прив'язували до пансерона за допомогою стрічок, просунутих крізь спеціальні отвори.

Футлярні форми хубона та пансерона склалися під впливом конструкції металеві кіраси воїна. Іспанська реконкіста, що об'єднала національно-визвольною ідеєю різні прошарки населення, зумовила особливий статус воїна-визволителя в суспільстві. Знаки войовничості стали сприйматись не тільки як символи ратних перемог, але й шляхетності, аристократизму, вірності ідеалам. Образ лицаря в латах, що нав'язувався футлярними формами чоловічого костюма, став синонімом самовладання, самообмеження, жорсткої дисциплінованості, аскетизму, перемоги над чуттєвістю плоті. Тому цупку тканину хубона (парча, оксамит, атлас) додатково зміцнювали «металевим карбуванням» – вишивкою золотими та срібними нитками, перлами, сапфірами, рубінами, смарагдами у важких оправках. Порушення рівноваги між верхом і низом, тілом і духом маркіроване в іспанському одязі відсутністю пояса: вузька коштовна перев'язь охоплювала стегна з необхідності підтримувати портулею для священної шпаги з толедської сталі.

Намаганням відмежуватись від можливих радощів життя пояснювалось прагнення уникати в одязі яскравих кольорів. У контексті релігійного фанатизму іспанців прийнятними вважались кольори мантій ченців основних чернечих орденів: білий – цистерціанців, чорний – августинців, коричневий – францисканців, білий із чорним – домініканців. Використання пурпурових, фіолетових, блакитних і золотих кольорів осмислювалось в аспекті символіки влади, богообраності та мучеництва. Чорний, уперше введений як офіційний траурний колір французьким королем Генріхом IV наприкінці століття, символізував перемому смерті над життям, вічну скорботу існування. Поверхню тканини нерідко висікали: проте вільні пластичні прорізи італійського костюма, що відкривали тіло, поступились місцем своєрідним надрізам, проколам,



Кальсонес, хубон,
брижа-горгера, капіта, ток

немов залишеним на живій плоті знаряддями мучеництва. Іноді їх імітували парчевою тасьмою різної ширини зі золототканими візерунками. Подібне оздоблення жорсткої поверхні одягу надавало особливої напруженості його смислової драматургії приборкання пристрастей.

Розвиток теми життя як страждання набував своєї концентрації в символічному центрі іспанського чоловічого костюма – білому комірі *брижі*, який «відділяв» голову града від торсу, подібно до голови Іоанна Хрестителя на блюді Саломеї. Це враження посилювалось аскетичною блідістю обличчя з палаючими релігійним вогнем очима. Іспанський брижовий комір *горгера* був замкнутим і круглим. Тонке полотно для нього пліли «вісімками» за допомогою спеціальних щипців і картопляного крохмалю. Для того, щоб він тримався у горизонтальній площині, його ззаду підпирали вшитим у шов коміра хубона додатковим цупким підкомірчиком. Оскільки горгера коштувала надто дорого, то згадали про виделку: тогочасні іспанці під час трапези надавали перевагу столовому прибору з надзвичайно довгим держаклом.

Чоловіки носили також *голілю* – цупкий, туго накрохмалений гладенький комір, що оточував шию широким кільцем майже в горизонтальній площині. Від голілі відділялась *ротонда*, яка була менш цупкою, піднятою в задній частині та оздобленою тонким мереживом. І горгера, і голіля, і ротонда жорстко охоплювали шию, примушуючи високо тримати голову: саме їм ми завдячуємо враженню надмірної пики, гордовитості та гоноровитості героїв іспанських живописних портретів.

Іспанський чоловічий костюм не вважався завершеним без короткого плаща *капіти*, відсутність якої на людях була неможливою. Її круговий край виразно промовляв про символіку небесного заступництва. Довжина капіти слугувала мірою знатності людини: чим коротше, тим знатніше (у довгі плащі *фіельтро کالا* загортались лише простолюдини, збіднілі ідальго та подорожні). Оскільки капіта була широкою, її драпірували через плече. Менш об'ємну капіту прикріплювали шнурками до плечей хубона під наплічними валиками. Короткі іспанські плащі з напівстоячим коміром з гладкої тканини на контрастній підкладці розповсюдились по всій Європі.

Популярним верхнім одягом іспанців був також *ропон* – розпашне напівкаптанна на хутряному підбої з рукавами та великим відкладним коміром.

Плоский італійський берет за рахунок підвищення наголовка, призбореного до вузьких околиць, іспанці пе-

ретворили на оксамитовий *ток*, що не мав крисів і деко-рувався егретом із страусового пір'я та коштовного ка-міння. Вертикальна конструкція, що маркірувала долан-ня земного тяжіння, характерна також і для іспанського високого цупкого *капелюха* з маленькими вузькими кри-сами, оздобленого вертикальними складками. Форма головних уборів, а також побутування високого брижо-вого коміра визначила домінування коротких чоловічих зачісок з волоссям, найвище підстриженим ззаду. Таку зачіску носили без проділу, спереду зачісуючи волосся догори та відкриваючи вуха, іноді завиваючи його на ло-бі. Особливого аристократичного шику надавали облич-чю відрощуванням клиноподібної гострокутної борідки «*еспаньйоли*» та закручених догори двома шпичастими піками вусів «*бравадо*».

Відповідних змін зазнало також *взуття*, носок якого набув природної звуженої форми. Проте залишилось по-пулярним його декорування невеличкими розрізами («*вовча лапа*»). Крім шкіряних черевиків без підборів но-сили також іспанські чоботи з високими вузькими халя-вами.

Основним елементом іспанських жіночих костюмів було відрізне по талії, на повну довжину плаття *вестідо*, яке цілком ховало одягнене в нижню сорочку тіло, зали-шаючи відкритими тільки кінчики пальців рук. Вестідо натягували без жодної зморшки на жорсткий каркас, який спотворював природ-ні форми людського тіла, маркіруючи оста-точний крах ренесансного антропоцентриз-му. В іспанському маньєристичному костюмі деформація жіночого тіла досяга-лась насамперед за допомогою *корсета* з ло-зи, шкіри або металевих пластин, простьоба-них на прокладеній між шарами тканини ваті. Прикріплена в центрі передньої частини мета-лева пластина *бюск* спускалася на живіт і роби-ла його плоским, формуючи тонку талію у 40–50 см. Тіло сучасної жінки не в змозі витримати склад-ку шкіри у 8–10 см більше п'яти хвилин, а тодішні дівча-та починали носити корсети з двох років, поступово прив-чаючись до подібного спотворення власної плоти. Тогочасні медики неодноразово констатували, що ребра жінок впивалися в живе тіло, а патологоанатомічні розти-ни засвідчували, що ребра лежали одне поверх одного. Корсет затягували ззаду довгими, до кількох десятків ме-трів, шнурами дуже складним переплетенням так, щоб не допустити задушення чи втрати притомності. Секретом такої шнурівки володіла лише камеристка да-ми: вважалося, це охороняло добродесність жінки – ні вона сама, ні її коханець здійснити цю процедуру само-стійно були не в змозі.

Відповідно до бюска корсета ліф вестідо кроїли з гострим твердим виступом на животі – *шніпом*. Викорис-тання виточок у талію та підбивання клоччям і кінським волосом перетворювало його на чіткий цупкий конус вершиною донизу, що посилювало утрируваний кон-траст надто тонкої талії з верхом і низом сукні. Воронкоподібна форма ліфа повністю нівелювала стате-ві ознаки, засновуючись на варварському звичаї прив'язувати дівчаткам свинцеві пластини на груди в пе-ріод статевого дозрівання, щоб стримувати їхній розви-ток. У дорослому віці груди міцно бинтували так, щоб не було навіть натяку на їх природну опуклість. На площині ліфа груди «помічали» ниткою перлів, піднятою в цен-тральній частині брошкою.

Іспанський ліф був повністю закритим і застібнутим під шию з високим коміром-стійкою. Іноді він мав ква-дратну вставку, швиту у виріз ліфа, декоровану вишив-ками, аплікаціями, перлами, сіткою із золотих плетених шнурів. Образ цютливої недоступності завершували оформленням шийного вирізу ліфа іспанською закри-тою брижею, підкреслено аскетичною і скромною. Лише парадні брижі додатково оздоблювали вузьким мереживом, перлами, фестонами та зубцями.

Характерною ознакою іспанського ліфа були напліч-ні валики, які надавали йому схожості з металевою кіра-сою, прозоро натякаючи на лицарські чес-



Металевий корсет з бюском.
Вестідо, брижа-горгера

ноти дами в охороні власної непорочності. Підспудна символічна драматургія жіночого костюма розгорталась також в конструкції подвійного рукава: верхні розрізані по внутрішній поверхні рукави вшивали у пройми під наплічники на нижні вузькі рукави так, щоб вони спадали за спиною, немов важкі парчеві крила, у черговий раз засвідчуючи янгольські доброчесності грандеси. Тонкі пальці дами обов'язково тримали чотки, за допомогою яких підраховували кількість прочитаних за день молитов і демонстрували релігійний фанатизм і боговідданість.

Нижня частина тіла жінки деформувалась *вердугосом* – каркасом спідниці, який жорстким конусом огортав фігуру від талії до підлоги, не залишаючи на видноті навіть кінчиків тувель: іспанський етикет проголошував, що в королеви немає ніг. Відповідно, *взуття* не набуло в іспанських жіночих модах особливо яскравих рис, залишаючись закритим, без підборів, зі злегка притупленими носками. З метою збільшення зросту його прикріплювали на дерев'яні або коркові колодки.

Власне вердугос шили з цупкого накрохмаленого полотна з кількома нашитими обручами з металу або лози, що утримували жорстку воронкоподібну форму. Іспанський вердугос мав співвідношення діаметру подолу плаття у дві ширини плечей. Його прив'язували до краю корсета та покривали нижньою спідницею з чорної тафти *баскінью*. Клітка вердугоса також розглядалась як хранитель доброчесності грандеси. Вважається, що його ввела в моду наприкінці XV ст. королева Хуана Португальська з метою приховати свою вагітність. Оскільки це повністю відповідало ідеї відторгнення живої плоті, одразу стало конструктивною основою дисциплінуючих людське тіло іспанських мод, що несли в собі ідею тотальної зневаги до нього.

Верхня спідниця – *вестідо* щільно покривала каркас вердугоса, не залишаючи жодного натяку на природну пластичність жіночого торсу. Жорсткий конус спідниці, утворений важким шовком, парчею, сукном, слугував монументальними п'єдесталом для верхньої частини тіла. Його геометричну конструкцію нерідко підкреслювали трикутним вирізом спідниці верхнього плаття, який розширювався донизу та відкривав пишне оздоблення нижнього. У такому разі етикет вимагав поєднання темного верху та світлішого низу.

Монолітні площини тканини дозволяли пишно оздоблювати їх великомасштабним декором. Крупної форми сапфіри, рубіни, ізумруди, перли у важкуватих оправах щедро покривали поверхню тканини, посилюючи її ваговитість. Знаками демонстративної розкоші слугували також масивні ланцюжки, золоті підвіски, дуті браслети,

громіздкі брошки. Для демонстрації надмірної кількості перснів на пальцях на рукавичках робили численні розрізи. Вертикально або діагонально розташовані орнаментальні парчеві тасьми, великі медальйони-клейма, товсті золоті галуни, ювелірні розетки, шовкові стрічки з металевими наконечниками надавали поверхні вигляду карбованого металу.

Відчуття похмурої ваговитості посилювалось також монохромністю темних тканин, улюблений чорний відтінок яких натякав на вічність людського страждання, темно-фіолетовий – на містичну екзальтованість, пурпуровий – на владну гордовитість, глибокий синій – на небесну богообраність, сірий – на пуританський аскетизм. На знак трауру жінки знімали всі прикраси й магічними замками «замикали» тіло від проникнення грішного та марнотного зовнішнього світу, а також за етикетом протягом року не виходили із обтягнутої чорним драпіруванням спальні.

Поверх вестідо іспанки носили довгу розстібну, суцільнокроєну, злегка приталену *ропу*. Вона застібалася лише вгорі біля шиї, розходилася пілками донизу, надаючи фігурі подібності до масивного парчевого дзвону, пишно оздобленого крупними візерунками. Ропу кроїли або безрукавою з опуклими наплічниками, або з короткими буфованими у верхній частині рукавами, або з фальшивими рукавами. В Іспанії жінки загортали фігури також у чорні тонкі мереживні *мантілі*.

Безперечно, такий масивний костюм не тільки коштував іноді цілий масток із землями та селянами, але й важив десятки кілограмів. Ввечері від ваги плаття ноги сильно розпухали, тому жінки вже в молодому віці страждали від дошкульного болю. Проте неприродно жорстка конструкція плаття, що сковував жвавість рухів, з дитинства привчала до гордовитої постави та величності ходи. Футлярність жіночого костюма була адекватним відображенням суворого вимог суспільного етикету, регламентації всіх сторін побуту, підкресленої стриманості у вияві почуттів в умовах лютощів інквізиції та державних заборон.

Водночас неприступна фортеця маньєристичного костюма надійно захищала потаємність внутрішнього життя людини від можливих зовнішніх втручань. Крізь її мури білим прапором капітуляції на милість ворогів виглядало лише м'яке драпірування тонкої мереживної носової хустинки, яку зазвичай тримають іспанські грандеси на особистих портретах. Цей знак повсякчасної готовності оплакувати власну гріховність слугував також єдиним виявом душевної субстанції людини, ніжна чуттєвість якої зазнавала безмірного насильства геометричних форм та єдина протистояла їх холодній жорсткій силі. На

цьому символічному мотиві побудована інтрига відомої шекспірівської трагедії («Отелло»), з тих пір трагічні актриси завжди триматимуть у своїх руках знакові носові хустинки.

Доброчесного вигляду жіночому обличчю надавав цютливий *чіпелець* із чітко окресленим мисом спереду та злегка піднятими догори боками. Його контур у всьому повторював характерну форму зачіски із волосяних валиків. Волосся піднімали догори, повністю відкриваючи вуха та шию. Ззаду волосся укладали вище потилиці плоским вузлом. Спереду укладали валик, спущений мисом до середини чола та піднятий над скронями. Форму валиків утримували дротяними або корковими каркасами. Зачіски прикрашали чорним мереживом,

прикріпленим до волосся з боків і ззаду, що звисало на плечі та спину, а також високими візерунчастими гребінцями. Голову покривали також м'якими токами, схожими в усьому на чоловічі, та капелюхами з вузькими крисами та страусовим пір'ям.

Іспанський маньєристичний костюм XVI ст. повною мірою віддзеркалив європейське розчарування в ренесансних богоподібних устремліннях людини, втілюючи усвідомлення глобальної недовіри до людської тілесності в проєкті «низького міфу» особистості, підкореної жорсткою дисциплінарністю неприродно-геометричних форм плаття.

(Див. першу та другу стор. кольорової вкладки).

УДК 373.67

ПОСЕРЕД ХВИЛЬ ТВОРЧОСТІ ІВАНА АЙВАЗОВСЬКОГО

(ДО 195-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ХУДОЖНИКА)

Олександр Левченко,

ст. викладач Луганського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти

Стаття висвітлює творчу спадщину І. Айвазовського як засіб стимулювання художньої активності учнів.

Ключові слова: творчість І. Айвазовського, марина, художня активність учнів.

Актуальним сьогодні є розвиток професійної майстерності вчителів мистецтва, які мають розкривати творчий потенціал та формувати художню грамотність школярів. Професійний розвиток педагогів мистецтва залежить від пізнання історичного досвіду, опанування художніх досягнень минулого.

Метою статті є висвітлення спадщини видатного художника Івана Айвазовського, творчість якого широко використовується в школі на уроках образотворчого мистецтва та художньої культури.

Іван Костянтинович Айвазовський (Гайвазовський, Ованес Айвазян) [17(29).07.1817 – 19.04(2.05).1900] народився в м. Феодосії у вірменській родині, яка переїхала з Галичини [2, с. 335]. Предки Айвазовського були з галицьких вірмен, які переселилися в Галичину з турецької Вірменії в XVIII ст.

В «Советском энциклопедическом словаре» подано: «*Айвазовский Ив. Конст. (1817–1900), рус. живописец-маринист...*» [1, с. 28]. Та він був не просто живописцем-мариністом, а засновником цілої школи мариністів

у мистецтві [2, с. 335]. Іван Айвазовський – натхненний співець морської стихії та Чорного моря, почесний академік п'яти європейських художніх академій, автор близько шести тисяч творів, які прикрашають багато музеїв світу.

Художня і музична обдарованість І. Айвазовського яскраво проявилася вже в дитячому віці. Він гарно співав, самостійно навчився грати на скрипці, малював на стінах будинків та парканах усе, що потрапляло на очі. Малюнки ці відзначалися виразністю, а портрети – гострою схожістю. Цей «настінний живопис» помітив архітектор Я. Кох, який подарував Івану перші олівці й папір, а потім показав малюнки градоначальнику І. Казначеву, котрий, ставши губернатором, забрав підлітка з собою до Сімферополя, поселив у своєму будинку, віддав до гімназії. У 1833 р. юнак вирушає до Петербурга для вступу в Академію мистецтв, його було прийнято в майстерню відомого пейзажиста М. Воробйова, навчався також у французького мариніста Ф. Таннера, баталіста О. Зауервейда.