

Список использованных источников

1. Спиркин А. Г. Основы философии: Учебное пособие для вузов / А. Г. Спиркин. – М.: Политиздат, 1988. – 592 с.
2. Философия: Учебник под редакцией Ю. А. Харина. – Минск: ТетраСистемс, 2006.
3. Спиркин А. Г. Сознание и самосознание / А. Г. Спиркин. – М.: Политиздат, 1972.
4. Буева Л. П. Духовность и проблемы нравственной культуры / Л. П. Буева // Духовность, художественное творчество, нравственность (материалы «круглого стола») // Вопросы философии. – 1996. – №2. – С.3–4.
5. Уледов А. К. Духовная жизнь общества / А. К. Уледов. – М., 1980.
6. Фромм Э. Иметь или быть? / Э. Фромм. – М., 1990.

References

1. Spirkin A. G. Osnovy filosofii: Uchebnoe posobie dlja vuzov / A. G. Spirkin. – M.: Politizdat, 1988. – 592 s.
2. Filosofija: Uchebnik pod redakciej Ju. A. Harina. – Minsk: TetraSistems, 2006.
3. Spirkin A. G. Soznanie i samosoznanie / A. G. Spirkin. – M.: Politizdat, 1972.
4. Bueva L. P. Duhovnost' i problemy нравstvennoj kul'tury / L. P. Bueva // Duhovnost', hudozhestvennoe tvorcestvo, нравstvennost' (materialy «kruglogo stola») // Voprosy filosofii. – 1996. – №2. – S.3–4.
5. Uledov A. K. Duhovnaja zhizn' obshhestva / A. K. Uledov. – M., 1980.
6. Fromm Je. Imet' ili byt'/? / Je. Fromm. – M., 1990.

Kadievskaya I. A., Ph.D., Professor, Head. Department of philosophy, political science, psychology and law, Odessa State Academy of Construction and Architecture (Ukraine, Odessa), marlinna@yandex.ru

Quality meets the spiritual needs among the important problems of the contemporary Ukrainian society

The article has a significant relevance, especially in the modern circumstances when there's a reform of the state, the transformation of the whole society and its institutions. The most important factor in determining the direction of development in all spheres of public life, serves the public consciousness. After all it contains all the relevant people to task, purpose and meaning of life. In the complex, contradictory, dynamically changing the public consciousness can be detected as a significant problem and the ways of their successful resolution. Exactly this is determined the purpose of the article which is to examine the influence of the spiritual atmosphere on the quality of spiritual needs as well as the content and the state of public consciousness of modern Ukrainian society. The main methods of the research are the analysis and generalization of scientific and periodical literature on the issue as well as scientific methods: analysis and synthesis, induction and deduction. The focus of the author focuses on the problem of changing the spiritual atmosphere of the modern Ukrainian society as well as of addressing the spiritual needs of the citizens.

Keywords: social consciousness, spiritual atmosphere, spiritual needs, social mood, information influence, values, worldview, perception.

Кадієвська І. А., доктор філософських наук, професор, зав. кафедри філософії, політології, психології та права, Одеська державна академія будівництва і архітектури (Україна, Одеса), marlinna@yandex.ru

Якість задоволення духовних потреб серед значущих проблем сучасного українського суспільства

Стаття має значну актуальність, особливо в сучасних умовах, коли відбувається реформування держави, трансформація всього суспільства і його інститутів. Найважливішим чинником, визначальним вектор розвитку усіх сфер суспільного життя, виступає суспільна свідомість. Адже саме вона містить всі актуальні для людей завдання, цілі і смисли життя. У складній, суперечливі суспільній свідомості можна виявити як значущі проблеми, так і шляхи їх успішного вирішення. Саме це і визначило мету статті, яка полягає у вивченні впливу духовної атмосфери на якість задоволення духовних потреб, а також зміст і стан суспільної свідомості сучасного українського суспільства. Основними методами дослідження є аналіз та узагальнення наукової та періодичної літератури з проблеми, а також загальнонаукові методи: аналіз і синтез, індукція і дедукція. Основну увагу автор акцентує на проблемах зміни духовної атмосфери сучасного українського суспільства, а також значенні задоволення духовних потреб громадян.

Ключові слова: суспільна свідомість, духовна атмосфера, духовні потреби, соціальний настрій, інформаційний вплив, цінності, світогляд, світосприйняття.

* * *

УДК 101.1

Капітоненко О. М.,
пошукувач, Національний педагогічний
університет ім. М. П. Драгоманова
(Україна, Київ), a321831@gmail.com

АВАНГАРД–1 ТА АВАНГАРД–2 В МОДІ ХХ СТОЛІТТЯ:
ВІД СВІТОБУДІВНИЦТВА ДО МАНЬЕРИЗМУ

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. Важливо зазначити, що авангард як англіяція культурних цінностей, як їх заперечення вже певною мірою був зойсненним в стилі модерн і, фактично, авангард як стиль лише легалізував ту ситуацію, яка імпліцитно зойснювалася в стилі модерн як в останньому світовому стилі. Так його відзначають теоретики мистецтвознавства.

Ключові слова: модернізм, авангард, модерн, мистецтво, мода, культура.

В авангарді виникає новітня модель світозабудови, заперечення предметності, заперечення світу «харчовиків», заперечення світу великих «перукарень» і того великого атракціону споживань, що стає демоном культури постмодернізму. Це надзвичайно цікавий проект, який створює яскраві образи, якийсь космологічний «череп», за К. Малевичем, тобто космологічну свідомість людства, в якому практично здійснюється 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 котрому безкінечно несуться метеорити 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 б їх не вмістив. Думка рухається, бо рухається збудження, і в русі вона створює реальне як уявлення, бо творчо здійснене уявлення є дійсність, і все створене змінюється і йде у вічність небуття, як прийшло із вічного буття» [3, с. 241].

Отже, максималізм і монументалізм, мегаломанія предметно 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 й створити те єдине, яке поєднує її з абсолютном, поєднує з Богом.

Аналіз моди авангарду здійснювався в дослідженнях Дж. Барлетт, Т. Стриженової, О. Костіної та ін. [1; 4; 2], адже проблема цілісного аналізу моди авангарду потребує системного дослідження.

Мета статті – визначити формотворчий потенціал моди авангарду в його динаміці.

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. К. Малевич стає пророком нової сакральності, святковості надбуття людини. Цей світ близько підходить до моди, дизайну світових просторів надбуття. Ще один крок – і він відкриє супрематичний напрям у моді – це його костюми для опери «Перемога над Сонцем». Костюми виробляли з картону і розфарбовували, а сама опера ставилась просто неба. Отже, опера, як не дивно, увійшла в історію, як вдалий експеримент, хоча вся аура, її створення і весь її гігантизм розчинилися у сфері мрій.

О. Костіна такописує 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. С. Школьніком, а пролог, епілог і костюми П. Філоновим» [2, с. 47].

«Перемога над Сонцем» не була єдиною епатажною роботою авангардного простору театру, вона існувала в контексті інших подібних епатажних і футуристичних робіт. Можна сказати, що сам авангардний простір костюмів був іншим, ніж він існував у побутовому просторі. Написані на полотні плоскості «костюми» П. Філонова натягувалися на рами щитів і приховували акторів, що стояли за ними в білих халатах. Актори «пересували» свої костюми, час від часу озвучували ремарки, репліки, коли висовувались із-за щитів. Тобто виникає своєрідна маска–костюм, маска – стабільна реальність мізансцени. Мізансцени були намальовані на полотні, а люди пристосовувались до цих намальованих картин і лише були статистами. Статистами здійсненої живописної гри. На жаль, загинули і панно, і 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, невизначено прочитаний хлебніковський пролог, який мав назву «Чорнотворчі вистушки», як і музика, що дратувала слух, також були освистаними, та, намагаючись всіма засобами якомога сильніше епатувати публіку, постановники досягли мети: після вистави відбувся циклопічний скандал, що різко поділив глядачів на тих, що не сприймали спектакль і тих, хто йому співчував.

Малевич, у пошуках нової пластичної форми сценічного середовища і об'ємного костюму, створив у 1913 році єдиний у своєму роді просторовий образ, що склався з абстрактних і геометризаних панно – задників та серії об'ємних картонних костюмів, що поєднували в собі два витоки, що мали абстрактний характер геометричних форм і примітивні фольклорні основи. Фігури будітлян, людей майбутнього, великі, більше людського зросту, у яскраво розфарбованих масках, схожих на забрали, що створювали міміку обличчя, персонажі повільно пересувались, представляючи собою певну подобу механізованих людей–роботів» [2, с. 47].

Виникає та біомеханіка, яка розквітає згодом у Мейєрхольда, Брехта та інших драматургів. У виставі було декілька зав'язок, у тому числі й ті, що зображували чорний квадрат, але його не встигли зробити до вистави, яка символізувала кінець старого і початок нового світу. Самі театральні події презентувалися на тлі плоских панно, в основному чорно–білих. Отже, будітляни, тобто люди майбутнього, намагалися покорити сонце і стали існувати в новому вимірі, який 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 і ваги.

Втім можна стверджувати, що простір моди або костюми в стилі авангард були здійснені переважно в театральних просторових реаліях, тобто в рамках авангардного сценізму

і тієї індустріальної поетики, яка надихалась виробничим мистецтвом конструктивізму, що заперечувала будь–який утрилітаризм, «харчовий» простір побуту й усього іншого. Ідеї новітніх сценаристів–конструктивістів добре сприймав В. Мейєрхольд, і, звичайно, вони створювали той дух піднесеного виборювання універсуму всесвітнього простору, який так пагетично описував К. Малевич. Так, у виставі «Великий рогоносець», яку поставив В. Мейєрхольд, художником–сценаристом і костюмером була Лідія Попова. Вона створила свою своєрідну систему, яка стала образним пластичним візерунком тієї біомеханіки системи 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.

Варвара Степанова, яка працювала з Мейєрхольдом над виставою «Смерть Тарелкіна», стає лідером образної і культурно–історичної лабораторії з дизайну одягу «Прозодяг». Важливо вказати на деякі образні конотації, що приводять сценічний простір у простір лабораторного експерименту дизайну одягу і простір, який можна називати інструктивно–модельним. Олександра Екстер – цікавий могутній театральний художник, яка вже була відома як енергійний реформатор театру, створює костюми для вистав Анєнського, а також для інших робіт, зокрема до «Ромео і Джульєтти». Екстер здійснює 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 витонченістю форми, їм властива напруженість динаміки і своєрідна таїна, насичена кольорилістична гама, що поєднує відкритий колір з ахроматичними тонами. Все це нагадує про кубістичні витоки. І разом з тим конструкція костюмів побудована з хвилеподібних ритмів ліній, що утворюють спіралі на головних уборах і плащах.

Важливо, що образні концепції тих, хто здійснював дизайн як могутній поступ конструктивізму, виробничого мистецтва, легко переходять в 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 Мейєрхольд.

Л. Попова була більш здатна до того ідеологічного агітпропу, який фактично царював в театрі Мейєрхольда. Постановка «Земля дибом» вже є матеріалізованою конструкцією, де на сцену виїжджає частина підійомного крану, що дала можливість показати 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 поверх осіб, фрагменти військової хроніки.

Лабораторія моделювання костюму «Прозодяг» як уніфікація формотворення і сценічна модель людини стає й сценічною моделлю образу людини в побуті. Група модельєрів, яку утворюють О. Родченко, О. Екстер, Н. Ламанова, В. Степанова, Л. Попова, 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 визначити як «Авангард-1». Це лабораторно-проектний експеримент і симбіоз, який мав суто сценічні форми, якщо сцену розуміти в її комунікативному вимірі. Цей симбіоз швидко розпався і перетворився на проектний простір моди, костюму й мистецтва в цілому, який можна визначити як «Авангард-2». Тобто виникає манеристична, 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» Гоголя в постановці В. Мейерхольда. 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 Мейерхольд пішов «далі» Гоголя, чим викликав протест багатьох.

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 манифестів безпредметного світу він перетворюється на поетику іншої предметності, предметності жестуальної, сценічної й відразу ж риторичної. Риторика тут задіяна як монтаж атракціонів, монтаж сцен і формальних знахідок, які можна віднести до параду атракціонів, якими обіймався Ч. Чаплін й інші коміки.

О. Родченко, ще один дизайнер групи «Прозодяг», теж був сценічним художником і неабияким театральним художником. Він брав участь у розробці декорацій до вистави «Клоп», за В. Маяковським, поставленою В. Мейерхольдом. Якщо згадати ті дизайнерські конструкції О. Родченка з дроту, які фактично були еквівалентні архітектонікам К. Малевича (їх С. Хан-Магомедов описує як протообрази архітектури радянського авангарду 20-х років), то не можна не помітити, 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 і того масового «ширпотребу», який виходить на сцену неоконструктивістських мрій і лабораторних експериментів групи «Прозодяг», то її можна зіставити з цікавим «перформансом», коли макет «Башти Третього Інтернаціоналу» В. Татліна везли двома возами, а коні весь час, пересуваючись з ноги на ногу, змушували башту підстрибувати на брушатці дороги.

Тобто неадекватність 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 читаєш ці збережені в архівах документи, не відчуваєш, що пройшло півстоліття, але це була чітко продумана постановка проблеми, чітко сформульована мета» [4, 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 редуціонізму проектного мислення, який можна зазначити як редуцію образного та культурно-історичного потенціалу (авангардного і модерного), який одночасно існував в одному і тому ж просторі радянських мануфактур. 20-ті рр. XX століття були своєрідним монтажним атракціоном сучасного дизайну одягу: тут працювали над оздобленням тканин у вигляді геометричних набивних орнаментів такі художники, як В. Мухіна, В. Степанова О. Естер, Л. Попова, 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 опрацювали К. Малевич або Е. Лисицький, В. Кандинський.

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 20-х років, вона працює над костюмами для фільмів «Аеліта», «О. Невський» та ін. Тобто театрологія авангарду і театрологія авангардного костюму – це одна із тих імперативних матриць інтерпретації авангарду як моди, сценічного простору в широкому й вузькому значенні, що стає однією з важливих рис «Авангарду-2».

Видовищність, святковість і разом величезний образ мімікрував, трансформувалася від модерних настанов, що належали стилю модерн, до сучасного неоконструктивістського дизайну. Відомо, що Н. Ламанова, коли взялася за новітній для неї проект «Прозодягу», була вже немолодою, у порівнянні з її колегами, їй було вже п'ятдесят шість років, але вона з таким ентузіазмом бере участь у цьому проекті, що можна тільки дивуватися.

Н. Ламанова адаптує етноодяг до сучасного костюму, який виглядає театральним презентативним або просто театральним ремінісценцією того світу, який міг би мати свою естетику, якщо б там була хоч якась доля справжнього естетичного смаку. Слід навести виписку 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 такий, що є елементом. Орнамент поєднує матеріал. Орнамент поєднує колір. Орнамент розуміється як конструктивна форма. Орнамент як конструювання ваги. Орнамент як розбивка площини як у художньому, так і в конструктивному плані. Форма прямокутника визначається матеріалом (на цій виставці полотном). Економія матеріалу, відсутність всього зайвого при побудові костюму. Форма, яка дає свободу руху» [4, с. 42].

У 1925 році Н. Ламанову, В. Мухіну, С. Прибильську і Н. Макарову запросили на всесвітню виставку в Парижі.

Художники вперше показали на світовій арені здобутки того експерименту, який формувався в просторі сучасного радянського дизайну й модельної школи. Зрештою, Віра Мухіна, відомий скульптор, який за словами теоретиків тих часів дорівнював за своєю якістю А. Бреккеру – першому із 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 була красиво оформленою зі всіх сторін, як кругла скульптура» [4, с. 59].

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, не дивлячись на їхню залежність від побуту, традицій, ми бачимо відому цілеспрямованість, ту мету, задля якої створюється 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, його призначення залишається в складних сучасних умовах міського життя, де, зважаючи на безліч різних занять, робоча сукня повинна бути цілестатною, тобто зберігати зручність та простоту, відповідати особливостям роботи тієї чи іншої людини (так, наприклад, неприйнятним є вузький одяг для людей, які під час роботи перебувають у русі). І, навпаки, у святковому вбранні теж можуть бути реалізовані принципи простоти й цілісності, може бути внесено більш індивідуальний виток, який відповідає конкретній особистості, що одягає костюм» [Цит. за: 4, с. 43].

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

Висновки. Ми бачимо зародки комбінаторики формотворення, яка вже в сучасному дизайні, особливо у функціональному дизайні, визначається як трансформативні модельні конструкції костюму. Цей підхід свідчить 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 й авангардність – це всі ті ознаки, які презентують екстенсивну метрику формотворення костюму. Втім, екстенсивність в просторі моделювання плавно переходить із театрального динамічного простору сценізму в кінематографічний космічний сценізм фільмів Протазанова, а потім вже у побут, який легко адаптує всі ці театральні інновації.

Якщо ми подивимося на костюм, який розробив О. Родченко, де він сам позує в комбінезоні, який виглядає як якась 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. Те ж саме робив і О. Родченко, коли він адаптував костюми з вистави «Клоп» за поемою Маяковського до реалій дизайну одягу.

Окремо слід сказати про текстиль, про геометричні тканини, що вже певною мірою нагадують оп-арт, тобто візуальні трансформери, які орієнтовані на геометричну цілісність конфігурацій. Отже, ми можемо побачити, як ідея, над якою працювали ранні авангардистські художники, що створювали мультіверсум або універсум ідей мистецтва, світ безпредметності, супрематизм, перетворюється на герметичний оп-арт, на апроксимацію мотивів конструктивізму і 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.

Список використаних джерел

1. Барлетт Дж. Fashion East: призрак, бродивший по Восточной Европе / Джурджа Барлетт; пер. с англ. Е. Кардаш. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 360 с.
2. Костина Е. М. Художники сцены русского театра XX века / Е. М. Костина. – М.: Русское слово, 2002. – 415 с.
3. Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность или Вечный покой / К. Малевич // Малевич К. Собр. соч. в пяти томах. – М.: Гилея, 2000. – Т. III. – 392 с.
4. Стриженова Т. Из истории советского костюма / Т. Стриженова. – М.: Сов. художник, 1972. – 112 с.

References

1. Bartlett Dzh. Fashion East: prizrak, brodivshiy po Vostochnoy Evrope / Dzhurdzha Bartlett; per. s angl. E. Kardash. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. – 360 s.
2. Kostina E. M. Hudozhniki stseny russkogo teatra XX veka / E. M. Kostina. – M.: Russkoe slovo, 2002. – 415 s.
3. Malevich K. Suprematism. Mir kak bespredmetnost ili Vechnyiy pokoy / K. Malevich // Malevich K. Sobr. soch. v pyati tomah. – M.: Gileya, 2000. – T. III. – 392 s.
4. Strizhenova T. Iz istorii sovetskogo kostyuma / T. Strizhenova. – M.: Sov. hudozhnik, 1972. – 112 s.

Капитоненко О. М., research, National Pedagogical Dragomanov University, (Ukraine, Kyiv), a321831@gmail.com

Avant-garde-1 and Avant-garde-2 fashion in the twentieth century: the construction of the ointment to the Mannerism

Modernism summarizes the movement of modern innovations that have taken place in the culture. Thus, the Modern style is also «the most recent» because it embodies innovations that differ from the innovations represented by Modernism. It is important to note that Avant-garde as the annihilation of cultural values and their denial had been already carried out to some extent in Modern style. In fact, Avant-garde as a style simply legalized the situation that had been implicitly accomplished in Modern style as in the last global style. This is how art theoreticians denote it.

Keywords: Modernism, Avant-garde, Modern, art, fashion, culture.

Капитоненко А. М., соискатель, Национальный педагогический университет им. М. П. Драгоманова (Украина, Киев), a321831@gmail.com

Авангард-1 и авангард-2 в моде XX века: от миростроительства к маньєризму

Модернизм обобщает само движение модерните, то есть современных инноваций, которые состоялись в культуре. Это более нейтральная номинация. Стиль модерн тоже является «новейшим», ведь он олицетворяет инновации, которые отличаются от инноваций, которые презентует модернизм. Важно отметить, что авангард как аннигиляция культурных ценностей, как их отрицание уже в определенной мере был осуществлен в стиле модерни и, фактически, авангард как стиль лишь легализовал ту ситуацию, которая имплицитно осуществлялась в стиле модерн как в последнем мировом стиле. Так его отмечают теоретики искусствоведения.

Ключевые слова: модернизм, авангард, модерн, искусство, мода, культура.

* * *