

УДК 7.01 (06)
(477.54)

DOI:10.30857/2617-
0272.2018.1.8.

КРОТОВА Т.Ф.
krotova_t@ukr.net

Київський національний університет технологій та дизайну

КАНОНИ АНТИЧНОСТІ Й ВІДРОДЖЕННЯ ЯК ОСНОВА ТЕКТОНІЧНОГО СТРОЮ КЛАСИЧНОГО КОСТЮМА

Мета. Проаналізувати художньо-естетичні принципи і категорії мистецтва античності й Ренесансу, які вплинули на формування структури і форми класичного костюма, символічне та функціональне значення в процесі його еволюції.

Методика. Використано міждисциплінарні методи дослідження (історичний та історико-типологічний, порівняльного аналізу, спостереження), методи мистецтвознавчого аналізу (описовий, іконографічний, метод формального аналізу), метод структурного аналізу форми костюма.

Результати. Теоретично опрацьовано та узагальнено основні філософські аспекти предметної творчості та складові системи художньо-виразних засобів, що втілювались в об'єктах матеріальної культури доби античності та Ренесансу, визначено основні засади їх втілення в структуру класичного костюма.

Наукова новизна. Висвітлено етап еволюції форми класичного костюма як складного, багатогранного феномена в контексті розвитку європейської та світової моди; розкрито особливості зародження тектонічної основи костюма, котрий з часом дістав назву класичного.

Практична значимість. Можливість застосування результатів дослідження для розширення мистецтвознавчої теоретичної бази; при укладанні лекційного курсу з історії мистецтва та історії костюма; для постановки проектних завдань студентам-дизайнерам і стилістам костюма як періоджерел та аналогів під час створення колекцій одягу. Використання методики структурного аналізу форм костюма в еволюційному розвитку дає змогу сприймати природу проектування костюма як одного з видів тектонічних мистецтв, вивчати творчі методи художників і модельєрів на науковій основі.

Ключові слова: канон, костюм, тектоніка, класичний стиль.

Вступ. Сучасні модні тенденції щодо класичного стилю у костюмі зумовлюють його нове звучання з типовими та ускладненими формами, збагаченням новими елементами, котрі інтерпретують ідеї класичного стилю у різних формотворчих, фактурних, кольорових та інших поєднаннях і комбінаціях. Аналіз історичних чинників, які вплинули на формування художньо-естетичних характеристик класичного костюма, його символічне та функціональне значення, так чи інакше потребує системи, сукупності передумов, що дадуть змогу виявити основні закономірності й характер їх впливу на зміну тих чи інших форм цього костюма.

Структура костюма, зокрема, класичного, має у своїй основі античне, насамперед давньогрецьке коріння, тому закономірності його форми і структури належить шукати в давньогрецькій спадщині. Саме тут зародився стиль, який згодом отримає назву «класичний», а відпрацьовані у V та IV

ст. до н.е. принципи архітектури, скульптури й усіх пластичних мистецтв, літератури, філософії стануть називати класичними канонами. Зазначимо, що категорію «класичний» вживаємо стосовно вищезазначеного загальноєвропейського стилю в мистецтві, та стосовно стилю в костюмі, «...що характеризується цілісністю форм, відповідності об'ємів пропорціям фігури, чіткістю ліній, співрозміреністю деталей, стриманістю кольорової гами» [1, С.103].

Постановка завдання:

- виокремити категорії та художні засоби, які в сукупності складають стилістичну основу класики елліністичного мистецтва;

- проаналізувати характеристики структурної одиниці предметного світу античності (окремого предмета та його елементів – форма, образний зміст, структура, функція);

- розглянути засоби вираження ідеї співрозміреності, узгодженості частин форми

людського тіла на прикладі статуї «Дорифор» скульптора Поліклета;

- проаналізувати системи пропорціональних співвідношень тіла людини в італійських теоріях прекрасного;

- виявити особливості зародження тектонічної основи костюма, який згодом виокремиється у класичний стиль у моді.

Результати. Предметну творчість стародавніх греків осмислювали на різних рівнях і в різних площинах: від філософських аспектів про вихідні начала матеріального світу, співвідношення в ньому користі й краси до численних спроб практиків встановити чинники, що визначають зміст і форму речей або споруд, окреслити принципи створення цих об'єктів, вимоги до них. Жоден із видів творчості в античному світі не усвідомлювався як окрема, самостійна сфера. Саме така система відтворює єдність художньо-виразних засобів та об'ємну модель предметного світу, в просторі якої знаходять своє місце будь-які

об'єкти матеріальної культури, діяльність з їх створення.

Античне уявлення про прекрасне повною мірою було втілене в костюмі. Його структура визначалася відповідністю лініям людського тіла (Рис.1). Костюм не кроївся і не зшивався. Його форму створювали з прямокутних полотнищ тканини, які закріплювали на тілі за допомогою декоративних булавок та поясів і майстерно драпірували. Але не характеристики античного костюма як такого стануть основним матеріалом для окресленої проблематики даного дослідження: прийоми драпірування і кріплення не знайдуть продовження у формі й конструкції класичного костюма. У ньому знайдуть втілення саме основні принципи і категорії античного мистецтва, звернені до найвищих духовних і фізичних чеснот людини, які, проходячи крізь століття з певними особливостями для кожного історичного періоду, у сукупності складають стилістичну основу класики.

Рис. 1. Б. Торвальдсен. Танок муз на горі Гелікон, 1807 р.

Серед цих принципів передусім можна назвати принцип гармонії. На думку багатьох дослідників відчуття гармонії та естетичні почуття протягом століть виховувала у греків природа, яку вважали втіленням ідеї гармонії космосу, співрозміреності. Поняття космосу (грец. *kosmos* – порядок, будова, благо), який, на відміну від хаосу, є прекрасним у прояві цілісності, впорядкованості частин, складало найважливішу рису філософської картини світу у високій класиці: у ній остаточно виокремлюється світ як такий (космос) – об'єкт пізнання, і людина (мікрокосмос) – як його суб'єкт [2, С. 125].

У більш вузькому значення гармонія –

розбіжностей за принципами симетрії, пропорцій і ритму, відкритих піфагорійцями. Сьогодні поняття гармонії (грец. *harmonia* – зв'язок, стрункість, узгодженість) трактується як пропорційність і взаємозв'язок частин зображення, а також відповідність художніх засобів змісту твору [3, С. 88]. Насамперед слід виділити два її важливі аспекти – математичний і естетичний. Математичний аспект вказує на наближеність категорії «гармонія» до поняття міри. Сутність кожного матеріального об'єкта античного мистецтва заснована на раціоналізмі еллінського мислення. Усе, що спочатку захоплює, – освоюється логічно і має бути раціонально



категорія, яка виражала узгодженість пояснено.

Об'єм предметів вирішувався не емпірично, а математично. Завдяки цьому давні елліни були майстрами точних формулювань в архітектурі та скульптурі щодо досконалості конструкції, чистоти форми, ліній, силуетів, співвідношення мас і вивіреності пропорцій. Отже, міра, розміреність – одна з визначальних складових гармонії. Основною закономірністю гармонії є золотий переріз, основні пропорції якого були вивчені Піфагором і його учнями, але сформульовані як художнє кредо і принцип композиційних рішень в різних видах мистецтва лише в епоху італійського Відродження зусиллями Л. да Вінчі.

Центром світобудови стародавніх греків вважалася людина, яка, за виразом грецького філософа Протагора, була «мірою всіх речей» [2, С. 127]. Людина, у свою чергу, мала бути носієм, прагнула досягти калокагатії, що у перекладі з грецької означає «тілесно прекрасні, духовно досконалі» [4, С. 474]. Цей вираз позначав моральну і фізичну досконалість, котра поряд із красою і силою містить у собі справедливість, мужність, цнотливість і розумність.

Кожну структурну одиницю предметного світу античності – окремого предмета та його елементів – характеризують форма, образний зміст, структура, функція. Ці складові взаємодіють у всій повноті стилістичної єдності як в архітектурі й скульптурі, так і в меблях, амфорі, костюмі, зачісці. Те, що В. Власов відзначає стосовно архітектури, справедливо можна віднести до будь-якого твору з перелічених видів творчості: «Усі без виключення деталі давньогрецьких споруд не розділені на конструктивні й декоративні, а з'єднують одне і друге, вони не виражають, а зображують роботу конструкції... Це зорве перетворення простої утилітарної конструкції... і створює дивовижне відчуття тектонічності й пластичності» [4, С. 68].

Тектонічність (від грец. *tektonikos* – той, що відноситься до будівництва) – художнє вираження закономірностей будівлі, зв'язок конструкції, функції й краси [3, С. 477]. Яскравість і повнота ідеї в наочних зорових образах виражені за допомогою принципу «тілесності», заснованого на уявленні про вищу красу як про досконале, живе, матеріальне тіло. Урівноваженість і конкретність форми позначали словом «симетрія» (грец. *symmetria*

– домірність – повна відповідність у розташуванні частин цілого відносно середньої лінії або центра [3, С. 452]) і розуміли її широко – як якість співрозміреності, узгодженості частин.

Ідея раціональності й розміреності, симетрії і рівноваги форм античного мистецтва найяскравіше проявилася в архітектурі та скульптурі. Обидва види мистецтва об'єднував антропоморфізм, що виявлявся як зображення (наслідування) одухотвореного космосом людського тіла.

Тіло людини в античній культурі вперше стало розглядатися як уособлення єдності й досконалості світу. У зв'язку з цим звернемося до зразка класичної скульптури, заснованого на точному розрахунку і модульності у співвідношеннях величин – статуї «Дорифор» (списоносець) скульптора Поліклета (Рис. 2).

Ця скульптура отримала нормативне втілення в теоретичному творі, написаному скульптором близько 432 р. до н. е. і названому «Канон». Це правило він ілюстрував своїми статуями. Книга не збереглася до нашого часу. Джерела, які підтверджують факт її написання – трактати і листи істориків, філософів, письменників, медиків, – наведені у книзі Д. Недовича «Поліклет» [6].

У цих свідченнях представники античної науки характеризують Поліклета як фахівця з анатомічних пропорцій, питань симетрії, тобто гармонії людського тіла. Наведемо уривок з тексту Галена, медика II ст., у якому відображено античне розуміння краси: «Його твори усі нанизуються на теоретичний стрижень вимірів і порівнянь. Це піфагорійство у скульптурі, тому що в людських тілах живе і проявляється число, як мудра основа світу, як глибокий сенс усього природного зростання...

Естетика Поліклета – це естетика модуля, тому що коли знайдена одиниця відліку, то лишається лише укласти її стільки-то разів у кожній даній частині й стільки ж разів у цілому. Модуль дає норму всій побудові, всій конструкції, всій архітектоніці тіла... Дайте Поліклету один суглоб пальця, і він побудує досконалу людину... Закон мистецтва приходиться на допомогу законам природи, доповнює їх і обмірковує. Ось що таке «Канон»» [6, С. 54].

Видатний майстер довів до досконалості постановку статуї, яка виражає не лише архітектоніку, а й пластичний образ людини. Під впливом теорії Піфагора про будову світу на мудрих числах Поліклет шукав числові співвідношення у фізичній будові людини, а гармонійні пропорції – в архітектоніці тіла. Основу канону складає модуль, за одиницю виміру взята частина тіла – голова.

Таке тлумачення пропорцій статуї подає В. Власов: «Згідно з правилом Поліклета в ідеально складеній фігурі розмір голови становить одну восьму росту, а торс разом із головою так само відноситься до тазу і ніг, як ноги до торсу чи плечова частина руки до передпліччя і кисті. Фігура людини, таким чином, ділиться в усіх своїх відношеннях на три, п'ять, вісім тощо частин згідно з принципом «золотого перерізу». ...обличчя незалежно від характеру і типу зображуваної людини ділиться на три рівних частини за висотою, розріз рота за довжиною точно вписується у відстань між крилами носа або внутрішніми куточками очей» [5, С. 72–73]

У I ст. до н.е. римський теоретик і практик архітектури, інженер М. Вітрувій дотримувався погляду, що зріст людини дорівнює довжині розпростертих рук. Це співвідношення отримало назву «квадрат древніх» (Рис. 3 4) [7].

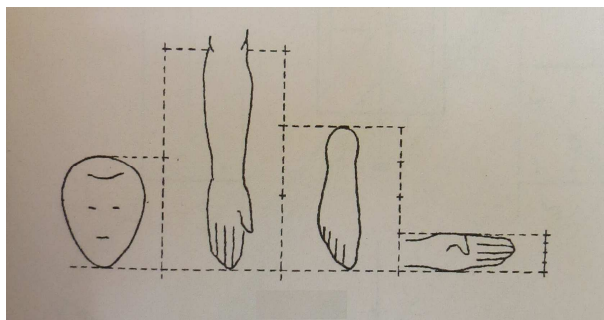
У трактаті «Десять книг про архітектуру» він детально описує пропорції ідеальної людини, яким мають відповідати пропорції храму: «Природа створила людське тіло так, що обличчя від підборіддя до верхньої лінії лоба і початку коренів волосся складає десяту частку тіла, так само як і витягнута кисть від зап'ястя до кінця свого середнього пальця; голова від підборіддя до тімені – восьму, і разом із шиєю, починаючи від її заснування від верху грудей до початку коренів волосся – шосту, а від середини грудей до тімені – четверту. Що ж до довжини самого обличчя, то відстань від низу підборіддя до низу ніздрів складає його третину, ніс від низу ніздрів до розділу брів – стільки само, і лоб від цього розділу до початку коренів волосся – також третину. Ступня складає шосту частину довжини тіла, ліктьова частина руки – чверть, і груди – також чверть. ...Далі природний центр людського тіла – пупок. Оскільки, якщо

покласти людину навзнік із розпростертими руками і ногами і приставити ніжку циркуля до його пупка, то при описанні окружності лінія її торкнеться пальців обох рук і ніг. Так само, як із тіла може бути отриманий обрис кола, із нього можна утворити і фігуру квадрата [7, С. 51]. Наведені М. Вітрувієм пропорції не повністю відповідають канону Поліклета, а спираються на пізніші дослідження.

Рис. 2. Поліклет «Дорифор». Бл. 440 р. до н.е.
Римська копія

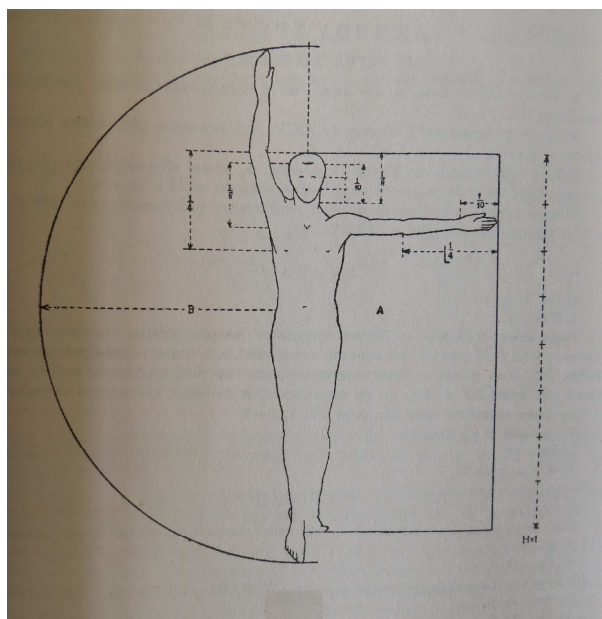
Рис.4. М. Вітрувій. Модульне співвідношення голови, руки, стопи, долоні

Предметом особливої уваги будова людського тіла стала у художників доби Відродження. Реалізм цієї доби перегукується з античним реалізмом у гармонійних пропорціях, зрівноважених формах, раціональних способах поєднання конструктивних і декоративних деталей, відчутті міри. Людина доби Відродження трактується як індивідуум, спроможний до безмежного прогресу і всебічного розвитку, виявляє прагнення до краси, знань, відкриття. Антропоцентричний ренесансний світогляд покликав до життя і відповідні форми в мистецтві, замкнуті в гармонійні композиції, співрозмірені з людиною – центром світобудови. Ціла низка видатних італійських художників і скульпторів оспівують у своїх творах колорит і пластику



людини як вінця творіння. Разом зі змінами ставлення до людини змінювалося й ставлення до людського, земного, до речей.

Італійські теорії прекрасного формувалися переважно протягом XV століття. Першочерговий внесок у них зробили архітектори і декоратори інтер'єрів Л.-Б. Альберті та Ф. Брунеллескі. Абсолютна геометрична гармонія, що стала кульмінацією нового уявлення про прекрасне, полягає в множині просторових одиниць, математично розрахованих за модулем і згрупованих в ідеальне симетричне ціле. Формулу досконалості античного мистецтва у вираженні

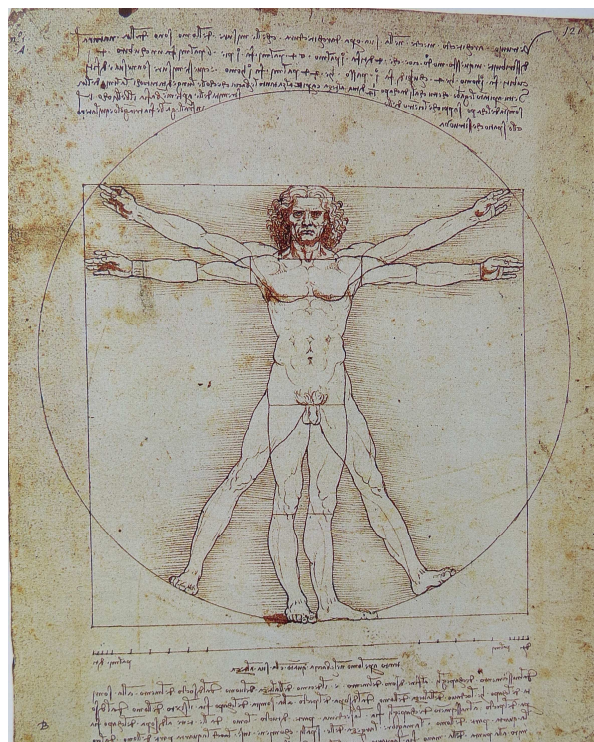


ідеї композиційної цілісності без змін повторив Л.-Б. Альберті: «...Краса є суворя співрозмірена гармонія всіх частин, об'єднаних тим, чому вони належить, – така, що ані додати, ані забрати, ані змінити нічого не можна, не зробивши гірше. Велика це і божественна річ, здійснення якої потребує всіх сил мистецтва і обдарування» [8, С. 178].

Рис. 3. М. Вітрувій. «Квадрат древніх»: пропорції людини. I ст. до н.е.

Краса вважається найвищим благом, таким як сила і здоров'я, їй присвячуються трактати філософів і художників, де розгорнуто описуються всі її критерії та їх значення. Л. да Вінчі, спираючись на досвід стародавніх митців, розробив систему гармонійних пропорцій, стверджуючи, що «...хороший живописець повинен писати дві головні речі:

людину та уявлення її душі» [9, С. 151]. Як зазначає російський історик-мистецтвознавець В. Лазарев, він перший відводить визначене місце досліду, експерименту, першим намагається знайти математичне обґрунтування законам природи, першим ретельно аналізує взаємовідносини між індивідуальними явищами та їх причинами [10, С. 30]. Розробляючи свої правила зображення



фігури людини, Л. да Вінчі створив рисунок-схему, де художньо і наочно показує пропорційну закономірність частин людського тіла (Рис. 5).

Рис. 5. Л. да Вінчі. Пропорції людини за М. Вітрувієм. Бл. 1490

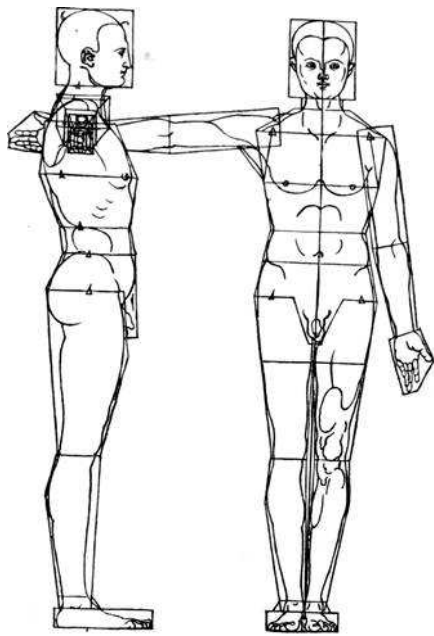
«Розмах його рук дорівнює його росту. Із розпростертими руками і ногами він вписаний у коло, центр якого знаходиться в зоні пупка. Співвідношення його зросту до висоти розташування пупка є класичною золотою пропорцією», – свідчить фрагмент перекладу трактування Л. Да Вінчі [11, С. 115]. Художник-вчений пов'язав пропорції з квадратом, довжини якого визначаються висотою тіла і містять систему ділень, яка дає змогу встановити розміри за допомогою циркуля у співвідношенні 1/2 до 1/96 фігури [11, С. 116]. Він виразив це у вигляді «квадратури круга».

Подальший розвиток вчення про пропорції людини відбувся у працях А. Дюрера «Щоденники. Листи. Трактати» [12]. У своїй системі він описував окружності навколо окремих частин тіла, виявив систему сферичних поверхонь і винайшов універсальний геометричний метод побудови зображення людини методом апроксимації тіла найпростішими геометричними фігурами (Рис. 6 – 7). Художник у цій праці також показав методи вимірювання відмінностей у пропорціях різних чоловічих і жіночих фігур – від найповніших до найтонкіших.



Рис. 6. А. Дюрер. Побудова жіночої фігури за допомогою циркуля

Хоча різні системи пропорціональних співвідношень створювалися і в наступні історичні періоди, всі вони були результатами досліджень учених античності й Ренесансу. Ці системи було взято за основу і в моделюванні



форми костюма доби класицизму, у цей час уявлення про античні канони краси та ідеальне тіло вже вдруге в своїй історії диктували новий силует костюма. Давньогрецькі ідеали ставили відповідні задачі – костюм повинен обрисовувати тіло, а не маскувати або деформувати його.

Рис 7. А. Дюрер. Зображення чоловічої фігури в кубічних тілах

Мода на античну фігуру і античні канони краси надихнула розвиток костюма кінця XVIII – першої половини XIX ст. в Англії. Костюм зменшується в об'ємі: звужуються широкі поли фрака, зникають великі кишені й вилоги, але збільшується верхня частина фігури, з'являється припуск у верхній частині рукава, щоб відповідати античним пропорціям торса. О. Вайнштейн виділяє загальну концепцію цього костюма: «...гладка, що не кидається у вічі тканина і вільно прилягаючий крій створюють лишень тло, а на перший план виступає сама фундаментальна структура, будова силуету, фасон, котрі акцентуються за рахунок видимих швів і збалансованих пропорцій за відсутності яскравих кольорів і прикрас. Оголена базова конструкція важливіша за орнаментальну поверхню...» [13, С. 109]. Чоловік у костюмі прилеглого силуету прекрасно виглядав поряд із дамою в античній сукні: завдяки природності обрисів фігур чоловіків і жінок утворювалася неокласицистична гармонія.

Той факт, що світський англійський костюм у цей час має стилістичні ознаки неокласицизму, пояснює основні тенденції формоутворення в костюмі: прагнення до правильних прямокутних форм, увага до симетрії та пропорцій, що базуються на природній будові тіла. Висота коміра, лінія плечей, облягаючі рукави, форма лацканів – все мало підкреслювати витонченість людської фігури.

Верхній одяг злегка облягав тіло, за британськими традиціями відкриваючи жилет, який міг бути як стриманих, так і яскравих кольорів, сорочку та краватку або шийну хустку.

Прийоми моделювання і конструкції спрямовані у бік зручності, функціональності, пристосованості до погодних і природних умов, специфіці рухів.

Завдяки британським кравцям історичні форми класичного костюма кінця XVIII – XIX ст. остаточно набули своїх характерних ознак на початку XX століття. Основну роль у цих процесах відіграли кравці з вул. Севіл Роу м. Лондона, а англійський стиль пошиття вже жє понад два століття незмінно утримує лідерство, не озираючись на мінливі модні тенденції.

У найвідомішому ательє, яке було першою майстернею на цій вулиці – «Henry Poole & Co», назване на честь знаменитого кравця Генрі Пула, – формоутворення костюма базувалося і базується на відповідності будові тіла та свободі руху.

Весь процес передбачає три примірки і 60 годин праці чоловічих і жіночих рук (від одного до дванадцяти тижнів). Деякі тонкощі другої примірки, коли «скелет» піджака вже готовий, були продемонстровані представником компанії – менеджером з роботи з клієнтами і збуту Ентоні Роландом (Рис. 8, а – г). Так, загалом знімають близько двадцяти мірок. Залежно від пропорцій людини визначають довжину піджака, а довжина брюк залежить від стилю й розміру взуття. Спочатку увагу зосереджують на центральній частині піджака, на точці, де буде гудзик – в зоні пупка, позначаючи крейдою, де і що слід поправити.

Далі перевіряють зону коміра, щоб усе виглядало рівно, без непотрібних вигинів,

уважно перевіряють плечову частину, корегують довжину рукава. На завершення уточнюють загальний силует, фіксуючи необхідні поправки.

На основі дослідження етапів створення сучасного зразка костюма майстрами компанії «Henry Poole & Co», можна стверджувати, що концепція англійського класичного стилю щодо своїх структурних основ базується на художньо-образні засадах класичних канонів. Основними складовими стилю є форма, крій, силует і лінії костюма, які відповідають природним формам тіла.

Піджак – подовжений, Х-подібної форми з приляганням до тіла і дещо підкресленою лінією грудей, високою проймою, м'якою плечовою лінією, дещо похилою від середини плеча (з наявністю невеликих плечових накладок або без них), характерною для силуету підкресленою талією, що повторює природні лінії чоловічої фігури, дещо розширеним низом, з глибокими шлицями з боків, які дають змогу власнику костюма тримати руки в кишенях.

М'якості прилягання борта до грудей досягають боковою виточкою; у піджаку є дві бокові кишені. Штани – неширокі, прямі, з високою посадкою на стегнах, без відворотів. Правильну посадку штанів і комфорт забезпечує оптимальна довжина середнього шва, який з'єднує штанини по середньому шву.



в)

г)

Рис. 8. Етапи другої примірки чоловічого піджака в «Henry Poole & Co», м. Лондон, 2013 р.

Технологія ручної роботи забезпечує ідеальну посадку по фігурі. Нитка в ручному стібку має певний ступінь вільності, і зшита вручну тканина еластичніша, ніж у разі жорсткішої фіксації за допомогою машинних швів. Чим тонші і м'якші шви, тим трудомісткішим є процес створення костюма і тим зручнішим він буде. Розкрій вручну забезпечує співпадання рисунка тканини в смужку і клітину. Особливо це важливо для таких деталей, як кишені і комір. У традиційному пошиві «bespoke» не використовують клейові матеріали. Внутрішню бортову прокладку між основною тканиною і підкладкою вистьобують і прикріплюють лише вручну, а не приклеюють. Її традиційно виготовляють із найякісніших зразків кінського волосу, верблюжої вовни, льону і поєднання цих компонентів. Товщину і щільність бортовки варіюють залежно від сезонності, типу фігури та естетичних уподобань. Такий внутрішній каркас піджака – основа якісного костюма, яка вимагає складного й трудомісткого виконання. Лише створений вручну внутрішній шар спроможний задати форму, котра буде естетичною і зручною в носінні. Підкладка, пришита вручну, якнайкраще доповнює анатомію піджака, а еластичний ручний стібкок залишає вдосталь свободи для її руху. Для підкладки використовують стовідсоткову віскозу, котра легко ковзає, добре пропускає повітря і є міцним матеріалом.

Ідеального силуету досягають за допомогою строгої послідовності операцій: всі деталі наметуються вручну й уточнюються на трьох примірках. Поступове пришивання всіх деталей відбувається вручну з невеличкою кількістю машинних швів, з випрасовуванням майже на кожній стадії. Ручне вистрочування оздоблювального шва є також обов'язковим на лацканах і бортах. Петлі піджака обметуються вручну, петлі на рукавах є функціональними. Лацкани піджака природно лежать на пілочки завдяки якісним лекалам і крою.

Індивідуальний крій і технологія ручної роботи роблять костюм легким і «дихаючим», він володіє живою податливістю, природним приляганням, добре тримає форму. За кілька днів носіння костюм «зживається» з фігурою власника й органічно сидить на ній.

Отож, як бачимо, синтез естетики і комфорту, заснований на відповідності форми костюма всім особливостям будови людського тіла, є першочерговим завданням кравців і становить багатотисячолетню культуру.

Про те, що геометричні, гармонічні і проектні характеристики модуля класичного канону цілком застосовуються у сучасному процесі художнього проектування костюма, свідчать результати дослідження К. Пашкевич. Зокрема, у ньому має місце дослідження композиційно-конструктивних вирішень типових конструкцій одягу на прикладі чоловічого піджака і жіночого жакета

класичного стилю з колекцій відомих будинків моди 2003 – 2013 років.

Авторка запропонувала сітку пропорціонування, для якої в якості стабільної характеристики прийнято модуль – розмірна ознака «висота голови» [14, с. 19]. У такий спосіб фігура людини є об'єктом формоутворення, а проектні характеристики форми задаються анатомічними особливостями тіла.

Висновки. Провівши історичні паралелі між мистецтвом грецької класики і Ренесансу, виокремимо ті художньо-естетичні принципи і категорії, які позначилися на характері й структурі класичного костюма і виступають базовими формоутворювальними основами: відповідність структури, будови силуету природним пластичним лініям і пропорціям людського тіла, симетрична будова, співрозміреність частин і цілого, почуття міри, раціональність, переважання вертикалей, опорні горизонтальні лінії, домінування базової конструкції з гладкими поверхнями над декором та орнаментациєю.

Наведені категорії у сукупності сприяють утворенню гармонійного цілого. Сучасний етап розвитку художнього моделювання характеризується свободою творчого пошуку, але тектоніка й естетика класичного костюма базуються на перевірених часом законах у процесі створення різних його варіантів.

Література

1. Орленко Л. В. Терминологический словарь одежды / Орленко Л. В. – М. : Легпромбытиздат, 1996. – 345 с.
2. Акимова Л.И. Искусство Древней Греции: Классика / Акимова Л.И. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 464 с.
3. Чернецова Е.М. Мировое искусство : энциклоп. словарь / Чернецова Е.М. – М. : Вече, ОЛИСС, 2005. – 576 с.
4. Любкер Ф. Иллюстрированный словарь античности / Ф. Любкер. – М. : Эксмо, 2005. – 1343 с.
5. Власов В. Г. Стили в искусстве : словарь: Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура / В.Г. Власов. – СПб. : Кольна, 1995. – Т. 1. – 680 с.
6. Недович Д. Поликлет / Д. Недович. – М.; Л. : Искусство, 1939. – 108 с.
7. Витрувий М. Десять книг об архитектуре / М. Витрувий ; пер. с лат. Ф.А. Петровского. – М. : КомКнига, 2005. – 320 с.

8. Альберти Л. Десять книг о зодчестве : в 2 т. / Л. Альберти. – М. : Изд-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1935. – Т.1. – 392 с.

9. Винчи да Л. Избранные произведения : в 2 т. / Л. да Винчи. – М. : Ладомир, 1995. – Т. 1. – 363 с.

10. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи живописца и скульптора Флорентинского / пер. А. А. Губер, В. К. Шилейко ; вступ. ст. В. Н. Лазарева. – М. : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1934. – 384 с.

11. Алтай Б. Математика и Мона Лиза. Искусство и наука в творчестве Леонардо да Винчи / Б. Алтай ; пер. с англ. С.В. Зинюка. – М. : Техносфера, 2007. – 304 с.

12. Дюрер А. Дневники. Письма. Трактаты / А. Дюрер. – Л. : Искусство, 1957. – Т.2. – 254 с.

13. Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни / Вайнштейн О.Б. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 640 с.

14. Пашкевич К.Л. Теоретичні основи дизайну одягу на засадах тектонічного підходу: автореф. дис. ... д-ра техн. наук : спец. 05.03.01 – Технічна естетика / К.Л. Пашкевич – К., 2017. – 44 с.

References

1. Orlenko, L. V. (1996) *Terminologicheskii slovar odezhdy* [The terminological dictionary of clothes]. Moscow [in Russian].
2. Akimova, L.I. (2007) *Iskusstvo Drevney Gretsii: Klassika* [The Art of Ancient Greece: Classic]. Sankt-Peterburg [in Russian].
3. Chernetsova, E.M. (2005) *Mirovoye iskusstvo : entsiklop. slovar* [World art: encyclopedic dictionary]. Moscow [in Russian].
4. Lyubker, F. (2005) *Illyustrirovannyi slovar antichnosti* [The Illustrated Dictionary of Antiquity]. Moscow [in Russian].
5. Vlasov, V. G. (1995) *Stili v iskusstve : slovar: Arkhitektura. grafika. dekorativno-prikladnoye iskusstvo. zhivopis. Skulptura* [Styles in art: dictionary: architecture, graphics, arts and crafts, painting, sculpture]. Sankt-Peterburg [in Russian].
6. Nedovich, D. (1939) *Poliklet* [Poliklet]. Moscow; Leningrad [in Russian].
7. Vitruviiy, M. (2005) *Desyat knig ob arkhitekture* [Ten books on architecture]. Moscow [in Russian].
8. Alberti, L. (1935) *Desyat knig o zodchestve : v 2 t.* [Ten books on architecture: in 2 volumes]. Moscow [in Russian].
9. Vinchi da, L. (1995) *Izbrannyye proizvedeniya : v 2 t.* [Selected works: in 2 volumes]. Moscow [in Russian].
10. Lazarev, V. N. (Eds.). *Kniga o zhivopisi mastera Leonardo da Vinchi zhivopitsa i skulptora Florentinskogo* [The book is about the painting of the

master Leonardo da Vinci painter and sculptor Florentinsky]. Moscow [in Russian].

11. Altay, B. (2007) *Matematika i Mona Liza. Iskustvo i nauka v tvorchestve Leonardo da Vinchi* [Mathematics and Mona Lisa. Art and science in the works of Leonardo da Vinci]. Moscow [in Russian].

12. Dyurer, A. (1957) *Dnevnik. Pisma. Traktaty* [The Diaries. Letters. Treatises]. Leningrad [in Russian].

13. Vaynshteyn, O.B. (2005) *Dendi: moda. literatura. stil zhizni* [Dandy: fashion, literature, lifestyle]. Moscow [in Russian].

14. Pashkevych, K.L. (2017) *Teoretychni osnovy dyzaynu odyahu na zasadakh tektonichnoho pidkhodu* [Theoretical foundations of design of clothes on the basis of a tectonic approach]. *Extended abstract of Doctor's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

**КАНОНЫ АНТИЧНОСТИ И ВОЗРОЖДЕНИЯ КАК
ОСНОВА ТЕКТОНИЧЕСКОГО СТРОЯ
КЛАССИЧЕСКОГО КОСТЮМА**

КРОТОВА Т.Ф.

*Киевский национальный университет технологий и
дизайна*

Цель. Проанализировать художественно-эстетические принципы и категории искусства античности и Ренессанса, повлиявшие на формирование структуры и формы классического костюма, символическое и функциональное значение в процесс его эволюции.

Методика. Используются междисциплинарные методы исследования (исторический и историко-типологический, сравнительного анализа, наблюдения), методы искусствоведческого анализа (описательный, иконографический, метод формального анализа), метод структурного анализа формы костюма.

Результаты. Теоретически проанализированы и обобщены основные философские аспекты предметного творчества и составляющие системы художественно-выразительных средств, воплощающиеся в объектах материальной культуры периодов античности и Ренессанса, определены основные способы их воплощения в структуру классического костюма.

Научная новизна: освещен этап эволюции формы классического костюма как сложного, многогранного феномена в контексте развития европейской и мировой моды; раскрыты особенности зарождения тектонической основы костюма, со временем получившего название классический.

Практическое значение: возможность использования результатов исследования для расширения искусствоведческой теоретической базы; при составлении лекционного курса по истории искусств и истории костюма; для постановки проектных задач студентам-дизайнерам и стилистам костюма в качестве первоисточников и аналогов во время создания коллекций одежды. Использование методики структурного анализа форм костюма в эволюционном развитии дает возможность воспринимать природу проектирования костюма как одного из видов тектонических искусств, изучать творческие методы художников и модельеров на научной основе.

Ключевые слова: канон, костюм, тектоника, классический стиль.

**THE ANTIQUITY AND THE RENAISSANCE
CANONS AS THE BASIS OF THE
TECTONIC STRUCTURE OF THE
CLASSICAL SUIT**

KROTOVA T.F.

*Kyiv National University of Technologies and
Design*

Purpose. To analyze the artistic and aesthetic principles and categories of the antiquity and Renaissance art, which influenced the structure formation and form of the classical suit, symbolic and functional significance in the process of its evolution.

Methodology. Interdisciplinary methods of research (historical and historical-typological, comparative analysis, observation), methods of art analysis (descriptive, iconographic, method of formal analysis), method of the structural analysis of the suit form are used.

Results. The main philosophical aspects of the subject work and the components of the artistic and expressive means embodied in the objects of the antiquity and the Renaissance material culture have been theoretically worked out and summarized, the basic principles of their embodiment in the structure of the classical suit have been determined.

Scientific novelty: the stage of the classic suit form evolution is highlighted as a complex, multifaceted phenomenon in the context of the European and world fashion development; featured the specific of the suit tectonic basis origin, which eventually got the name of the classic.

Practical significance: the possibility of using research results to expand the art theoretical knowledge base; at the conclusion of a lecture course from the History of Art and Suit; for setting the project tasks for students- designers and the clothing stylists as primary sources and analogues in time of clothing collections development. Using the structural analysis method of the costume forms in evolutionary development allows to perceive the nature of suit design as one of the tectonic arts types, to study the creative methods of artists and designers on a scientific basis.

Key words: canon, costume, tectonics, classical style.