

Министерство образования и науки Российской Федерации

Амурский государственный университет

Слюсарева Е. А.

**ИСТОРИЯ КОСТЮМА И МОДЫ.
ИСКУССТВО И КОСТЮМ В ПЕРВОБЫТНОМ ОБЩЕСТВЕ**

Учебное пособие

Благовещенск

Издательство АмГУ

2021

Рекомендовано

учебно-методическим советом университета

Рецензенты:

Шеромова И.А. – д-р техн. наук, профессор по спец. 05.19.04 «Технология швейных изделий», профессор кафедры дизайна и технологий ФГБОУ ВО «Владивостокский государственный университет экономики и сервиса» (ВГУ-ЭС), г. Владивосток;

Коробий Е.Б. – канд. пед. наук, декан факультета дизайна и технологии ФГБОУ ВО «Амурский государственный университет» (АмГУ), г. Благовещенск

Слюсарева Е.А. История костюма и моды. Искусство и костюм в первобытном обществе: учебное пособие / Е.А. Слюсарева. – Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2021. – 179 с.

Учебное пособие составлено в соответствии с требованиями Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования для обучающихся направления подготовки «Конструирование изделий легкой промышленности». Пособие включает в себя теоретический материал, материалы для контроля знаний студентов, методические рекомендации по выполнению лабораторных работ раздела «Введение в дисциплину «История костюма и моды». Искусство и костюм в первобытном обществе» дисциплины «История костюма и моды».

Пособие может быть рекомендовано к использованию при обучении студентов и при самостоятельном изучении ими дисциплины «История костюма и моды» по темам и вопросам, рассмотренным в пособии.

ББК 85.126

© Слюсарева Е.А., 2021

© Амурский государственный университет, 2021

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее учебное пособие подготовлено в соответствии с требованиями Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования для обучающихся направления подготовки «Конструирование изделий легкой промышленности» для квалификации «бакалавр». Пособие предназначено для подготовки в высшем учебном заведении бакалавров для швейной отрасли и индустрии моды. Начиная специалист в сфере создания актуальных и высококачественных швейных изделий должен хорошо ориентироваться в вопросах происхождения, развития моды, эволюции костюма, обладать вкусом, прежде всего, сам, как создатель костюма и в некоторой степени законодатель эстетических вкусов общества, и способствовать в определенной степени процессу воспитания личности, поскольку костюм – это важнейшая составная часть предметного мира и средство эстетического воспитания.

Пособие составлено на основе действующей рабочей программы дисциплины «История костюма и моды» для обучающихся направления подготовки «Конструирование изделий легкой промышленности». Оно включает в себя теоретический материал первого раздела содержания дисциплины, а именно, «Введение в дисциплину «История костюма и моды». Искусство и костюм в первобытном обществе», методические рекомендации по выполнению лабораторных работ, материалы для контроля знаний студентов. Пособие ориентировано на формирование компетенций, знаний, умений и навыков обучающихся направления «Конструирование изделий легкой промышленности» при подготовке к профессиональной деятельности в области проектирования одежды.

При составлении пособия использованы работы авторов, посвятивших свою деятельность проблемам проектирования одежды и развития моды, изучению моды как уникального социально-экономического явления – Т.В. Козловой, Ф.М. Пармона, Н.М. Тарабукина, Р.В. Захаржевской, Э.Б. Плаксиной, И.В. Шаталовой, М.И. Килошенко и др., опубликованные или представленные в учебной и специальной литературе, Интернет-ресурсах.

1 ВВЕДЕНИЕ В ДИСЦИПЛИНУ «ИСТОРИЯ КОСТЮМА И МОДЫ»

Учебная дисциплина «История костюма и моды» является составной частью образовательной программы высшего образования по направлению подготовки бакалавров 29.03.05 – Конструирование изделий легкой промышленности.

Цели и задачи предмета

Цель дисциплины состоит в:

профессиональном становлении будущего бакалавра на основе обучения его основам в области исторического возникновения и развития костюма и моды, эволюции материально-художественной культуры в контексте определенной эпохи, стилистической и конструктивной эволюции костюма как особого объекта, служащего для удовлетворения не только эстетических запросов общества, но и утилитарным целям, заключающего в себе логическую связь между композиционным построением, внешним видом и назначением;

развитии личностно-профессиональных свойств будущего конструктора швейных изделий;

формировании профессиональных компетенций будущего конструктора швейных изделий.

Данная дисциплина – одна из тех, которые лежат в основе формирования у обучающегося профессиональной компетенции, заключающейся в формулировании, определении критериев и показателей оценки художественно-конструкторских предложений, осуществлении авторского контроля над соответствием рабочих эскизов и технической документации дизайн-проекту.

Задачи дисциплины:

обеспечить условия для овладения знаниями в области истории костюма и моды;

обеспечить условия для становления личностно-профессиональных свойств будущего конструктора швейных изделий;

создать условия для развития умений и навыков самостоятельного анализа и оценки художественно-конструкторских решений.

1.1 Научные подходы к изучению костюма. Источники знаний об одежде

Актуальный взгляд на проблему изучения истории костюма выразил ученый-исследователь и педагог Николай Михайлович Тарабукин (1889 – 1959) сначала в курсе лекций по истории костюма для студентов ГИТИСа, а в 1938 – 1939 гг. этот курс лекций был им записан в виде «Очерков по истории костюма», но впоследствии сохранен был только черновой вариант рукописи. В 1994 г. очерки были опубликованы, и вновь обретенная книга уже в наше время позволила по справедливости оценить талант автора и актуальность его идей.

По мнению Н.М. Тарабукина, изучение истории костюма не должно основываться только на работах авторов, которые ограничивались в своих трудах подробнейшими описаниями и перечислениями различных одежд и аксессуаров, не пытаясь обобщать и анализировать известные им факты. Костюм может быть рассмотрен лишь в контексте исторической эпохи, в связи с другими искусствами, прежде всего, декоративно-прикладными. Общей тенденцией должно стать желание авторов соотнести историю костюма с историей нравов и обычаев, проанализировать влияние этических и эстетических идеалов на формирование костюмных форм и на отношение к костюму. Должное внимание необходимо уделять проблемам взаимоотношения костюма и художественных ремесел, костюма и интерьера, костюма и живописной композиции, наконец, костюма и человека (*Тарабукин Н.М., 1994*).

Существуют такие подходы (методы) к проблеме костюма, как *этнографический, исторический, узкотехнический*. Не всех ученых удовлетворяет такое положение дел. Н.М. Тарабукин попытался к проблеме костюма применить *художественно-стилистический критерий*, воспользовавшись привычной искусствоведческой терминологией. *Костюм рассматривается им не как вещь или утварь, с присущими им функциональными качествами, а как произведение искусства*. Автор предлагает изучать проблему происхождения и развития костюма, взаимоотношения костюма и среды его бытования, выдвигая на передний план смысловое, семантическое значение костюма и особенности его фор-

мы, т.е. композицию, цвет, ритм, фактуру и декорацию. Н. М. Тарабукин анализирует историю костюма в контексте единого движения художественной жизни, во взаимодействии с другими видами изобразительного искусства от декоративно-прикладного до архитектуры, особенно настаивая на принципиальном и последовательном сопоставлении костюма с архитектурными конструкциями.

К исследованию интересующих проблем – костюм и человек, костюм – эмблема эпохи, костюм и одежда – должен привлекаться широкий круг произведений живописи, графики, скульптуры и художественной литературы.

В последние десятилетия очень многое изменилось в той области науки, которая занимается изучением истории и теории костюма. Появились фундаментальные исследования, в которых костюм рассматривается как неотторжимая часть человеческого и общественного бытия, как знаковая система, как зеркало традиций, нравов, пристрастий и заблуждений разных эпох.

Упрощенно-хронологическому и этнографическому подходу историков одежды противопоставлен *метод систематизации материала и его стилистической интерпретации*, прочно стоящий на исторической почве. Он основан на попытке широкого обобщения накопленного историками-этнографами эмпирического материала, включает ряд категорий, с помощью которых можно систематизировать сложившиеся представления об эволюции одежды и определить некоторые закономерности.

Если освещать вопрос об *источниках наших знаний об одежде*, то в первую очередь это, конечно, *произведения изобразительного искусства*. Но здесь-то и возникает довольно сложная проблема «перевода» форм одежды с языка живописи и скульптуры на язык реальной действительности; изобразительные формы отнюдь не с точностью воспроизводят реальную одежду. У изобразительного искусства существуют свои композиционные приемы, свои ритмы, которым подчинены его формы. Изобразительное искусство воспроизводит действительность не с точностью копии-слепок, но «переводит» ее на свой язык. Учет того, как изменяются действительные формы одежды в результате «перевода» их на язык искусства, составляет довольно трудную проблему каждого истори-

ческого костюма, представление о котором мы получаем по произведениям искусства. Можно сказать, что «выкройка» костюма, изображенного на вазописи, иная, нежели выкройка реально существовавшего хитона или гиматия. Костюм, воспроизведенный в живописи или скульптуре, еще больше удаляется от действительности, если фигура изображена в движении. В данном случае складки одежды подчиняются не только ритму реального движения, но, главным образом, ритму композиционно-изобразительных форм. Например, можно сказать, что античные мастера передавали складки хитона, хламиды, гиматия не натуралистически, а подчиняли их своим композиционным целям.

Кроме того, только натуралистическая живопись воспроизводит с достаточной точностью современные ей костюмы. Но натурализм далеко не является всеобщим приемом искусства.

Таким образом, многое из того, что дает изобразительное искусство в качестве материальной базы для изучения истории одежды, подлежит критическому пересмотру. В некоторых случаях искусство гораздо правильнее может подсказать общую стилистическую тенденцию, присущую костюму в определенную эпоху, нежели с фотографической точностью воспроизвести все подробности кроя. Итак, критика первоисточников – необходимый атрибут при изучении истории одежды.

Контрольные вопросы и задания

1. На чем (на каких знаниях?) должно основываться, по мнению Н.М. Тарабукина, изучение истории костюма?
2. Перечислите существующие подходы к изучению истории костюма. Попробуйте охарактеризовать их, исходя из смыслового значения названия подхода.
3. Какой критерий, исходя из искусствоведческой терминологии, предложил применить к проблеме костюма Н.М. Тарабукин? Поясните данный критерий.
4. Что служит источником изучения, исследования костюма?
5. Назовите метод, который позволяет получить полное и точное представление о костюме определенной эпохи.

1.2 Стилистическое рассмотрение костюма как явления художественного, как произведения искусства. Четыре основные типологические категории костюма: живописная, архитектурная, пластическая, декоративная. Дифференциация костюма

Архитектура, декоративно-прикладное искусство и дизайн, включающий искусство костюма, в отличие от чисто изобразительных видов существуют как особая группа искусств, служащих не только для удовлетворения эстетических запросов общества, но и утилитарным целям. Они наиболее приближены к человеку, и в силу своего прикладного характера в них ярко выражено функциональное начало. Перечисленные виды искусств называют архитектурными. В их основе лежит формообразующий принцип, выраженный в эстетически осмысленном художественном образе (*Светлана Ванькович, 2015*).

Каждая эпоха, а в ее пределах классы, сословия, профессии порождают те или иные формы одежды-костюма, которые выполняют и практическое назначение и обладают образно-смысловым содержанием.

Платье принадлежит одновременно и к вещам техническим, и к произведениям искусства. Словом, история нарядов включает в себя, кроме чисто исторических данных, «стилелогию» и технологию предмета. Исходя из этого, и должна быть рассмотрена и разносторонне раскрыта история одежды.

Одежде и костюму соответствуют две стороны в понятии архитектуры. Всякое строение может быть рассмотрено как утилитарно-конструктивное и художественно-стилистическое явление. Как в архитектуре могут быть практические сооружения, в которых техническая сторона заслоняет художественную, так и в проблеме платья то, что мы называем одеждой, может преобладать над тем, что мы понимаем под костюмом в узком смысле слова. Одежда – это то же, что техническая сторона в архитектуре; костюм – это архитектура, понятая как произведение искусства. Одежда как техническая концепция лишена образа. Она – безобразна. Костюм – образен.

В одежду мы «входим», как в архитектурное сооружение, одеждой мы «облекаемся», в одежду мы «одеваемся», она ограничивает пространство наше-

го тела, она оформляет наше тело, служа ему футляром. Одежду мы ощущаем извне и изнутри одновременно. Одежда обладает внутренней конструкцией и внешней декорировкой. Словом, костюм – это архитектура *sui generis* (в своем роде). Подобно архитектурной постройке, костюм облекает наше тело и делает это гораздо непосредственнее, чем здание. Подобно архитектуре, костюм ограничивает и одновременно оформляет известную часть пространства. Наконец, подобно архитектуре, костюмом мы пользуемся двояко: в практических целях и в идейно-художественных (*Н.М. Тарабукин, 1994*).

Во всех исторических формах одежды можно усмотреть те же стилистические тенденции, что и в одновременных им архитектурных формах. Архитектонико-стилистический образ костюма может, как и в зодчестве, выражать готическую, ренессансную, барочную, ампирную идею.

Как архитектура, одежда подчас обладает грандиозными размерами. Греческий гиматий и римская тога представляли собою кусок материи в 15 – 18 футов длиной. Но эти размеры покажутся ничтожными, если их сопоставить с фижмами XVII века. Испанские фижмы времен Филиппа IV и французские кринолины эпохи Людовика XIV – это целые феодальные, барочного стиля «башни», орнаментированные с расточительным богатством и роскошью. Ежедневный туалет королевы или придворной дамы занимал не один час времени и представлял собою церемониал, который из всех искусств может быть сравнен только с зодчеством. На одной английской гравюре Гримма (XVIII в.) представлен парикмахер, взобравшийся на лестницу, чтобы довершить работу над дамской прической, сделанной в виде башни. Лестница этого парикмахера, вооружившегося щипцами и шпильками, служит для него тем же, чем «леса» для каменщиков, возводящих архитектурную постройку.

Как явление художественное, как произведение искусства, костюм может и должен быть рассмотрен стилистически. Пользуясь терминами, принятыми в искусствоведении, выделяют *четыре основных типологических категории костюма*: живописную, архитектурную, пластическую и декоративную.

Живописная форма костюма – это, по существу, еще только преддверие к

костюму, так сказать, протокостю. Она имеет своей целью не столько прикрытие тела, сколько его украшение, проявляясь в виде татуировки, раскраски тела, украшения его перьями, ожерельями из раковин, браслетами, кольцами. Такой костюм возникает еще в условиях синкретизма культуры, в обществе, лишенном дифференциации, где личность всецело подчинена племени. Татуировка «метит» человека, как тавро коня. Не человек «владеет» одеждой, подобно тому, как это делал грек, драпируясь в гиматий и придавая куску материи разнообразные формы, индивидуализируя их путем складок, а наряд, т. е. в данном случае – татуировка отмечает человека внешним знаком, подчеркивая его принадлежность данному племени. И даже тогда, когда татуировка особыми отличительными знаками выделяет предводителя племени или жреца, то и эти знаки не есть проявление индивидуализма. Они, традицией освященные знаки, отмечают жреца как носителя определенных функций, а не как личность. Такими знаками выделяют каждого жреца, каждого предводителя племени, а не только данного носителя этих знаков. Живописная форма костюма в том виде, как мы наблюдаем ее в условиях доклассового общества, является продуктом культуры доиндивидуалистической, родовой, где личность растворена в племени и роде.

У цивилизованных народов к этой категории украшений надо отнести причудливые прически, парики, искусственные бороды, веера, зонтики, трости, табакерки и т. п. Так понятый живописный момент в костюме присущ одежде вообще, ибо во многих случаях цветные и орнаментальные элементы платья являются дополняющими, а иногда и определяющими стиль костюма.

В рабовладельческих восточных деспотиях и в феодальном обществе одежда принимает *архитектоническую* форму. Подобный крой платья, сшитого чаще всего из тяжелых и плотных тканей, имеет целью скрыть под своими складками человеческое тело, растворить неповторимый облик человека под покровом традицией узаконенного костюма. Таковы одежды восточных владык, их приближенных, жрецов. Как феодальная культура подчиняет человеческую личность началу, стоящему над индивидуальным сознанием, так и одежда отражает структуру общественного бытия. Царские мантии и жреческие обла-

чения даже шьются не на определенную конкретную личность. Они переходят от одного носителя к другому и, будучи драгоценными по материалам, сохраняются многие десятки и даже сотни лет, обслуживая ряд поколений. Одежда привилегированного класса, резко отличаясь по своим материалам и форме от платья рабов, крепостных, ремесленников, подчеркивает и во внешнем облике человека «социальную дистанцию», которая существует в классово-дифференцированном обществе и которая, основываясь на экономических и политических привилегиях правящего класса, отражена в законах, обычаях, искусстве и других видах общественной идеологии.

Пластическая форма платья, в противоположность архитектурной конструкции одежды, выявляет человеческое тело, подчеркивая его индивидуальные черты. От античного гиматия до современной буржуазной одежды мы имеем многочисленные вариации пластической формы. Она возникает в тех социальных условиях, когда личность выступает на общественной арене как индивидуальность, когда человек становится ценностью в общественном сознании.

Наконец, *декоративная* форма костюма ставит нас перед интересной и сложной проблемой костюма-маски. Начиная от первобытного охотника, маскировавшего свое тело, прежде чем отправиться за добычей, до одежды-маскировки, встречающейся в современном военном быту, мы имеем разнообразные выражения этой стороны в одежде. Если костюм раскрывает облик человека, если «по одежде встречают» людей, как гласит старая поговорка, то костюм-маска скрывает человека в прямом и переносном смысле, костюм-маска вводит нас в заблуждение относительно его носителя, мистифицирует нас. От костюмов африканских племен, имитирующих птиц, зверей, крокодилов, описанных в книге Л. Фробсниуса «Умирающая Африка», до современных маскарадных костюмов мы имеем длинный ряд декоративных форм нарядов.

Кроме этих типологических градаций костюма, в которые, по сути, укладывается все разнообразие форм туалетов, можно отметить два основных конструктивных момента в крое платья. Форма одежды может представлять собою *недифференцированное* единство материальной массы. В этом случае крой пла-

тья состоит из нерасчлененной массы материи, форма которой монолитна. Архитектонический крой феодальной одежды чаще всего представляет собою образец недифференцированной формы.

Напротив, костюм пластический – костюм военный, с одной стороны, и буржуазный – с другой, является в большинстве своем образцом *дифференцированной* формы одежды. В этом случае крой платья слагается в целое в виде суммы отдельных, прилаженных к определенным частям тела элементов одежды.

В литературе по истории костюма не разработана теоретическая сторона вопроса. Поэтому отсутствуют или крайне редко встречаются попытки классификации одежды. В. Квинке в исторической эволюции одежды отмечает две последовательно сменяемые формы: «набрасываемые» и «облегающие». К первым принадлежат одежды античного кроя и вообще одежды Востока. Ко вторым – европейское платье, начиная с позднего средневековья и до нашего времени. Однако обе эти категории слишком общи и настоящей дифференциации в историю форм одежды внести не могут (Н.М. Тарабукин, 1994).

Контрольные вопросы и задания

1. Какое название имеют такие виды искусств, как архитектура, декоративно-прикладное искусство и дизайн, включающий искусство костюма?
2. Как соотносятся понятия «одежда» и «костюм» с точки зрения утилитарно-конструктивной и художественно-стилистической стороны архитектурного строения?
3. Какая связь существует между архитектурной формой и исторической формой костюма?
4. Назовите четыре основные типологические категории костюма. Кратко охарактеризуйте каждую из них.
5. Какой признак характеризует недифференцированную одежду?
6. Назовите признак дифференцированной одежды.

1.3 Основные понятия и определения дисциплины

Костюм – объект творчества, средство эстетического воспитания личности. Для эстетического воспитания личности имеется богатейший арсенал средств, среди которых важнейшим является искусство как главный компонент художественной культуры. Вкусом должен обладать, прежде всего, сам создатель произведений искусства, так как он в известной степени «программирует» характер дальнейшего восприятия своих произведений и в некоторой степени является законодателем эстетических вкусов общества. Эти же требования предъявляются и к специалистам, создающим окружающий предметный мир для удовлетворения жизненных потребностей человека, – художникам-проектировщикам, конструкторам, технологам и т. д., т. е. к тем, кто в определенной степени способствует процессу воспитания личности.

Гармонизация предметного мира – не только материально-технический, но и социальный прогресс. Он определяется социальной структурой общества, его общественными и эстетическими идеалами. Важнейшей составной частью предметного мира является костюм – средство эстетического воспитания личности. Выразительный, образно решенный костюм способствует раскрытию внутреннего богатства человека, его индивидуальных достоинств.

Костюм – образно решенный ансамбль, в центре внимания которого – человек; ансамбль объединяет одежду, обувь, прическу, грим, аксессуары и несет определенную утилитарно-эстетическую функцию.

Одежда – система материальных оболочек, искусственный покров тела человека, защищающий его от неблагоприятных внешних воздействий природы и являющийся некоторым проявлением индивидуальности человека, эпохи.

Обувь – покров стопы или/и голени ноги человека, защищающий от внешних механических и температурных воздействий, обеспечивающий удобство передвижения и выполняющий наряду с утилитарной эстетическую функцию.

Аксессуары – дополнения к костюму – шарф, косынка, платок, головной убор, галстук, перчатки, сумка, кошелек, пояс-ремень, зонт, чулки и т. п.

Сумку, пояс-ремень, кошелек, перчатки и т. п. называют галантереей. В

понятие «галантерейные» или «кожевенно-галантерейные» изделия (как и швейные, текстильные, трикотажные, меховые и другие изделия) вкладывается смысл, определяющий ассортимент изделий, вырабатываемых из тех или иных материалов.

Современный человек предъявляет к костюму более высокие требования, хочет, чтобы он отличался подлинной красотой и высокой степенью удобства. В связи с этим важную роль в повышении качества промышленных изделий играет эстетический фактор. От создателей костюма требуется высокий профессионализм.

С точки зрения современной эстетики, произведение искусства создается, существует и предстает перед восприятием, прежде всего как некая материальная конструкция – как сопряжение звуков, объемов, цветовых пятен, слов, движений, т. е. как предмет, имеющий пространственную, временную или пространственно-временную характеристику. Искусства пространственные называют также искусствами пластическими. Произведения пластических искусств имеют предметный характер, выполняются путем обработки вещественного материала, формирование которого существенно определяет характер их образного строя, отличаются отсутствием временного развития образа, форма в них не изменяется во времени, не имеет характера процесса, как, например, в музыке. Костюм не может быть подлинно красивым, если в нем нарушена внутренняя логика строения формы, если его части не составляют единого целого по принципу функциональной и эстетической целесообразности. Сочетание художественной функции с функцией утилитарной имеет место во всех областях искусства.

Костюм – особый объект творческой деятельности художника. Искусство создания костюма, как и всякое другое искусство, требует от создателя мастерства, знаний, фантазии, вкуса, определенных навыков. Для создания костюма (одежды, обуви, аксессуаров) используются самые разнообразные материалы, наделенные различными художественными качествами – цветом, фактурой, структурой, рисунком. Разрабатывают материалы специалисты широкого диапазона – текстильщики, трикотажники, кожевенники, меховщики, хими-

ки и др. Из материалов создаются объемные, трехмерные пластичные формы платья, ботинок, шляп, сумок и т. п. Создавая костюм как художественный ансамбль, взаимосвязывая, согласовывая элементы композиции в органическое, единое целое, художник по костюму решает также вопрос тонально-цветовых соотношений, сочетаний.

Ансамбль – художественно решенный костюм, несущий определенную идею (замысел), образное содержание, структуру, обусловленные назначением. Ансамбль костюма характеризуется строгой взаимоподчиненностью его составляющих с образом человека конкретного времени, эпохи, находясь в созвучии с окружающей средой – интерьером или экстерьером. *Комплект* – это набор элементов костюма, объединенный стилевым единством и определенными признаками – материалом, назначением, цветом. Предметы, составляющие комплект, равнозначны, взаимозаменяемы, что и отличает комплект от ансамбля.

Платье – одежда, носимая поверх белья. Всегда существовали такие понятия, как мужское и женское платье, верхнее платье. Так, мужское платье означает мужскую одежду, верхнее платье – шубу, пальто и др.

Текстиль – это все материалы текстильного производства, т.е. нитки, пряжа, ткани, трикотаж, войлок и др. Есть даже каменный текстиль – асбест, из которого в прошлом веке уральские мастерицы изготовляли красивые кружева. Есть натуральные шелка, нетканый текстиль и многое другое, что «поставляет» нам природа, химические волокна прогрессивных технологий. По-прежнему, как в давние времена, человеческие руки остаются основными и самыми искусными «мастерами» (вязаные вещи, домотканый холст, валяная обувь и др.).

В недалеком прошлом костюм утверждал положение человека в обществе, его стоимость была отражением богатства человека. Модная одежда была дорога, – ее изготовляли на заказ портные-художники. Хороший туалет чаще был отражением вкуса автора, нежели обладателя этого туалета.

В наш век отношение к костюму в корне изменилось. Выразительный, образно решенный костюм способствует раскрытию внутреннего богатства человека, его индивидуальных достоинств, характеризует его отношение к окружа-

ющему миру. Эстетическая роль костюма в том, чтобы вместе с другими факторами внешней культуры выявить красоту и духовное богатство человека, помочь осуществить гармоническую связь образа с внешней средой.

Функции одежды/костюма

Все, кто пишут об одежде и целях ее ношения (Б. Адлер, Дж. С. Флюгель, Л. Лангнер (L. Langner), И. Богардус, К. Бэлл), приходят к общему выводу: люди одеваются для того, чтобы быть защищенными от воздействия прежде всего климатических условий (1), чтобы продемонстрировать свою нравственность (2) и выглядеть эстетически привлекательно (3). Разногласия встречаются лишь при установке иерархии целей использования одежды.

Этнограф Б. Адлер, подчеркивая отражение в одежде процесса духовного, культурного развития человека, указывал, тем не менее, на первоочередную роль одежды в адаптации человека к климатическим условиям.

В пособии «Как мы должны одеваться?», изданном в конце XIX века, подчеркивается, что одежда должна: а) препятствовать утечке тепла; б) быть легкой, прилегающей к телу и приспособленной к движениям; в) при движениях не издавать шороха; г) покрывая тело, способствовать рельефному выделению красивых форм; д) способствовать дыханию тела (выделению шлаков).

На первый взгляд, совершенно естественным кажется использование человеком одежды для удовлетворения элементарных биогенных потребностей, обеспечивающих индивидуальное и видовое существование человека, например, для защиты от неблагоприятных природных условий (холода, жары, ветра, дождя и снега). Однако для теплых стран данная функция одежды часто неактуальна. В примитивных обществах доледникового периода одежда в основном применялась для украшения тела (*Langne L., 1959*).

Функция украшения имеет сложную структуру. Украшая свое тело примитивными одеждами, человек стремился, с одной стороны, сделать себя более привлекательным для потенциального сексуального партнера, подобно животным и птицам, участвующим в брачных играх, а с другой стороны, кодировал определенную информацию. Среди женщин, принадлежавших к африканским

племенам, использование передника являлось знаком того, что она неприкосновенна для постороннего мужчины (Адлер В., 1901). С развитием примитивных цивилизаций красивая одежда стала использоваться как символ власти, символ принадлежности к группе, как знак для защиты от случайных нападений своих же соплеменников в ходе межплеменных сражений.

Дж. Флюгель считает украшение тела главным мотивом ношения одежды человеком, сочетающим в себе защитную функцию и функцию выражения благопристойности (стыдливости, нравственности). Однако, всему человечеству известно происхождение одежды, поведанное Библией. Адам и Ева были созданы Господом Богом нагими и не стыдились этого. Съев запретный плод, счастливые обитатели рая неожиданно устыдились своей наготы и, прикрывшись листьями, спрятались среди деревьев. По Святому Писанию, фиговый листок явился прообразом одежды человека, символизирующей его природную скромность.

Стыдливость рассматривается Дж. Флюгелем как сдерживающий фактор, который может быть направлен преимущественно против социальных или сексуальных форм поведения. Данный фактор сдерживает порывы выставлять напоказ обнаженное тело, препятствует демонстрации вычурных или очень красивых одежд. Благопристойные одежды могут отражать представление человека о самом себе или выражать отношение к другим людям; могут послужить сигналом страсти или желания получить удовольствие (социального или сексуального характера) и, наоборот, знаком отвращения, стыда или осуждения. И это может иметь отношение к различным частям тела, прикрываемым одеждой.

Б. Адлеру принадлежит иная точка зрения: «Существование одежды, взятое само по себе отдельно, не является абсолютным показателем состояния нравственности и духовных качеств известного народа. Лишь впоследствии только с момента появления у населения одежды и с постепенным развитием духовной и материальной культур, пробуждается в человеке то чувство, которое в современном образованном обществе называется стыдливостью; по преимуществу, впрочем, оно внешнего характера и составляет дело привычки. Китайка старательно

прячет под платье свои изуродованные ножки. Наша замужняя крестьянка стыдится снять с головы повязанный платок» (Адлер В., 1901).

Л. Лангнер, в свою очередь, подчеркивает, что стыдливость – чувство, обусловленное только высоким уровнем самосознания, и является, скорее, результатом ношения одежды, чем его причиной, а поэтому вряд ли правомерно утверждать, что выражение стыдливости является функцией одежды (Langner L., 1959). С Лангнером трудно согласиться целиком. Скромность и стыд – состояния, имеющие исключительно социальную природу. Они проявляются в том случае, когда человек становится объектом самонаблюдения или наблюдения извне, объектом сопоставления с идеалом. В архетипической памяти сконцентрированы представления многих поколений об эстетических идеалах человеческого тела и морально-этических нормах его демонстрации.

Очевидно, что обозначенные выше функции одежды приобретают особый смысл в контексте социальной жизни человека, удовлетворения его социальных потребностей. *По мере вставания индивида в социальные отношения усложняются и функции одежды. Она используется теперь не только для украшения тела, защиты от неблагоприятных условий физической и социальной среды или выражения скромности, но и для половой, национальной, социальной идентификации.*

Л. Лангнер отводит одежде чрезвычайно важную роль в развитии цивилизованного общества. Он пишет: «Человек с древнейших времен носит одежду для того, чтобы преодолеть чувство собственной неполноценности и достигнуть признания своего превосходства над всем прочим мирозданием, ... чтобы добиться восхищения и убедить себя в том, что он – «принадлежащий к» (Langner L., 1959).

Г. Мерфи (G. Murphy) называет одежду «средством осуществления жизненных ролей. Использование одежды в соответствии с выполняемой ролью начинается еще во младенчестве и остается занятием на всю жизнь. Существенной характеристикой большинства людей является их профессиональный статус, поэтому каждый должен одеваться в соответствии с ролью, пред-

писываемой статусным положением» (*Morton G. M., 1964*).

Р. Линз (R. Lynes) утверждает, что в одежде людей в большей степени представлены их настроения и нравы, чем их занятия, потому что одежды по своей сути эфемерны, то есть легко и быстро реагируют на изменения общественного настроения. Автор замечает, что с тех пор, как мужская одежда перестала быть униформой на каждый день, мужчины, так же как и женщины, выбирая одежду, должны решать целый ряд вопросов: кто они, какой эффект хотят произвести на публику, в каком типе общества живут и с кем собираются сравнивать себя (*Morton G. M., 1964*).

Г. Диарборн (G. Dearborn), один из первых теоретиков в области психологии одежды, пишет: «Наши повседневные привычки, прежде всего касающиеся человеческих взаимоотношений, гораздо больше зависят от того, что мы носим, чем об этом принято думать. Одежда определяет то, как мы выглядим и на улице, и в обществе, а также то, каких людей приглашаем к себе в дом... Одежда помогает людям получить работу и сохранить ее, но может привести и к смещению по должности, и даже ее потере... То, как мы одеваемся, является одним из самых достоверных показателей настоящей интеллигентности» (*Dearborn G., 1918*).

Следует заметить, что одежда является и своеобразным объектом для творческой деятельности человека, мотивированной потребностями в самовыражении и самореализации. С развитием капиталистических отношений эта тенденция усиливается и проявляется как выражение индивидуальности в одежде. Процесс выбора индивидом одежды заметно усложняется от простого подражания до осознания индивидом того, как он будет выглядеть в глазах других людей, как он будет чувствовать себя в этой одежде, где, когда и каким образом он сможет ее носить и т. д. В современной цивилизации одежда из предмета необходимости переходит в новое качество – предмет потребления.

Потребности индивида, реализуемые в одежде, являются источником особого типа поведения, которое представляет собой систему последовательно выполняемых действий. Человек не только надевает что-либо на себя, но пред-

варительно решает: когда, что и каким образом надеть, другими словами, одевает себя. И здесь, вероятней всего, происходит его столкновение с модой.

Контрольные вопросы и задания

1. Дайте определение понятию «костюм».
2. Охарактеризуйте составляющие элементы костюма.
3. В чем принципиальное отличие понятий «одежда» и «костюм»?
4. Какие две функции заложены в костюме, как произведении пластического (пространственного) искусства?
5. Приведите определения понятий «ансамбль» и «комплект». Что отличает комплект от ансамбля?
6. Назовите основные функции костюма/одежды.
7. В чем выражается половая, национальная, социальная идентификация одежды/костюма?

Мода в костюме. Огромную роль в развитии и формировании различных видов одежды, обуви, аксессуаров играет мода. Слово «мода» происходит от французского *mode*, которое в свою очередь восходит к латинскому *modus*, что означает, мера, образ, способ. Есть разные определения понятия «мода». По В. Далю, мода – это временная, изменчивая прихоть в житейском быту, в обществе, в покрое одежды и в нарядах.

Можно встретить и такое определение: мода – это то, что имеет в определенное время самое большое распространение, пользуется наибольшей популярностью и признанием большинства.

Костюм изменялся, развивался, правда, иногда очень медленно. Изменения в костюме созвучны с общим развитием общества, появлением новых материалов, усовершенствованием производства. С развитием международных отношений, усилением торгового обмена люди стали обмениваться и манерой одеваться.

Историки культуры придерживаются мнения, что мода родилась все-таки лишь в XII – XIII вв., когда в костюме стали появляться элементы, использование которых нельзя объяснить необходимостью или развитием эстетического

вкуса: например, шляпы высотой в метр, шлейфы длиной в сажень, сверхузкие мужские панталоны, в которых невозможно было сесть, или загнутые носки туфель, которые приходилось подвязывать к голени шнурами.

Наиболее важной чертой моды является ее сменяемость. С появлением новой моды одежда, как и другие предметы костюма, характерные для предшествующей моды, частично или значительно теряют свою эстетическую ценность, а вместе с тем и денежную стоимость. Этот факт имеет важное эстетическое и экономическое значение.

Следовательно, смена форм (а в костюме особенно) происходит от естественного стремления людей к обновлению форм, что связано с постоянно меняющимися потребностями (в том числе и эстетическими) и общим развитием человеческого общества. Высказывание известного французского художника-модельера П. Кардена о моде: «Мода – это... обновление! Принцип, которому извечно следует природа! Дерево сбрасывает старую листву, человек – наскучившую одежду. Когда вещи становятся слишком привычными, люди от них быстрее устают. Мода спасает от утомительного единообразия. Люди хотят нравиться друг другу: быть красиво одетыми, хорошо выглядеть – естественная потребность».

Мода характеризует взаимоотношение между человеком и вещью, предметной средой вообще. Мода – это и новизна, и подражание, не всегда новому, но обязательно необычному. Во взаимодействии личности и общества наряду с подражанием имеет место обратное явление – проявление индивидуальности.

Каждая мода соответствует определенному времени. Один английский искусствовед составил любопытную таблицу. Одна и та же принадлежность одежды: безнравственна – за десять лет до своего времени; вызывающая – за три года до своего времени; смела – за один год до своего времени; красива – когда она в моде; безвкусна – через год после своего времени; уродлива – через десять лет после своего времени; смешна – через двадцать лет; забавна – через тридцать лет; своеобразна – через пятьдесят лет; приятна – через семьдесят; романтична – через сто лет; прекрасна – через сто пятьдесят лет после своего времени.

Так что же такое мода? – задается вопросом автор М.И. Килошенко (*Пси-*

хология моды, 2006). Некая объективная реальность, доступная для внешнего наблюдения? А может быть, субъективное эмоциональное отражение этой реальности? Гипотетический ответ может быть прост: и то и другое. Объективная реальность моды, представленная поведением субъекта моды, и переживания субъекта моды по поводу этой реальности определяют суть моды конца XX столетия – моды как отношения.

Поэтому *мода* в широком смысле слова может быть определена как *существующее в определенный период и общепризнанное на данном этапе отношение людей к внутренним и внешним формам культуры* (Килошенко М.И., 2006).

Прогнозы развития моды на третье тысячелетие связываются с появлением ультрасовременных материалов, оригинальных решений, чистых линий и утверждения стиля. Но это с точки зрения технологии и конструирования. А вот с точки зрения психологии в моде XXI века все более актуализируется потребность модной аудитории в «постоянной экспериментальной проверке границ дозволенного».

В процессе исторического развития костюма и моды под всевозрастающим влиянием человеческого фактора происходит постепенное уточнение феномена «мода»: «мера, правило, способ употребления» – «вкус» – «подражание» – «образ жизни» – «средство формирования аттракции» – «стремление инициативной личности к обновлению» – «средство сохранения гармонии с миром» – «массовое поведение» – «отношение» – «процесс экспериментальной проверки границ дозволенного».

Психология моды в своих исследованиях исходит из анализа представлений людей о том, что есть мода. Обращение к истории костюма позволяет проследить изменения в содержании этих представлений. О моде люди говорят почти семь веков. В каждый исторический период тот или иной аспект моды – эстетический, моральный, экономический или социальный – выступает на первый план. Найти исчерпывающее определение понятию «мода» – задача не из легких, но ее решение видится в историко-психологическом анализе развития костюма и моды.

В древних цивилизациях и государствах раннего средневековья костюм

был выражением обобщенного социального характера, социальных установок и стереотипов народов. Например, в египетских костюмах Древнего царства (2780 – 2280 гг. до н. э.) подчеркивалась половая идентичность. Костюмы Нового царства (950 г. до н. э.) в соответствии с эстетическими идеалами времени придавали внешнему облику человека черты изнеженности и изящества. Социальная роль женщины отражена в костюмах народов Передней Азии (III – I тыс. до н. э.) и крито-микенском костюме (2600 – 1250 гг. до н. э.). Героизм как социально-типическая черта подчеркнут в костюме Древней Греции (V в. до н. э.). Костюмы Древнего Рима (V в. до н. э. – V в. н. э.) акцентируют величественность в мужском костюме, кокетство и красоту – в женском. Эмоциональный характер народа читается в этрусском костюме (VII – III вв. до н. э.). Христианское мировоззрение нашло отражение во внешнем облике людей Византийской империи (IV – XV вв.). В западноевропейских костюмах раннего средневековья выражаются стремление людей выйти за пределы действительности, мечта о благополучной и богатой жизни. В эпоху позднего средневековья костюм становится одним из важных способов формирования облика нового светского человека, и в это же время «светскость» начинают ассоциировать с «модностью», а само время с рождением «модного человека».

Мода как совокупность правил ношения одежды

По свидетельствам историков, явление, обозначенное с середины XIV столетия понятием «мода», вероятнее всего, возникло в западноевропейских странах спонтанно, с появлением все большего количества новых одежд различной формы и разных названий. С этого времени европейский костюм перестает быть сочетанием строго определенных одежд – шенс, блио, брэ или шемиз, котт, сюрко. Появление разнообразных одежд помогло сложиться объединяющему понятию «костюм».

Правила же сочетания разнообразных одежд в одном костюме закрепились за понятием «мода» (от лат. *modus* – мера, образ, способ, правило, норма). Первыми исполнителями этих правил стали представители высшего сословия.

Мода средневековья может рассматриваться и как некоторый способ до-

стижения установленных временем идеалов личности. Так, феодал – рыцарь этого времени – должен был быть гибким, ловким и подвижным. Новый мужской костюм, частью которого были, например жакет или пурпуэн прилегающего силуэта, обязательно подчеркивал фигуру, и его владелец выглядел идеально.

С бурным развитием средневековой культуры центром общества становится женщина. Постепенно складывается культ Прекрасной Дамы. Ослабление влияния церковного учения о греховности плоти позволяет женщине ощутить свою силу, полагаясь на свою физическую привлекательность. Костюм верно служил ей, подчеркивая женскую красоту. Развитие кроя в течение XIV века способствовало созданию разнообразных форм женской одежды, что, в свою очередь, позволяло добиваться все новых и новых художественных решений костюма. Классическим примером одежды, созданной по новому принципу кроя, считается «королевское сюрко», по изяществу плавных линий не имевшее себе равных в предшествующие эпохи.

К XIV – XV векам относятся и первые постановления о костюме цеховых объединений – своеобразные своды правил ношения одежды представителями разных ремесел. Каждая страна закрепляла свои особенности в костюмах одной и той же профессии, но везде существовал обычай носить привязанные к поясу орудия или знаки своего ремесла.

Средневековое представление о моде связывается с конкретными способами изготовления различных видов одежды и правилами ношения костюма. В этом смысле всех людей позднего средневековья можно было бы называть модниками. мода как способ создания нового костюма впоследствии не раз использовалась модельерами в качестве источника идей для определения модных направлений (например, ношение жакета на голом теле или поверх другого жакета).

Мода как подражание

Сравнительно частая смена форм костюма позднего средневековья, увлечение всякой новинкой в аристократических кругах породило ажиотаж подражания в среде богатых горожан. Против этого явного нарушения сословной структуры общества издаются многочисленные указы, запрещающие третьему

сословию носить дорогую одежду. Указами регламентировалась также длина шлейфа, высота головного убора и даже длина носка обуви. Особые предписания были и по поводу качества используемых тканей и материалов, особенностей кроя и декора. Тем не менее, даже в крестьянских одеждах заметно стремление воспроизвести силуэт костюма феодала. В праздничной одежде сходство с одеждой господ обнаруживается еще сильнее.

Интенсификация общения между королевскими домами и дворянством Европы XV – XVI столетий, их соперничество в могуществе и влиятельности, продолжительность пребывания иностранцев на земле того или иного государства вследствие длительных войн – все это создавало предпосылки к появлению интернационального костюма и развитию моды.

Эпоха Возрождения стала эпохой создания особого слоя социальной атмосферы общества, определяемого веяниями моды. Так, металлический каркас, силуэт костюма и плюсовый крахмальный воротник завоевали всю Европу XVI века и создали славу «испанской моде». И произошло это, несмотря на вражду между Испанией и западноевропейскими государствами, в первую очередь Италией и Францией.

В Италии подражание испанцам доходит до простого копирования. Образ итальянца XV века, которым восхищались и которому завидовала вся Европа, в XVI веке стал ассоциироваться с предательством, коварством, продажностью и тонко скрытым злодейством. Испанская мода усиливала эти ассоциации. Лишь венецианский костюм сохраняет свои особенности с ярко выраженной декоративностью и репрезентативностью (Репрезентативность костюма – соответствие признаков костюма местным особенностям, отвечающим эстетическим вкусам жителей местности). Венецианский женский костюм считается своеобразным гимном цветущей земной женской красоте.

В Англии увлечение испанскими модами начинается в 60 – 70-х годах и выражается в преувеличении всех форм и деталей устоявшегося в первой половине XVI века английского классического костюма. В результате возникла пародия на испанские образцы. Английские горожанки постепенно начинают

подражать экстравагантному дворянскому костюму, стягивая фигуру жестким корсажем. И только чувство меры, утраченное в среде дворянства и крупного купечества, отличает их.

Костюмы иностранцев были не единственным источником подражаний или заимствований каких-либо деталей. По преданию, королева Кастилии Хуана Португальская, желавшая скрыть свою беременность, превратила женский костюм в жесткий футляр. Это событие относят к 1468 году. В то время ее изобретение настолько отвечало духу времени, что быстро распространилось и в Кастилии, и в Арагоне и положило основу европейскому каркасному женскому костюму, просуществовавшему в разных вариантах до начала XX века.

В Италии первое место среди законодательниц моды занимала аристократка Лукреция Борджиа. Ее платье с темными бантиками неправильной формы, подчеркивающими необычную линию декольте и вызывающими не всегда даже осознанное недвусмысленное беспокойство, имело особый успех среди местной аристократии.

Юные фавориты французского короля Генриха III (1575 – 1588) совместно с ним изобретают всевозможные костюмы, отличающиеся вычурностью пропорций, форм и силуэта. Пальма первенства, предполагают историки, принадлежала герцогу Сен-Мегрену д'Эпернону, расставшемуся с доброй половиной мужской одежды. Так, на его стройных ногах остались только белые вязаные шелковые шоссы. Его примеру последовали многие.

Почти два века потребовалось для того, чтобы мода из способа действий человека с предметами одежды преобразовалась в цель его социальных действий, позволяющих заявить о своих притязаниях на определенную социальную роль.

Мода как проявление вкуса

Жизнь барокко (Барокко – от итал. *barocco* через исп. от португ. *baroco* – причудливый, дурной, неправильный, испорченный; жизнь барокко – итал. «La vita Barocca»), сопряженная с творческим подъемом, напряжением эмоций и экспрессивностью, динамичностью форм, создала самые благоприятные условия для выработки

критериев модности и правил следования этим критериям.

В этот период закрепляется представление о моде как о некотором эталоне, в соответствии с которым человек может изменять свой внешний вид, демонстрировать или, наоборот, скрывать черты характера, устанавливать необходимую социальную дистанцию. Модный эталон формировался под влиянием эстетического вкуса «человека барокко» («Человек барокко» – понятие, введенное немецким историком искусства К. Гурлиттом) с его культом «имперсонализма, богатства, роскоши, придворности и взрывоопасной радости жизни».

Мода барокко зачастую связывается с влиянием королевских особ Франции. Среди самых модных называют Генриха IV (1589 – 1610) и Людовика XIV (1643 – 1715). Утверждаемая ими мода, случайно или намеренно, быстро распространилась среди придворных, в государстве и по всей Европе. Мода часто менялась. Например, на протяжении XVII века костюм знати изменялся шесть раз.

Следование королевской моде в этот период, вероятно, определялось стремлением представителей высших сословий подчеркнуть свое почтение автору новшества и восхищение его вкусом, желанием вызвать расположение к себе, невзирая при этом на нелепость некоторых модных предложений. Один из ярких примеров тому – мода французского дворянства на мужской костюм, создающий полудетский облик в подражание малолетнему королю Людовику XIV. Костюм этого периода состоял из сорочки, богато декорированной кружевом, бантами, короткой куртки-весты с рукавами до локтя и штанов-ренгравов, доходящих до колен.

Английский философ-моралист конца XVII – начала XVIII века Антони Эшли Купер, лорд Шефтсбери (1671 – 1713) в своем сочинении «Sensus Communis, или Опыт о свободе острого ума и независимого расположения духа» отмечает, что «со временем люди стали считать приличным для себя переиначивать свой внешний вид, а свое умственное сложение приводить к единообразию. Таким образом, власти сделались портными, и их, когда они передавали свои полномочия новым портным, в свою очередь, наряжали так, как они заслуживали в плазах других. Однако хотя при таком чрезвычайном стечении обстоятель-

ств все пришли к соглашению, что существует только один определенный и истинный вид платья, одна-единственная манера, к которой необходимым образом должен приспособиться весь народ, несчастье заключалось в том, что ни власти, ни костюмеры не могли решить, какая же из многообразных мод была подлинно верной... Людей со всех сторон стали преследовать за их вид и характерные черты, они должны были приноравливать свою мину к своим рубашкам в соответствии с правильной модой, в обращении находилась тысяча образцов и моделей одежды, и они менялись снова и снова, при каждом удобном случае, в соответствии с привычками и духом времени. Судите сами, разве человеческие лица могли не сделаться стесненными и скованными, а естественный облик людей – трудноузнаваемым, беспорядочным, искаженным судорогами!».

С одной стороны, философ обращает внимание на ту деспотическую власть, которую «правильная мода» приобретает над людьми, искажая порой истинную человеческую сущность, естественный облик людей. Но с другой стороны, Шефтсбери признавал и благотворное влияние моды, называя модными господами тех, кому природный добрый гений или сила хорошего воспитания придали чувство того, что изящно и пристойно по самой своей природе.

Мода как образ жизни

В XVIII веке намечается тенденция к абсолютизации роли моды в жизни общества. «После нас хоть потоп!» – знаменитая фраза фаворитки Людовика XV маркизы де Помпадур выражает отношение к миру всего французского первого сословия, переместившегося для общения из дворцовых парадных интерьеров в аристократические гостиные. В атмосфере французских салонов формировалась новая культура XVIII века со своим языком – изящным, галантным и ироничным, с определенными правилами поведения. Идеальной и эмоциональной основой стиля французского рококо (Рококо (фр. *rococo* – вычурный, причудливый от *rocaille* – скальный; от *roc* – скала, утес) – оригинальный художественный стиль, выработанный в искусстве Франции первой половины XVIII в.) стал гедонизм и индивидуализм.

Уподобленная маскараду жизнь светских салонов Парижа ставилась в зависимость от моды, которая диктовалась фаворитками короля: маркизой де Помпа-

дур, мадам Дюбарри, Марией Лещинской. Мода этого периода ассоциируется с некоей мистерией духа и тела, выраженной в костюмах, подчеркивающих кукольную грациозность, сказочную условность, фантастические черты образа, далекого от реальной земной жизни. Декоративность костюма в стиле рококо нарушала естественные пропорции человеческой фигуры, подчеркивала контрастность ее верхней и нижней частей, отрицала практичность и удобство.

Современник века немецкий философ Иммануил Кант (1724 – 1804) в своем сочинении «О вкусе, отвечающем моде» дает одно из первых определений моды: «Закон этого подражания (стремления) казаться не менее значительным, чем другие, и именно в том, причем не принимается во внимание какая-либо польза, называется модой». Противоречивость моды философ видит в подражании без пользы. Моду, по мнению Канта, можно отнести и к «рубрике тщеславия», так как в ней отсутствует внутренняя цель, и к «рубрике глупости», «так как при этом имеется некоторое принуждение – поступать в рабской зависимости исключительно от примера, который дают нам в обществе многие». И делает заключение: «Всякая мода уже по своему понятию представляет собой непостоянный образ жизни».

Соединение жизнелюбия и пессимизма, радости и тоски, ощущения новизны форм и предчувствие конца – характеристика эпохи рококо, предопределившая на несколько столетий вперед и особенности моды как уникального социального явления.

Личностный смысл моды

Великая французская революция 1789 года повлекла за собой изменение системы общественных ценностей, утверждение нового демократического типа отношений, определение новой роли и нового положения женщины в буржуазном обществе. На авансцену истории была выведена женщина эксцентричная, страстная, независимая. Эти обстоятельства, по мнению историков, определили интенсивное развитие именно женской моды, в то время как формы мужской одежды все более стабилизируются. С 1805 по 1814-й мода менялась каждую неделю. Из-

датели модных журналов не успевали вовремя информировать своих читательниц о новинках, несмотря на то, что выпускали новые номера два раза в неделю.

Так как прошлое с его традициями, нравами, языком, тронем, алтарями, модами и манерами исчезло, а в один день нельзя было создать общество с новыми обычаями, правилами приличия и с новыми костюмами, то все щеголи и щеголихи принялись подражать древним векам и исчезнувшим нациям. В моду вошли греческие туники, хламиды, турецкие далманы, швейцарские шапочки, греческая обувь – котурн. Вскоре появились египетские платья, алжирские чалмы, нильские косынки и чепчики «a la Crocodile». Теплые салопы на вате, спенсеры с меховой опушкой и далманами – проявления англomanии в моде того времени. При этом каждый стал одеваться, гримироваться, даже говорить по своему вкусу и желанию. «...Наступило время всеобщего переряживания, время какого-то бесконечного карнавала и безграничной оргии» (Суворина А.С., 1899) – такая характеристика дана современником началу столетия.

За неоднократной резкой сменой западноевропейских мод, характерной для этого революционного, как в прямом, так и переносном смысле, времени, угадывается личность, мечущаяся между прошлым и будущим в поисках смысла жизни. Поэтому в моде XIX века находит свое отражение и романтизм, и классицизм, допускается эклектика и даже отрицание (например, стиль модерн).

Возвращение к романтическому прошлому не могло не сказаться на появлении модных тенденций в одежде, принимаемых всеми сословиями без исключения, – пример тому «нагая мода» в стиле мадам Рекамье (Мадам Рекамье – Юлия Аделаида Рекамье (1777 – 1849) – жена парижского банкира, светская красавица, хозяйка модного аристократического салона в Париже, ввела моду «a la antique») платья периода бидермайер (Бидермайер (нем. Biedermeier – игра слов: «бравый господин Майер» от Biedermann – бравый и Meier) – художественный стиль оформления жилого интерьера, мебели, живописи, графики, получивший распространение главным образом в Германии и Австрии в 1815 – 1848 гг. Стиль утверждал идею простоты и практичности, стремления к уюту и комфорту). «Романтизм... таинственная почва души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные устремления к лучшему и возвышенному... Ро-

мантизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца... и поэтому почти каждый человек романтик...», – писал В. Белинский. Романтические настроения, мечты, поступки как нечто возвышенное, благородное, бескорыстное и потому восторженное, оторванное от реальности и устремленное к некоему несбыточному идеалу создали благоприятную основу для небывалого расцвета французской женской моды.

Женщина конца века, одетая по последней моде, сравнивалась с таинственным привлекательным сфинксом, который поджидает праздного путника на перекрестке его жизненного пути. Внешняя привлекательность гармонично сочеталась с психологией женщины. «Современная парижанка, – читаем в специальном издании «Нового журнала Иностранной литературы» от 1899 года, – очень развитая и интеллигентная, прекрасно понимающая и схватывающая всякие явления, всякие оттенки современной жизни, которая несется на всех парах и которая постоянно подталкивает человечество на новую беспрестанную деятельность, также стремится к самостоятельной деятельности» (Суворина А.С., 1899). Сам собой напрашивался вывод о том, что мода отнюдь не разрушает личность женщины, а наоборот, помогает сформировать образ современницы.

Доктор философии Доминик Паке так формулирует итог развития идеала красоты и моды XIX века: «В то время, когда Фрейд открывал глубины психоанализа, женщина инстинктивно предчувствовала, что отныне основное значение будут иметь своеобразие ее личности и внешности, ее истинная природа, и что ее красота будет теперь в гораздо большей степени заключаться в искусстве просто жить, а не в искусстве нравиться» (Паке, 2001).

Мода как сотворчество модельера и женщины

XX век – век технического и информационного прогресса, гуманизации всех сфер общественной жизни, век промышленного производства одежды – значительно и резко упрощает формы костюма. Но это упрощение затрагивает только внешние характеристики. Интересы модниц и модников века смещаются и концентрируются на все усложняющейся внутренней, так называемой духов-

ной жизни костюма, которая ассоциируется с эмоциональностью, нравственностью, образной выразительностью.

Костюм становится результатом совместного творчества модельера и того, кто носит этот костюм. Одним из первых эту тенденцию заметил Поль Пуаре (1879 – 1944), патриарх haute couture (Haute couture (фр.) – высокая мода, мода «от кутюр»), сделав в начале века сенсационное заявление: «Следовать моде – уже не модно,... хорошо одетой может считаться только та женщина, которая изобретает что-то свое и смело этим пользуется. Тем же, кто привык покорно следовать моде, этого искусства не постичь никогда».

В процесс сотворчества модельера и потребителя активно вмешивается мода. При этом обнажается противоречивость позиции потребителя. С одной стороны, он противостоит моде, чтобы сохранить свою индивидуальность, но, с другой стороны, покорно следует за ней, чтобы не быть оторванным от своей социальной и культурной среды. П. Пуаре указывает компромиссный способ разрешения данного противоречия: «Конечно, считаться с требованиями моды все же приходится, хотя бы для того, чтобы не казаться белой вороной и сохранить гармонию с окружающим миром. Но пусть это будет в пределах здравого смысла».

Считаться с модой в пределах здравого смысла – сверхзадача, предопределившая поведение людей на целое столетие вперед. Ее решение связывалось с определением каждым человеком индивидуального модного пространства. Пределы такого пространства устанавливаются сознательно и регулируют отношения типа «индивидуальное – общественное». Проникающие, а не сплошные границы пространства позволяют развернуть творческий процесс освоения личностью модных предложений и предложить общественности что-то свое.

Мода как массовое поведение

Интенсивное развитие на рубеже веков и в первые десятилетия XX века Домов моды Дусе, Пакена, Руффа, Ворта, Пату, Лелонга, Бальмена, Лаферьер, Редфери, Ланвен, Шанель, Вионне и Скьяпарелли и постепенное наращивание темпов промышленного производства одежды существенным образом сказались на модном поведении людей. Их активность в освоении модного про-

странства была настолько велика, что к середине века приобрела массовый характер. Американский социальный психолог Имори Богардус (E.S. Bogardus) уже в начале 40-х замечает: «Мода – уникальный процесс, который постепенно создает массовое поведение».

В массовом следовании за модой нашло отражение мировоззрение индустриального общества, получившее в последние десятилетия XX века название модернизма. Модернистское мировоззрение поддерживалось несколькими тесно взаимосвязанными между собой мифами. *Миф о прогрессе* – один из главных – проявился в динамизме и изменчивости моды. Вера в то, что новое всегда лучше старого, породила пренебрежительное отношение к старомодным одеждам и вызвала стремление к новым моделям.

Эпоха модернистского мировоззрения характеризуется как эпоха культурного разрыва, даже конфликта между поколениями. Каждое из них создавало свою субкультуру, отвергавшую субкультуру другого поколения. В 50 – 60-е годы в Советском Союзе одежда людей 30 – 40-летнего возраста резко отличалась от одежды молодежи.

Другим мифом модернизма, существенно повлиявшим на развитие моды, был *миф о единообразии мира*. Отсюда тенденция к унификации одежды на фоне вытеснения или уничтожения национальных костюмов. Для модернистского мировоззрения характерно понимание моды как жесткой нормы, не терпящей отклонений, которые однозначно читались как признаки несовременности.

Миф о познаваемости мира абсолютизировал роль науки в познании всех тайн мироздания. Безусловный оптимизм стал характерной чертой модернистского сознания. Мода культивировала и поддерживала оптимистичное настроение в массах. Мнение известного французского кутюрье Кристиана Лакруа подтверждает эту тенденцию: «Часто о высокой моде ошибочно судят как о некоем воплощении гордыни. Разглагольствуют, что ее цель – демонстрация высокого социального положения и богатства. На самом же деле искусство моды – это попытка прорыва в таинства мироздания».

Миф об управляемости мира вытекал из мифа о полной познаваемости природы и общества. Познание открывало пути, давало право управлять в соответствии с открытыми закономерностями. Определение моды как специфической и весьма динамичной формы стандартизованного массового поведения, возникающей преимущественно стихийно, под влиянием доминирующих в обществе настроений и быстро изменяющихся вкусов, увлечений (*Парыгин Б.Д.*, 1999), открыло, прежде всего, для тоталитарных государств, пути управления данной формой массового поведения. Например, советское государство присваивало себе право решать, какие фасоны одежды соответствуют духу времени и содействуют воспитанию людей, а какие отражают буржуазные нравы. Личное потребление выступало как объект государственного регулирования в самых тонких своих деталях. Например, джинсы, вошедшие в моду по всему миру с начала 60-х годов, в СССР запрещалось производить вплоть до конца 80-х, когда появились первые фабрики, выпускавшие эту продукцию ограниченными партиями, запрещался и оптовый ввоз этих товаров в страну. Отражением модернистского мировоззрения советского образца были попытки с помощью школы, добровольных народных дружин, общественных организаций бороться с длинными волосами, слишком узкими или слишком широкими брюками.

Эпоха модерна – это эпоха массового производства однотипных вещей. Массовое производство порождало массовое потребление в соответствии с общепринятыми стандартами.

Мода как отношение

Во второй половине XX века в западных странах развивается интеллектуальное течение, получившее в конце 70-х годов название *постмодернизма*. На смену безраздельному господству модернистского сознания пришла эпоха его мирного сосуществования со все более усиливающимся постмодернистским мировоззрением, отражающим тенденцию к формированию нового общества постмодерна.

Отличительной чертой постмодернистского мировоззрения является ослабление миссии государства в упорядочении поступков людей и всей жизни. Задача удовлетворения насущных нужд возлагается на рынок, который ничего

так не боится, как единообразия потребностей и вкусов. Поэтому вместо нормативного регулирования поведения обывателя предпринимается его соблазнение; вместо насаждения идеологии используется реклама; вместо легитимации власти – пресс-центры и пресс-бюро.

Интерес к моде в зарождающуюся эпоху постмодерна очень точно охарактеризовал Кристиан Диор. Он сказал: «Мода – понятие религиозное. В наш век, стремящийся разболтать один за другим все свои секреты, кормящийся лживыми признаниями и фальшивыми откровениями, она остается самым воплощением таинства, и лучшее доказательство ее чудесной силы в том, что никогда еще о ней столько не говорили» (М.-Ф. Покна, 1998).

В моде сосуществование модернистского и постмодернистского мировоззрения выразилось в разработке двух линий изготовления одежды – массового «прет-а-порте» и символического «от кутюр». Мода эпохи постмодерна позволяет реализовать цель нового поколения – потребление, причем потребление символов (власти, статуса, богатства и т. д.).

Эту эпоху называют еще эпохой *полистилизма*, так как культура постмодерна дробится на множество стилей, каждый из которых имеет право на существование в качестве модного. Можно носить разную одежду и быть модным. Аналитики утверждают, что тенденция прогрессивного развития моды кажется уже исчерпанной: стало трудно создать что-то новое, не повторяясь. Поэтому мода постмодерна пестрит цитатами из стилей прежних лет, цитатами, которые легко узнаются. Исчезает и вера в единый эталон потребительского поведения. Для разных групп потребителей – разные эталонные группы. Поэтому одна и та же вещь почти всегда имеет шанс встретить совершенно разную реакцию.

Функции моды

Характер потребностей человека определяет выбор одежды, обеспечивающей не только его видовое существование, но и социальное. В последнем случае речь уже идет об одежде, которая является объектом определенной моды.

Мода всегда ориентирована на прогрессивное развитие общества и человека, адаптацию нового к реальности и вновь на поиск нового, и это оп-

ределяет многообразие выполняемых ею функций.

Мода имеет свои функции и законы распространения (Т.В. Козлова, 1988). Одной из ведущих является функция *биостимулирования и обновления*. Эта функция предполагает не только обновлять облик человека с целью следования суточным, сезонным, климатическим переменам и географическим условиям, но и стимулировать жизненные процессы, способствовать их нормальному протеканию. Ее ритм четко соответствует смене природных ритмов.

Одна из основных общепризнанных функций моды – *социальная*. В широко известной классификации Г. Дж. Блумера обнаруживаются семь функций моды, которые автор называет социальными. Аспекты (стороны) социальной функции моды:

1. Мода может выступать как безобидная игра фантазии и каприза людей.
2. Мода дает возможность избежать тирании обычаев.
3. Мода является формой санкционированного риска, связанного с нововведением.
4. Мода есть форма, позволяющая индивиду отчетливо, выпукло, зримо продемонстрировать свое «Я».
5. Мода используется для замаскированного выражения сексуальных интересов.
6. Мода помогает производить постоянное отграничение элитных классов.
7. Мода служит средством внешней, поддельной идентификации людей, занимающих низкое положение в социальной иерархии, с более высокостатусной группой (*Blumer G., 1968*).

Очевидно, что Блумер попытался обобщить известные ему теоретические подходы к объяснению моды. Автор наряду с социальным компонентом моды вводит и другие, не менее важные для понимания сути данного явления: креативный, эмоциональный, социально-психологический и социологический.

Функциональный подход Г. Блумера привлек многих последователей. Так, например, российский ученый А.Б. Гофман предлагает свой перечень социальных функций моды:

- функция создания и поддержания единообразия и разнообразия в культурных образцах;
- инновационная функция;
- коммуникативная функция;
- функция социальной дифференциации и нивелирования;
- функция социализации;
- престижная функция;
- функция психофизиологической разрядки (Гофман А. Б., 2000).

По мнению Гофмана, моде могут быть присущи не только функции, но и дисфункции, то есть такие социальные последствия, которые препятствуют социальной регуляции поведения индивидов и групп и адаптации общества к изменяющимся условиям его существования. Тем не менее, автор указывает на преобладание социальных функций над дисфункциями.

Эротическая функция моды проявляется в том, чтобы целомудренные одежды, в которые облачали слабый пол их моралисты, превратить в эротические средства. На рисунке 1 изображены костюмы, отражающие эротическую функцию моды. Однако эротическая функция моды может выражаться не только в подчеркивании пола, она проявляется также в стирании этих признаков, в так называемой двуполости, или унисексе. В женском костюме могут быть выражены черты мужского, а в мужском – черты женского, или оба костюма могут быть нейтральными. Когда в моде главной функцией становится эротическая, это в определенной мере служит сигналом социального кризиса, так как костюм перестает быть защитой, знаком выражения принадлежности к определенной социальной среде, теряет свою первоначальную функцию.

Фактом, определяющим существование моды, является сопутствие ей димоды или антимоды, т.е. отрицательной реакции на любое нововведение. Следовательно, мода провоцирует антимоду и выполняет *функцию контрстимулятора*. В этом противоречивость ее характера. Антимода, с одной стороны, разрушает идеальные образы, формируемые официальной модой, а с другой – служит своеобразным обновителем стиля, убыстряет ритм развития моды, порождает кон-

трастные, порой уродливые, но популярные и демократичные формы. Цель ее – поколебать устоявшиеся позиции общества, а для бизнесменов капиталистических стран – увеличить объем продаваемых товаров.



Рисунок 1 – Костюмы, отражающие эротическую функцию моды.

Фактом, определяющим существование моды, является сопутствие ей димоды или антимоды, т.е. отрицательной реакции на любое нововведение. Следовательно, мода провоцирует антимоду и выполняет *функцию контрстимулятора*. В этом противоречивость ее характера. Антимода, с одной стороны, разрушает идеальные образы, формируемые официальной модой, а с другой – служит своеобразным обновителем стиля, убыстряет ритм развития моды, порождает контрастные, порой уродливые, но популярные и демократичные формы. Цель ее – поколебать устоявшиеся позиции общества, а для бизнесменов капиталистических стран – увеличить объем продаваемых товаров.

Мода может быть интерпретирована и как своего рода увлечение. Известно, что в определенные периоды люди увлекаются то одним, то другим. В этом проявляется функция моды как *стимулятора потребления*. Оригиналь-

ность исчезает в результате ее многократного копирования. Не обладая больше оригинальностью, объект теряет свое основное назначение, следовательно, теряется смысл его употребления. Соотношение спроса и предложения, ритмов реального и морального износа, отчасти связанного с ритмом потребления, связано с проблемой ценностных социальных установок моды.

Мода и экономика – неразрывные понятия, но на определенном этапе они непременно вступают в противоречие. Однако при знании законов моды и точном экономическом расчете мода должна приносить прибыль предприятию. Известны примеры из истории моды, когда благодаря использованию ее механизма выросли новые, чрезвычайно обогащавшиеся фирмы.

Важное значение имеет функция моды как *стимулятора производства*.

Так как мода причастна к регулированию поведения людей в обществе, она, естественно, оказывается в тесной связи с такими экономическими категориями, как спрос и предложение. С позиции производства мода – это требования потребителя, сформированные самим производством в определенный период.

Мода, будучи спутником производства и его стимулятором, участвует в становлении стиля и культурных традиций. Своеобразие моды заключается еще в том, что она выступает как проекция образа жизни и ценностных ориентаций индивида на его потребительское поведение.

Ценностные установки потребителя в значительной степени связаны с функцией моды как *социально-психологического феномена*.

Автор *М.И. Килошенко (Психология моды, 2006)* формулирует *следующие основные функции моды*: мода выступает как регулятор сознания и поведения; как показатель социального положения и престижа; как показатель эстетической ценности. С точки зрения психологии данные функции могут быть интерпретированы как отражение в моде отношения индивида к себе, к другим людям, к миру в целом.

Функция регуляции сознания и поведения предполагает удовлетворение потребностей человека в социальной адаптации в изменяющихся условиях среды, в

ситуации неустойчивости собственных оценок и ценностей. В этих случаях для человека достаточно походить на принимаемый большинством стандарт-образец.

Функция демонстрации социального положения и престижа. Мода часто ассоциируется с высоким социальным статусом, поэтому следование моде является одним из способов завоевания и закрепления положения личности в обществе. Потребление модной одежды – одна из сфер, в которых реализуется и удовлетворяется потребность в престиже, то есть уважении и самоуважении. Престиж служит одним из инструментов, посредством которых действуют социальные нормы: в нормальных условиях то, что и как выбирается (например, одежда) должно вызывать уважение как самого потребителя (внутренний престиж), так и его социальной среды (внешний престиж).

Функция демонстрации эстетической ценности объектов внешней и внутренней (духовной) культуры. Выделение этой функции обусловлено тем, что моду часто воспринимают как эстетическую норму, на которую должна ориентироваться личность. Следствие выполнения данной функции, по З. Б. Элькиной, – повышение личностной меры совершенства. В целом мода ориентирована на преодоление глобальных противоречий человеческого существования, на гармонизацию личности, общества и природы.

Контрольные вопросы и задания:

1. Охарактеризуйте понятие моды.
2. Какие черты и признаки присущи моде?
3. Как в широком смысле слова может быть определена мода с точки зрения М.И. Килошенко?
4. Перечислите функции моды, кратко охарактеризуйте их.
5. В чем состоит функция моды как контрстимулятора?
6. Выделите и охарактеризуйте функции моды как социально-психологического феномена (М.И. Килошенко).
7. Что является следствием выполнения такой функции как демонстрация эстетической ценности объектов внешней и внутренней (духовной) культуры?

1.4 Понятие костюма как общественного явления

Костюм всегда остается выразителем тех идеалов и устремлений, которыми наполнено общество. Он существует, изменяется и не оставляет безразличным к себе внимание людей...

Первый покров на теле, неважно в каком проявлении – в виде татуировки, украшений или шкуры, – был этапом самосовершенствования человека. Зародившись в процессе труда и закрепив свое утилитарное назначение, он (покров) постепенно приобрел эстетические свойства одежды – украшать и нравиться. Костюм – самый тонкий, верный и безошибочный показатель отличительных признаков общества, маленькая частица человека, страны, народа, образа жизни, мыслей, занятий, профессий. Наконец, в разных частях света, в разных странах развитие общества имело свои специфические особенности, и все они – климатические, социальные, национальные и эстетические – ярко выражены в многообразии костюмов.

Каждая эпоха создает свой эстетический идеал человека, свои нормы красоты, выраженные через конструкцию костюма, его пропорции, детали, материал, цвет, прически, грим. Во все периоды существования классового общества костюм был средством выражения классовой принадлежности, внушительной преградой привилегий одного сословия перед другим. Так, являясь исторической справкой, костюм адресует к классу или группе данного общества. Чем сложнее структура общества, тем больше традиция, тем разнообразней одеяния. Наконец, каждая эпоха характеризуется определенным состоянием культуры, получающим свое образное выражение в искусстве костюма.

Человек и костюм

Любой костюм без человека – груда лоскутов. Костюм как бы одухотворяется на человеке, приобретая особые свойства, становясь частью личности.

Проблема социального неравенства зародилась еще в бесклассовом первобытном обществе. Сильные и смелые считались лучшими. Первоначально неравенство доказывалось охотничьими трофеями. Закрепив за собой эти признаки неравенства, самые храбрые провоцировали соревнование. Когда определялся

лучший из лучших – вождь, то, поднявшись выше остальных, он уже ни с кем не хотел делить своего господства, он один закреплял знаки своих привилегий на себе самом. Так, эволюция костюма с первых же шагов споткнулась о социальный барьер. С этого часа уже не могло быть речи о полном единообразии костюма.

Соединившись с телом, костюм приносит пользу, соединившись с личностью – выражает характер индивидуума и его положение в обществе в совершенно конкретных исторических и ситуативных условиях. Вся психология костюма построена на преобразении человека.

Костюм как часть нас самих заставляет действовать с ним согласованно, ценить в нем и полезное, и прекрасное, эстетические чувства приспособить к утилитарным качествам. С другой стороны, каждый конкретный человек, осваивая костюм и приспособляя его к себе, привносит в него свойства своего характера и свой взгляд на окружающий мир.

Подобное взаимодействие костюма и человека могло, казалось бы, привести к идеально найденным формам одежды, обязательным для всех членов общества. На самом деле, это явление редкое в истории костюма. Оно существовало лишь на той стадии развития общества, когда борьба за существование ставила человека в сложные условия и принуждала целиком полагаться на себя в своих материальных потребностях.

Суровые условия существования народов Крайнего Севера, жизненно необходимая форма костюма и единственный имеющийся под руками материал – мех – определили вынужденное и целесообразное равенство костюма.

В более благоприятных условиях цивилизации Древней Эллады родилась идея красоты в равной доле для всех свободных эллинов. Равенство эстетическое, сделавшее кусок ткани нормой одежды, а ее пластические свойства – нормой эстетики, оказалось трудноосуществимым. Струящиеся линии складок служили «эхом человеческого тела», совершенного и прекрасного. Эллин стремился к совершенству тела, – первый и последний раз в истории костюма тело делало одежду прекрасной. Это демократично, но не совсем гуманно, потому что предпочтение отдавалось телу – прекрасному от природы и совершенству-

емому в физических упражнениях. А если человек был плохо сложен, не выдерживал идеального костюма – ну что ж, тем хуже для него! Итак, в своем античном варианте костюм не предназначался для украшения человеческого тела: наоборот, тело должно было украшать костюм. И если тело было несовершенно от природы, то одежда в этом случае выступала как стыдливый его покров, а не как украшение. Вся же последующая история костюма повествует о стремлении сгладить несовершенство природы.

Вся история костюма – это поиски гармонии функциональности и эстетики, пользы и красоты. Но существуют и проявления неравенства в костюме, это заставляет до сегодняшнего дня все еще сомневаться в гуманности моды. Это говорит о существовании в историческом аспекте тех факторов, которые помешали создать одежду, равную для всех, встали на пути стремления к гармонии пользы и красоты.

Костюм и взаимоотношения в обществе

Эволюция костюма может быть представлена как материализация развивающихся отношений человека с человеком, человека с обществом, наконец, общности с общностью. Иначе говоря, костюм есть проявление овеществленных отношений между людьми.

Первым прецедентом для неравенства оказалось личное превосходство еще в первобытном обществе, которое привело к подражанию, соревнованию. Частная собственность и жажда приобретения закрепили неравенство людей. В Средние века социальное различие, деление на классы не только утвердилось фактически, но и было зафиксировано законодательно.

В свою очередь, это разграничение вызвало стремление людей его нарушить. В столкновении классовых интересов, в проявлении антагонизма начало вертеться колесо истории костюма.

Самым простым и реальным средством защиты господствующего класса от посягательства на панибратство со стороны классов низших оказался *костюм-украшение*, основной идеей которого было утверждение недосыгаемости персоны. Отсутствие целесообразности как сдерживающего начала привело к появлению

форм гипертрофированных (можно сказать протвоестественных), когда костюм создавался с полным игнорированием функциональности. Так, рядом с целесообразным, человеческим возникло новое качество, идеальное по своему воздействию на окружающих, – недейственность. Идея *недейственного костюма*, вызванная к жизни тщеславием, стремлением унижить остальных, была по своей сути антигуманна. Костюм украшал и обслуживал праздность, не зная на этом пути никаких преград, кроме физической невозможности применения. Костюм-украшение вызвал безудержное соперничество во всем, что касалось его исполнения. Портной превратился в художника, а костюм – в произведение искусства.

Производство и торговля получили заказы на дорогие ткани, разнообразные товары, расширяя сферу своего действия конкурентными отношениями. Прогресс техники вызывал появление новых товаров и порождал новое в потребностях приобретения.

Коммуникабельность жителей средневекового города способствовала созданию единого внешнего облика, общего для всех, тогда как классовая отчужденность дробила этот облик в соответствии с социальной дистанцией. Искусство костюма опускалось с пьедестала недостижимости вниз с поправками классовых табу и потерей определенных эстетических качеств за счет стоимости материалов и работы. Костюм дешевел и приобретал подвижность.

Торговые связи и развитие средств транспорта объединяли людей и делали отдельные изобретения достоянием всех. Медленно, но упорно развивалась культура костюма.

Общность людей господствующего сословия требовала уникальности во внешнем облике каждого, и это сохранялось до тех пор, пока господствующее сословие держало в своих руках политическую власть. С воцарением единовластия – самодержавной монархии – закончился средневековый маскарад и началась новая форма существования костюма как эталона единого вкуса, единой эстетической нормы – нормы монархического единомыслия.

Смена вкусов (а с ними и моды) совпадала со сменой династий и существовала, во-первых, как естественная эволюция формы, а во-вторых, как со-

перничество придворного тщеславия в рамках дворцового этикета.

Последняя стадия эволюции костюма наступила тогда, когда его производство стало достоянием промышленности. Костюм приобрел все свойства товара, сохранив при этом качества, приобретенные за тысячелетия своего существования. Неравенство классовое было заменено неравенством стоимости. Эстетический идеал каждой эпохи формировался ее изобретениями и достижениями, которые отражались в стиле костюма тех, чья идеология довлела над обществом.

С появлением первого костюма, пусть еще не отвечавшего нашему пониманию этого слова, уже возникли противоречия, симптомы которых развивались и множились на всем протяжении истории развития костюма. Прекрасное и уродливое, удобное и неудобное, бедное и богатое, холодное и жаркое, легкое и тяжелое, длинное и короткое, искусное и безвкусное – все это можно свести к другим критериям – гуманное или антигуманное, приносящее пользу человеку или причиняющее ему вред.

Костюм как элемент национальной традиции

Объединившись в социальную группу, люди в поисках отличия от другой общности, прежде всего, отгораживались таким примитивным барьером, как костюм. Образ жизни каждой замкнутой группы сам подсказывал наиболее целесообразное его решение. В целях сохранения общности, охраны ее членов, солидаризации их друг с другом зарождался костюм-защитник, одинаковый для всей этой группы людей. Так, с учетом пользы, практичности, социальных и духовных норм складывался в процессе формирования национальной общности сложный облик костюма, который получил название «национальный».

В замкнутости натурального хозяйства, в стремлении нации сберечь свои культурные ценности зарождались, укреплялись, передавались по наследству традиционные формы костюма, строго разделенные по возрасту и по социальной принадлежности. Сами эстетические идеалы традиции исключали появление необычного, а если оно и встречалось, то воспринималось с насмешкой и отбрасывалось как чужеродное тело. Несомненно, что и в национальном костюме пробивалась личная инициатива талантливых мастеров, но она растворя-

лась в традиционном массовом народном творчестве. Элемент творческого тщеславия хотя и сдерживался незыблемостью формы одежды, но пробивался в несравненном мастерстве ее декора.

Процесс феодализации породил большое количество общностей, существовавших рядом, но строго соблюдавших как языковую особенность, так и костюмную. Народный костюм до определенного времени выступал как благо, охранявшее независимость и самостоятельность общности, ее духовную сущность и мудрость, мечтания и идеалы, щедрость поэтической души. Национальная одежда во всех своих проявлениях целесообразна (даже там, где она кажется тяжеловесной).

Костюм как признак пола

В костюме выразился один из самых древнейших антагонизмов – антагонизм мужчины и женщины. Природа, приспособив женщину к роли матери, предоставила мужчине функцию охотника и воина. Слабость женщины была ее силой, ее превосходством. Она была матерью и воспитательницей воина, охранителя рода, его опорой. Но общество на определенном этапе своего развития, сбросив матриархат в угоду закреплению права на частную наследственную собственность, поставила женщину в неравное положение.

В формировании эстетического облика человека, несомненно, играет свою роль такой фактор, как потребность нравиться обществу или определенному лицу. Эволюция моды, выражающаяся в смене внешнего эстетического идеала, несомненно, включает в себя и такой аспект, как соблазн. На контрасте отношений к целомудренности и распущенности строились все величайшие перемены костюма – колебания длины, силуэта, глубины декольте и т. д.

Достигая временами апогея, конкурентные отношения полов приводят к нарушению этических норм в одежде. Потакая распущенности нравов в обществе, они выступают как зло. Однако, утрируя существующие формы костюмов, они способствуют появлению новых качеств, смене вкусов и таким образом несут благо прогресса.

Формы женских костюмов XVII и XVIII веков были одинаковы. Но если па-

дающие жесткие ткани, характерные для стиля барокко, бронировали ноги, то легкие ткани в стиле рококо, посаженные на ивовый (более легкий) каркас, позволяли при малейшем движении колебать юбку и открывать для обозрения веками скрытые ноги, вызывая к ним обостренный интерес. Но как только это изобретение стало достоянием нижестоящего класса, и откровение превратилось в норму, начался поиск новых форм выражения превосходства и привлекательности.

Откровенное желание нравиться и соблазнять проходит через всю историю костюма, а степень этого желания напрямую зависит от духовной наполненности человека. Чем беднее его дух, тем явственнее это проявляется в примитивных формах костюма.

В самой идее женского костюма присутствует момент неполноценности как с практической, так и с эстетической точки зрения. Юбка как форма одежды в плане удобства не выдерживает никакой критики. Она ограничивает женщину в движениях, сковывает в выборе поз, подчиняет себе, заставляя все время думать о расположении юбки на фигуре.

Протест женщин против угнетения одеждой и создал прецедент маскулинизации – омужествления женской одежды, которое проходит через всю историю цивилизации как вещественное проявление борьбы женщин за равноправие – от мифических амазонок до современных женщин в брючных костюмах. Парадоксально, что удачное решение этой проблемы приводило к сохранению женственного облика и становилось проявлением кокетства, тогда как максимальное приближение к облику мужчины создавало ощущение потери женской сущности и отвергалось самими женщинами.

Однако общественное мнение в лице сильной половины человечества зорко стояло и стоит на страже своего престижа и господства: «брючницы», как называли женщин, носивших брюки в начале XX века, подвергались официальным гонениям, да и в 1970-х годах они нередко вызвали возмущение блюстителей патриархата. Более того, до XIX века в области богатства и разнообразия костюма мужчины занимали первое место. Пока мужчина был воином, охотником, рыцарем, пока его мужское превосходство проявлялось, прежде всего, физической силой,

являющейся его эстетическим признаком, атрибуция мужского костюма превосходила женский. Его одежда была более разнообразной, пестрой, броской. Яркая окраска как признак самца, вступающего в драку за подругу и выигрывающего превосходством силы и ловкости, – это положение в мире животных имело свое усовершенствованное отражение в мужском костюме и облике до XIX века.

Великолепие ног, железная выправка грудной клетки, скульптурная форма бедер – вся эта красота античного атлета сдабривалась и усиливалась пряностями костюма! Только ученые, пожилые мужи да царственные особы облачались в сложные верхние одежды. Молодежь и те, кто хотели ею быть подольше, показывались во всем блеске своих телесных возможностей. Время и обстоятельства приумножили их ухищрения: латы научили рыцарей притягивать одежду ближе к телу, скульптурно ее выстегивать, утюжить тонкое сукно, обтягивать ноги. Геральдическая символика, перенесенная на костюм, обогатила мужчин пестроцветием и асимметрией, а торговля с Востоком украсила перьями их шляпы, покрыла драгоценностями и благовониями их тела. Цеховые мастера снабдили их великолепными тканями, мехами...

Войны прибавляли костюму мужественности: шарообразные штаны заменились длинными панталонами, ажурные туфли – грубыми сапогами... «На войне, как на войне». Но наступление мирной жизни компенсировало военный аскетизм женственной роскошью, сдобренной блеском шелков, пудренными париками и пеной кружев. И только капитализм с деловым цинизмом заменил все великолепие костюма одной чековой книжкой в кармане черного фрака. Теперь мужчина стал фоном (но каким!) для великолепия женщины, купленного на его деньги!

Некоторая часть мужчин, особенно приверженных законам моды, решили, что их мужскому престижу нанесен ущерб, а их бумажники по содержанию мало чем отличаются от женских сумочек. Престиж был поднят старыми средствами: мужчины нарядились с нарочитой женственностью в бальзаковские сюртуки, утопили кудрявые головы в пене жабо и шелке шарфов. Дальнейшее самоутверждение бросило страдальцев к кружевным косовороткам и рубахам, покрытым цветочным узором, к длинным приталенным женственным рединго-

там, меховым манто и... просто к дамским платьям.

Так взаимоотношения между мужчиной и женщиной сопровождались упорным соперничеством во внешнем облике. Не найдя до сих пор идеального решения, обе половины человечества порой обмениваются деталями костюма, мечтая с помощью призрачного маскарада восстановить искомое равновесие.

Эстетическая значимость костюма

Мы условились видеть в костюме материализацию сложных отношений каждого члена общества с обществом в целом. И эти отношения создаются благодаря не только человеческому тщеславию и классовым коллизиям, но и материальному прогрессу. Без усилий рабочих рук не было бы связей, формирующих эволюцию костюма, эволюцию эстетического идеала.

Неоцененной (главным образом в широком обывательском кругу) стороной истинного костюма, которому присущи все качества прикладного искусства, остается его самостоятельная эстетическая значимость.

Когда мы попадаем в музей костюма, когда из застекленных витрин на нас смотрят печальные манекены, мы начинаем оценивать искусство и труд мастеров. Мы замечаем мастерство рукодельниц, мысль художника, слепившего форму, придавшего ей определенный духовный смысл, отразившего в ней умонастроения общества и поднявшего ее над общим вкусом. Мы видим перед собой произведение искусства, запирающее живую плоть в футляр, способный либо принять очертания плоти, либо придать ей новый вид.

Создание костюма как предмета эстетического наслаждения, как произведения искусства сопровождалось нещадной эксплуатацией рабочих рук (ткачество полотна, плетение кружев, вышивка, обработка драгоценных камней и т. д.). За реальной стоимостью такого искусства, приносившего радость обладания избранным и становившегося предметом зависти и унижения для большинства, подчас стояло нищенское существование художника-творца и тягостный труд исполнителей.

Приобретение красивой одежды было первым признаком расточительства. Эта «пустая трата капитала», не приносящего реального дохода, всегда приво-

дила в негодование Церковь, а также тех, чья обеспеченная жизнь доставалась трудом, накоплением, скупостью и скарденностью. Вот почему торговая буржуазия в лице протестантов и лютеран предавала анафеме моду и роскошь.

Социальная характеристика костюма

Уже упоминалось о проявлении в обществе недейственного костюма как высшей формы социального неравенства. Костюм-украшение стал финалом эволюционного пути, начавшегося от фигового листка.

Костюм-украшение родился в конце XVI века в католической Испании, в стране, чье политическое и территориальное могущество, хоть и на короткий период, стало главенствующим в Европе. Он с исчерпывающим совершенством воплотил идею монархического превосходства. Закованная в броню железного корсета, покрытая негнушимся футляром драгоценной ткани, окаймленная колючим серебром кружева, испанская аристократка являла собой живой образец неограниченного богатства и величия испанской монархии.

Впоследствии совершенная форма недейственного испанского костюма на время стала общепринятой униформой всех коронованных особ Европы. Пожалуй, во всей истории цивилизации это была самая изощренная добровольная попытка костюмом. Его неудобство и причиняемые им страдания компенсировались высшей целью – эффектом овеществления власти.

История костюма начиная со Средневековья по XIX век включительно полна указов и постановлений, ограничивающих не только количество одежды для того или иного сословия, но и длину подолов, длину и форму рукавов, глубину выреза платья (декольте). Стоимость тканей определяла своих потребителей. Платье из драгоценной венецианской парчи (XV – XVI вв.) в Италии разрешалось иметь дожам и их дочерям, тогда как знатным горожанкам полагались только парчовые рукава. Не только характер ткани, но и рисунки имели свое социальное лицо. Шали были специальных рисунков: купеческие, дворянские, деревенские. Даже носовые платки разделялись по чинам и званиям: кружевной или тонкого батиста – дворянский, фуляровый и клетчатый – для чиновников, бумажный цветной – для мещан...

Путь демократизации костюма тернист. Понадобилось сильное потрясение 1960 – 1970-х годов (движение тинэйджеров, студентов и хиппи), чтобы скрытые пружины демократизации вступили в открытую конкуренцию с вековым воспитанием художника, приученного к уникальной норме прекрасного.

Правда, понятие прекрасного тоже постоянно трансформируется. Еще в XVI веке красивый человек отождествлялся с понятием «здоровый», и его объем в переводе на язык сегодняшнего швейного стандарта выражался размером 52 – 54. Сегодня во всем мире размер 50 – это мрачный рубеж женского благополучия и бедствие для модельера. Аристократизм современного моделирования пристрастен к объектам своего внимания и старается осуществить недейственность костюма в эфемерных габаритах объектов украшения. Сегодняшний идеал, выраженный в живом манекене, – это дистрофированное подобие фигуры, приспособленной скорее к удобству расположения на ней костюма, чем к воплощению творческой идеи одежды для своих сограждан. Не сотворение ли это «недейственного» кумира?

Контрольные вопросы и задания

1. Какие критерии следует принимать во внимание при рассмотрении костюма как общественного явления?
2. В чем состоит идея недейственного костюма?
3. Какие цели преследует процесс создания «национального» костюма?
4. Какой особенной чертой наделена национальная одежда?
5. Какие черты стереотипно приписывают женской одежде?
6. Что определяло мужской костюм как атрибут мужского превосходства по сравнению с женским костюмом?
7. В чем заключена эстетическая значимость костюма?
8. Назовите меры, которыми в период от Средневековья до XIX в. власть регулировала социальную принадлежность костюма.
9. В чем находила выражение социальная дифференциация по отношению к костюму?

1.5 Исторический костюм и его место в системе искусств. Исторические художественные стили на протяжении развития человечества

Костюм дает возможность фиксировать серьезные перемены в обществе и кристаллизовать черты времени. Понятие «костюм» имеет три значения: 1) костюм как выражение образа эпохи или периода (модный, стилевой); 2) костюм как выражение индивидуальности (образ человека, театральности); 3) национальный костюм (*Козлова Т.В., 1988*).

Исторический костюм можно определить как «изменяющуюся» одежду, которая более или менее – в особенности с конца средневековья, подчиняется моде, а также характеризует и дополняет картину общества на каждом этапе его развития.

Изучая историю костюма различных периодов, можно видеть, что каждый из них отличается самобытностью, оригинальностью, неповторимостью. По сохранившимся материальным объектам, их формам, по отдельным фрагментам костюма, тканям, текстилю, декоративно-конструктивным решениям, по сочетанию различных элементов костюма можно судить о стилистических особенностях той или иной эпохи, уровне развития технологии и техники ткачества и декорирования, эстетических вкусах и предпочтениях.

Стиль – это устойчивый, конкретно определившийся язык эпохи, выражающий ее культуру, понятие красоты и отношение к окружающему миру.

Стиль в искусстве – исторически сложившаяся, относительно устойчивая общность образной системы средств и приемов художественного выражения, обусловленная единством идейного содержания искусства.

Понятия «стиль» и «мода» существуют на протяжении многих веков развития форм одежды и обуви. Проектирование любого предмета всегда происходит в рамках определенного стиля, который накладывает отпечаток на его форму, конструкцию, детали, декор.

Стиль в переводе с латинского означает стержень. Существуют два понятия этого термина:

1) художественный (исторический художественный) стиль, выражающий эстетические взгляды и представления людей, отразившиеся в архитектуре, ис-

кусстве, декоре и костюме на определенном этапе развития человеческого общества (романский стиль, стиль барокко и др.);

2) индивидуальная манера человека одеваться, держаться, иметь свой имидж (т.е. суть, стержень, которые всегда остаются признаком индивидуальности человека).

В первом случае под словом «*стиль*» подразумевают исторически сложившуюся, относительно устойчивую общность признаков образной системы средств и приемов художественного выражения, обусловленную единством идейного содержания. Эта общность проявляется одновременно во всем: архитектуре, литературе, живописи, костюме и вытекает из политической, психологической и экономической жизни общества. Для каждого стиля характерен своеобразный круг идей, образов, тем, композиционных приемов.

Классификация стилей тесно связана с историческими и социологическими закономерностями развития мира. В классовом обществе стиль всегда выражает идеологию господствующего класса. Мировоззрение нового класса не сразу находит художественное выражение.

Условно в истории развития европейского искусства можно выделить стили: классический, средневековые (византийский, романский, готический), эпохи Возрождения, барокко, рококо, ампира, современный (модерн).

Каждая эпоха, стиль, культура неизменно ставили обязательность связи между средой и костюмом, архитектурой и предметами прикладного искусства. Органичное слияние костюма с окружающим миром предметов и архитектуры является стилевым признаком культуры.

Стиль отражает существенные факторы в жизни общества. Глубокие связи существуют в пределах стиля между различными формами искусства; эти связи характеризуют определенную культуру в целом. Несмотря на разницу в материалах, задачах и масштабах, архитектура, скульптура и костюм следуют сходным законам формообразования, подчиняются единым принципам построения и символическим системам. Каждый исторический период «выбирал» характерные для себя формы, диктовал определенный идеал человека, выраженный в

значительной степени через костюм.

В основе идеи формы костюма любого исторического периода были образ и фигура человека – полная или худая, с определенным пластическим изгибом. Фигура человека была модулем и для архитектуры. В основе древней архитектуры также лежит единое стилевое и образное начало. Каждая эпоха развивала свои специфические пропорции и масштабы эстетического идеала человеческой фигуры, геометрические объемы формы и цвета.

Для любого стиля, в том числе и современного, характерны формализация и известная унификация средств художественной выразительности. По мере расширения масштаба вовлечения в культурное общение географических регионов происходит и расширение границ стилового единства. Стилиевое единство всегда способствует повышению художественного уровня произведений.

Каждая эпоха характеризуется определенным стилем одежды.

Ниже приведена общая краткая характеристика отдельных существующих в истории художественных стилей.

Канонический – древнеегипетский художественный стиль, развивавшийся по канонам, выработанным египтянами. Древний Египет – это доарабская цивилизация, развивавшаяся вдоль берегов Нила. Первые оседлые поселенцы появились на берегах Нила еще в эпоху палеолита. Обилие рыбы и водоплавающей птицы, регулярные разливы реки способствовали быстрому развитию цивилизации. С конца четвертого тысячелетия до н. э. Египет был уже централизованным рабовладельческим государством, во главе которого стоял фараон, обладавший неограниченной властью.

Периоды развития:

I. Додинастический период (4 тыс. лет до н. э.).

II. Древнее царство (XXXII – XXIV вв. до н. э.).

III. Среднее царство (XXI – XIX вв. до н. э.).

IV. Новое царство (XVI – XII вв. до н. э.).

V. Поздний период (XI – IV вв. до н. э.).

В Додинастический период сложились основные каноны в искусстве, кото-

рые не изменялись на протяжении всей истории развития Древнего Египта. Каноны, которым следовали художники при изображении людей, можно проследить на росписях и рельефах. Фигура обычно изображалась по следующей схеме: голова в профиль, глаз в фас, плечи в фас, торс в три четверти разворота, ноги в профиль. Скульпторы при создании статуй следовали иным канонам. Мужчина, например, изображался с выставленной вперед ногой и прижатыми к телу опущенными руками либо с посохом в руке. При этом соблюдались значительная обобщенность черт и отрешенность взгляда мерцающих глаз (из-за инкрустации полудрагоценными камнями). При раскраске тел на рельефах, росписях и статуях также следовали определенным канонам. Мужское тело окрашивалось красной охрой, женское – желтой. Одежды были, как правило, белые, волосы обычно черные. Сходства с оригиналом и некоторой отрешенности взгляда требовала религия. Именно так выглядят портреты фараонов Древнего царства.

Необычайного расцвета египетское искусство достигло в период Нового царства. Особенно интересно время правления фараонов Эхнатона и его преемника Тутанхамона. Для изобразительного искусства этого периода характерны небывалый реализм, светскость, манерность и утонченность в передаче образов. Таковы скульптурные и рельефные изображения Эхнатона, Нефертити, Тутанхамона.

Велико культурное наследие, оставленное Древним Египтом. Египетские науки (астрономия, геометрия, медицина, география, история) и литература (сказки, повести, любовная лирика) вызывали большой интерес в античном мире. В Египте были созданы грандиозные храмы, великолепные колонны и статуи, рельефы и росписи, богатейшие изделия художественного ремесла. Два чуда света созданы в Египте: комплекс грандиозных пирамид в Гизе (пирамиды Хеопса, Хефрена и Микерина), среди которых возлежит царственный сфинкс, и Фаросский маяк, поражавший современников своей красотой. Достижения Египта способствовали развитию науки и культуры всего античного мира.

Египтяне стремились придать своей фигуре форму треугольника. Треугольник – воплощение завершенности – является самой лаконичной и жесткой гео-

метрической фигурой. В Египте треугольник был положен в основу объемно-пространственной системы под названием «пирамида». И мужское, и женское тело ассоциировалось с перевернутым вершиной вниз равнобедренным треугольником. Кроме того, женская фигура в калазирисе, расходящемся от колен, идеально вписывается в перевернутую капителью вниз колонну, а также ассоциируется почти с любым видом египетских колонн, особенно с пальмовидной.

Одежда египтян отличалась крайним лаконизмом. На протяжении нескольких тысячелетий существования египетской культуры фараон и раб ограничивались передником или набедренником, плотно облегающим тело вокруг бедер. И если в период Нового Царства, особенно в блестящую эпоху Рамессидов, одежда усложнилась и достигла небывалой в прежнее время роскоши, то все же лаконизм и сухость форм остались ее характерными чертами. Мужская одежда египтянина ограничивалась одним или двумя набедренниками. Нижний набедренник был виден из-под верхнего. Женская одежда состояла из калазириса – длинной и узкой рубашки, державшейся на плечах с помощью лямок. Царица и рабыня мало отличались друг от друга по крою одежды; одежда различалась качеством материалов и роскошью отделки. Ткани были необычайной тонкости, почти прозрачные. В эпоху, главным образом, Нового Царства под влиянием Востока появляются длинные одежды с широкими или узкими рукавами, надеваемые одна на другую и сшитые из прозрачных тканей. Общий стиль костюма можно было бы определить как архитектурный. Его формы сухи, графичны, лаконичны и конструктивны. Он вполне гармонирует с архитектурой, скульптурой и живописью египтян.

Античный (классический) – художественный стиль, сформировавшийся в Древней Греции и Древнем Риме и оказавший значительное влияние на развитие будущей европейской культуры. Античность – термин, означающий греко-римскую древность во всем многообразии ее исторических форм.

История Древней Греции и соответственно греческого искусства прошла следующие периоды развития: Гомеровская Греция (XI – VIII вв. до н. э.); архаика – период образования рабовладельческих городов-государств (VII – VI вв. до

н. э.); классика – период расцвета греческих городов-государств (ранняя, высокая, поздняя). В период архаики (гр. *archaïkos* – древний) складывается система архитектурных ордеров, которая легла в основу всей античной архитектуры.

В античной эстетике существует положение о том, что мера является основой прекрасного, а отсутствие меры – безобразно. Греки тесно увязывали понятия гармонии и меры, где мера выступает как норма социальной практики; гармония у греков имела числовое выражение. Пифагорийская школа создала учение о числовой гармонии. Греческий скульптор Поликлет разработал систему идеальных пропорций и законов для изображения человеческого тела, чему следовал при создании своих скульптур. Парфенон построен на основе использования строгой числовой гармонии. Все его членения и пропорции найдены по принципу «золотого сечения». Идеалом размеренной формы греки считали человеческую фигуру; греческая архитектура и костюм являлись лишь «эхом человеческого тела». Костюм греков развивался в соответствии с временными сменами трех архитектурных ордеров (дорического, ионического, коринфского) и отражал те же идеи гармонии. Одежда не стесняла свободы движения, легко следовала его ритму. Живописные группы складок лишь усиливали естественную красоту фигуры. Располагая соответствующим образом эти складки, человек мог варьировать ими каждый раз в зависимости от своего настроения и назначения костюма. Необходимы были большое мастерство, культура и вкус, чтобы овладеть искусством одеваться и находить многообразие в «стандартной» форме, состоящей, по сути, из прямоугольных полотнищ тканей.

Античный стиль в одежде – сочетание идеальных пропорций тела, его открытости с выразительными складками ткани. Отсутствует строгое дифференцирование одежды. Основная одежда – хитон, гиматий (Греция, Афины); туника, тога (Рим). Этот стиль подразумевает драпировку по всему телу: на плечах, руках, бедрах. Ткани обычно легкие и пластичные, белые или в светлых тонах. Такая одежда очень гармоничная, простая и красивая. Характерной чертой была выраженная асимметрия. Смещение акцентов в отдельных предметах или всего образа в целом способствовало созданию нетривиальных композиций.

Византийский

Следует различать три периода истории Византии: 1) *ранневизантийский* (284 – 610 гг.), к которому относится окончательное разделение Римской империи на Восточную и Западную (395 г.). В то время как Западная Римская империя в результате великого переселения народов поначалу досталась устремившимся на Запад германцам, Восточная при императоре Юстиниане (527 – 565 гг.) присоединила Италию и Северную Африку; император был одновременно главой государства и церкви; 2) *средневизантийский* (610 – 1025 гг.), когда Египет и частично Передняя Азия отошли к арабам, которые, однако, в 677 г. вынуждены были остановиться перед твердыней Константинополя. В этот же период произошло окончательное отделение Византии от Западной Римской империи (Карл Великий был провозглашен в Риме императором); 3) *поздневизантийский* (1025 – 1453 гг.) – период внутренних феодальных распрей и наступления турок-сельджуков и норманнов.

В 395 г. н. э. Римская империя разделилась на Западную и Восточную. Западная была разрушена восстаниями рабов и захвачена варварами – германцами и галлами; Восточная, объединив под своей властью Египет, Сирию, Малую Азию, Грецию, выстояла и стала называться Византией. Расположенная на стыке торговых путей Запада и Востока, Византия в V в. достигает экономического расцвета и становится центром новой культуры. Византия явилась естественной наследницей погибшего Рима. На развалинах античной культуры и в преддверии Средневековья формировались культура, быт, стиль жизни византийцев. Культура Византийской империи держалась на незыблемых основах античной культуры, хотя многое взяла у Востока: пышность в архитектуре, богатство декора. Коренное отличие византийской эстетики от античной заключалось в следующем: древние греки считали, что боги были сотворены поэтами и художниками во всем похожими на человека, а для первых христиан сам Бог представлялся великим художником, творящим мир по своему плану.

В Византии, жившей по законам христианства, выработались новые по сравнению с античными эстетические представления и новый художественно-

догматический стиль. В архитектуре новый стиль проявился в строительстве христианских храмов. Из-за ограничений церкви статуарная скульптура в Византии практически перестала развиваться, но зато появился новый, невиданный ранее вид живописи – писание икон по канонам. Византийские мозаики также славились во всем христианском мире, а византийские мастера работали во многих странах, в том числе на Руси: в Киеве, Новгороде.

Становление Византии тесно связано с развитием новой религии – христианства. Значительное место в византийском искусстве было уделено оформлению церковных интерьеров. Планировка церквей исключительно рациональна и основана на сочетании квадратов и кругов, что сообщает их внутреннему пространству спокойствие и устойчивость. В Византии впервые появляются аркады (фр. *arcade* – ряд одинаковых по форме и размеру арок) с открытой колоннадой (фр. *colonnade* – ряд колонн). Этот элемент был заимствован итальянскими архитекторами Возрождения. Византийцы покрывали стены мрамором, дополняя его мозаикой (итал. *mosaico*, лат. *musivum* – посвященное музам – изображение или узор, выполненные из однородных или различных материалов – камня, смальты и др.), росписями и витражами (фр. *vitrage*, лат. *vitrum* – стекло, орнамент из стекла). Крест стал главным изобразительным символом.

По мысли основоположника византийской эстетики Плотина (ок. 204/205 – 269/270 гг.), живопись должна избегать кажущихся перспективных сокращений размеров и формы предметов, так как это свидетельствует только о несовершенстве человеческого зрения. Художник должен изображать их такими, какими мы видим их вблизи при ярком освещении локальным светом, без светотени, потому что свет есть духовная категория, так же как тень – символ зла.

Из Рима была заимствована техника межстеклянного золочения сосудов. В ювелирном искусстве перегородчатые (заполняющие промежутки между металлическими ленточками, напаянными ребром на поверхность детали) эмали по золоту с широкой палитрой красок дополнялись инкрустациями жемчугом и драгоценными камнями. Широкое распространение получили энколпии (нашейное украшение в виде ожерелья, состоящее из отдельных звеньев, чаще всего в

форме креста), подвески, серьги, перстни, браслеты. Византия становится центром мирового текстиля. Восприняв основные черты римского костюма, Византия значительно видоизменила его. С приходом христианства уничтожаются идеалы античности. Изменения происходят и в костюме – создается туникообразная одежда, но с большим станом, т. е. искаженная туника (образцом для нее послужила римская туника позднего времени – таларис с длинными рукавами). В отличие от древнеримской византийская одежда была более узкой, что обуславливалось большей плотностью и жесткостью ткани. Туника украшалась двумя неширокими продольными полосами – клавусами. Туника – многослойная одежда: первая (нижняя) туника – одноцветная, с расшитым низом рукава на запястье, вторая – расшитая, с укороченными рукавами и на подкладке, третья (верхняя) – без рукавов, сплошь расшитая. Все цвета туники подобраны в контрастных тонах. Создается впечатление неподвижного, монументального образа в одежде. Штаны напоминали по форме длинные чулки из ткани.

В византийском государстве вся культурная жизнь находилась под влиянием огромного штата придворных и оставалась в узких и неподвижных рамках раз и навсегда очерченного церемониала. Модой предусматривались различные виды верхней одежды в зависимости от сословия. Общее впечатление от византийской одежды – полная непроницаемость: наглухо закрыты руки, грудь и плечи. Нагота стала греховной. В византийской одежде – все скрывающей, все представляющей прямолинейным и плоским, полностью пренебрегающей телом – греко-римский идеал одежды перешел в свою противоположность. Колоколообразная, охватывающая одежда византийского общества была словно сшита на неподвижно стоящую фигуру. И в самом деле, в придворном или церковном церемониале Византии преобладала именно стоящая человеческая фигура или медленно и прямолинейнодвигающаяся. На приемах у императора все стояли. В православной византийской церкви присутствующие все богослужение стоят. Пышность и статуарность византийского церемониала сложились, несомненно, под влиянием Востока. Византийская средневековая империя всем складом своей культуры скорее напоминала восточные деспотии, нежели демократические

государства античной Греции.

Женская одежда по своему характеру была близка к мужской. Женское тело и даже голова должны были быть полностью закрыты, открытым оставалось только лицо. Характерный тип византийской одежды – вышитая туника с длинными рукавами и полукруглый плащ. Через Византию проходили торговые пути с Востоком, благодаря этому в Византии появились новые ткани и различные виды шитья. Византийские шитые и расписные шелковые изделия могли соперничать с персидскими и китайскими. В Западную Европу из Византии пришли туфли и полусапожки, плотно обтягивающие ногу, которые украшали узорами и аппликациями согласно светскому или духовному сану. Искусство Византии оказало огромное влияние на развитие европейской художественной культуры. После падения Константинополя под ударами турок византийские мастера работали в Венеции, на Сицилии и Балканах. Христианские миссионеры перенесли традиции искусства Византии в Закавказье и Древнюю Русь.

Романский – художественный стиль, сформировавшийся в Западной Европе в эпоху Средневековья в XI – начале XIII в. Термин «Романский стиль» был введен в начале XIX в. Он впитал различные элементы позднеантичного и мерovingского искусства, культуры «Каролингского возрождения» (кроме того, – искусства эпохи Великого переселения народов, Византии и мусульманских стран Ближнего Востока). Социальная основа Романского стиля – система развитых феодальных отношений и идеология католической церкви. Главными распространителями Романского стиля (прежде всего в области культовой архитектуры) были монастырские ордена, а строителями, рабочими, живописцами, скульпторами, переписчиками и декораторами рукописей – монахи; в конце XI в. появились бродячие артели каменотесов-мирян (строителей и скульпторов).

Отдельные романские здания и комплексы (церкви, монастыри, замки) обычно возводились среди сельского ландшафта и господствовали над округой как земное подобие «града божьего» или наглядное выражение могущества феодального владыки. Романские постройки гармонировали с природным окружением, их компактные формы и ясные силуэты как бы повторяли и обобщали естественный

рельеф, а местный камень, чаще всего служивший строительным материалом, органично сочетался с почвой и зеленью. Облик зданий исполнен спокойной и торжественной силы. Характерными особенностями построек Романского стиля были массивные стены, тяжеловесность и толщина которых подчеркивались узкими проемами окон и ступенчато углубленными порталами, а также высокие башни, ставшие одним из главных элементов архитектурных композиций.

Если в раннем Романском стиле главную роль в декоре играла настенная живопись, то в конце XI – начале XII вв., когда своды и стены обрели более сложную конфигурацию, ведущим видом храмового декора стали монументальные рельефы, украшавшие порталы, а часто и всю фасадную стену, а в интерьере – сосредоточенные на капителях колонны. В зрелом Романском стиле плоский рельеф сменяется более высоким, насыщенным светотеневыми эффектами, но неизменно сохраняющим органичную связь со стеной. В эпоху Романского стиля расцвела книжная миниатюра, а также декоративно-прикладное искусство: литье, чеканка, резьба по кости, эмальерное дело, художественное ткачество, ювелирное искусство. В романской живописи и скульптуре центральное место занимали темы, связанные с представлением о безграничном и грозном божьем могуществе.

Для романской пластики типичны монументальная обобщенность форм, отклонения от реальных пропорций, благодаря которым человеческий образ часто становится носителем преувеличенно экспрессивного жеста или частью орнамента, не теряя при этом напряженной духовной выразительности. Во всех видах романского искусства важную роль играл орнамент, геометрический или составленный из мотивов флоры и фауны (типологически восходящих к произведениям «звериного стиля»).

Для романского стиля характерно подражание античности. Суровость и мощь романских сооружений были порождены заботами об их прочности. Сильно ощущались элементы римско-античной архитектуры: полуциркульные арки и перекрытия больших пролетов, массивные геометрические объемы, стены, прорезанные маленькими окнами, редкое использование орнамента. Из-

любленная форма – башня. Средоточием жизни в раннем Средневековье были замки феодалов, церкви и монастыри.

Изображение человека в романской живописи было условным: пропорции его часто нарушались, фигуры были разномасштабны. Художественное ремесло развивалось в монастырских стенах и городах. Из стекла изготавливали сосуды, лампы, витражи. Особенно была популярна техника резьбы по слоновой кости. В этой технике выполняли ларцы, шкатулки, оклады рукописных книг, кресты и т.д. Для романского искусства характерно широкое использование железа и бронзы. Чрезвычайно простую по конструкции деревянную мебель декорировали резьбой из геометрических форм: круглых розеток (фр. *rosette* – розочка) – орнаментальный мотив в виде цветка, полукруглых арок. Костюм романского периода имеет строгий характер, незначительно обозначается фигура, почти отсутствуют украшения.

В основе костюма Романского стиля, также как и в Риме, туника. Так же отсутствует четкое разделение мужской и женской одежды. Основной одеждой являлись котт и блио. Котт – верхнее платье, туника. Носилось с поясом вокруг бедер. Горловина платья и пояс украшались орнаментом в едином стиле. Блио – накладная верхняя одежда из шелковой или шерстяной ткани с заниженной талией, с боковыми разрезами. Поверх платья котт могли носить плащ – сюрко. Одежда была ярких цветов – красного, зеленого, синего. Также была мода носить на одежде вышивки в виде герба.

Готический (готика) – художественный стиль, отразивший эстетические запросы людей в период позднего Средневековья с XIII по XV в.

Обычно считают главным признаком готики высотность. Действительно, соборы высоки и тянутся к небу бесчисленными стрелами башен и башенок, вимпергов, фиалов, заостренных арок. Готические соборы не только высоки, но очень протяженны. В отличие от романской церкви с ее четкими, легко обозримыми формами, готический собор необозрим, часто асимметричен и даже неоднороден в своих частях: каждый из его фасадов со своим порталом индивидуален. Готический собор – это целый мир. Он и действительно вбирал в себя

мир средневекового города. Если сравнить типичные зрелые сооружения романского стиля и готики, то, кажется, что они противоположны: одно – воплощение массивности, другое – легкости. Но если взять здания промежуточного, переходного типа (таких немало), видно, что в основе своей они родственны и готическая архитектура выросла из романской.

Все в целом изобразительное убранство готических соборов, включая статуи, рельефы, витражи и алтарную живопись, мыслилось как своеобразная энциклопедия средневековых знаний, конечно, подчиненных богословию. Готические гротески неисчислимы: это фейерверк народной фантазии. Нередки и фривольные мотивы, которые по понятиям нового времени считались бы непристойными, а тогда были обычными проявлениями соленого «галльского юмора». Тут действовала непобедимая стихия коллективного народного искусства. Искусство говорило о жизни. А жизнь была не только интересна, но жестока и драматична. Нужно вообразить атмосферу средних веков, вспомнить, какие бедствия несли с собой хотя бы крестовые походы, и с каким безрассудным мужеством отчаяния пускались в эти походы массы обездоленных; «процессы ведьм», сжигания на кострах, все эти иступленные психические эпидемии средневековья, так же как физические эпидемии болезней, опустошающие целые области; постоянные междоусобные войны, массовые истребления жителей завоеванных городов и многое другое. Становится понятным преобладание драматического пафоса в произведениях готики. В Византии жизнь народных масс была не менее, если не более, жестока. Но там искусство находилось под таким строгим контролем привилегированных кругов, так регламентировалось, что на его долю оставался лишь золотой фасад теократической империи, и ему трудно было пробиться к глубинам народной жизни. В Европе не было такой централизации власти, голос «низов» в искусстве был отчетливо слышен.

Готике чужда та влюбленность в красоту нормальных, соразмерных форм, гармонических пропорций, то стремление к телесному жизнеподобию, которые так характерны для античного искусства. Готика предпочитала выражение вдохновенного экстаза в некрасивом, истощенном теле. Не столько отрицание

плоти вообще, сколько отвращение к сытой, убогатворенной плоти наложило характерный отпечаток на готическое искусство.

В основе готического орнамента лежали простые фигуры – круг и треугольник. Распространены мотивы виноградной лозы, свободно растущих ветвей, листьев, трилистников. Мебель, предметы церковной утвари из позолоченного серебра, дерева, слоновой кости в миниатюре повторяли композицию архитектурных сооружений и их декоративных деталей. В готике идеалом красоты считалась хрупкая фигура. Церковь относилась к телу человека как к источнику греха, поэтому его формы должны были быть максимально скрыты одеждой. Асимметричное решение, подчеркнутое цветом, общее стремление к форме вытянутого треугольника придавали костюму остроконечность и динамичность. Острую вытянутость костюма несколько смягчает S-образное положение фигуры, столь популярное в Средневековье. Это положение фигуры было символом материнства, для создания такой формы на живот женщины часто накладывали подушку. Костюм готики был символом бунта против церковных догм. Он отразил борьбу светской и духовной власти и в то же время олицетворял собой яркий пример стилевого единства одежды, обуви и аксессуаров. Эпоха готики была также периодом интенсивного развития светской культуры. Именно в это время впервые в истории человечества культивируются идеалы духовной любви, возникает куртуазное искусство, отражающее понятия рыцарской доблести и чести, преклонения перед прекрасной дамой.

В одежде, как и в архитектуре, есть вытянутые и строгие готические элементы. В мужской одежде в то время появляются два варианта костюма – свободный и длинный, а также узкий и короткий. В мужскую моду входит пурпуэн – короткая куртка с узкими рукавами, дополнением к которой служили узкие штаны-чулки. У пурпуэна также могли быть и длинные, свисающие до пола, декоративные рукава. Мужчины из знатных родов также носили котарди – узкий кафтан, как с широкими, так и узкими рукавами, рукавами в форме крыльев и блио – кафтан до талии с узким лифом и широкими не сшитыми по бокам полами. Плащом в то время служил согнутый пополам и не сшитый по бокам ку-

сок ткани с отверстием для головы, называют его нарамник.

Женская одежда состояла из камизы и котта. Котт состоял из узкого верха, широкой юбки и шнуровки сзади или сбоку. Талия была удлиненной, обязательным элементом юбки был шлейф, а на самой юбке спереди делались складки – драпировать ткань на животе считалось модным. Верхней одеждой служили круглые и полукруглые плащи с вырезом и застежкой-пряжкой на груди. Самым популярным женским головным убором в то время служил горж – он напоминал сшитую из ткани трубу с разрезом сзади и расширяющуюся к низу. В одежде преобладали в основном темные цвета – красный, бардовый, зеленый, синий.

Ренессанс – художественный стиль XV – XVI вв., отразивший представления людей о человеке и природе, проникнутый идеями гуманизма и интересом к античности, стремлением к естественности и совершенству. В costume стиль ренессанс включал в себя и такие течения, как испанский маньеризм и германская реформация.

Возрождение (Ренессанс) (франц. Renaissance, итал. Rinascimento) – эпоха в культурном и идейном развитии ряда стран Западной и Центральной Европы, а также некоторых стран Восточной Европы. Эта эпоха в противовес мрачному католическому миропониманию средних веков создала новое жизнеутверждающее мировоззрение, ознаменовалась великими открытиями, замечательными образцами реалистического искусства. В эпоху Возрождения жили и творили Франческо Петрарка (1304 – 1374), Леонардо да Винчи (1452 – 1519), Николай Коперник (1473 – 1543), Микеланджело Буонарроти (1475 – 1564), Рафаэль Санти (1483 – 1520), Джордано Бруно (1548 – 1600). Основные отличительные черты культуры Возрождения: светский характер, гуманистическое мировоззрение, обращение к античному культурному наследию, своего рода «возрождение» его (отсюда и название). Культура Возрождения обладает специфическими особенностями переходной эпохи от средневековья к новому времени, в которой старое и новое, переплетаясь, образуют своеобразный, качественно новый сплав. Сложным является вопрос о хронологических границах Возрождения (в Италии – 14 – 16 вв., в других странах – 15 – 16 вв.), его территориальном распространении и национальных

особенностях. Элементы этого стиля в современном искусстве довольно часто используются в настенных росписях, реже в станковой живописи.

Ренессанс (Эпоха Возрождения) является одним из самых плодотворных периодов в развитии человечества. Особенно это проявилось в развитии в западноевропейском искусстве портретного жанра, основой которого стал реалистичный портрет. С этой точки зрения Ренессанс является новым реализмом, тесно связанным с новым пониманием личности и ее места в окружающем мире. В системе искусств Эпоха Возрождения послужила толчком для перемещения акцентов. Особое внимание стало уделяться живописи, благодаря которой человечество стремилось познать реальный мир, отобразить его богатство, красоту и разнообразие. Другими словами, личность Ренессанса стремилась обрести художественное познание путем обращения к научному знанию, которое наиболее полно отражает все природные формы. Таким образом, занимаясь художественным творчеством, авторы выходили через проблемы пропорций – в математику и анатомию, а через перспективу – в область физики и оптики. Такой подход позволил мастерам Ренессанса отождествить искусство и науку, что позволило решить многие важные изобразительные проблемы.

В Эпоху Возрождения выработалась новая система художественного видения мира, которая основана на доверии к восприятию человека, прежде всего зрительному. Таким образом, определился исходный принцип художников Ренессанса – изображать так, как мы это видим. Это означает, что вещи рассматриваются не изолированно, а в единении со средой, в которой они находятся.

На основании исходного принципа художники Эпохи Возрождения разрабатывают новые, открывая законы прямолинейной перспективы. основоположниками такой теории стали Мазаччо, Брунеллески, Леонардо да Винчи, Альберти. Перспективное построение позволило превратить всю картину в окно, через которое виден мир.

Эпоху Возрождения характеризуют интерес к человеку, любовь к природе, красоте, жажда знаний, открытий (кругосветные путешествия Магеллана и Колумба, открытие Америки), расцвет естественных наук, искусства, литературы,

формирование и развитие реализма – нового художественного метода в искусстве. Реализм эпохи Возрождения имел много общих черт с античным реализмом. Это ясные спокойные формы, гармоничные пропорции, четкие членения целого на части, органичные соотношения декоративной и конструктивной системы, безупречное чувство меры. Однако искусство Ренессанса сформировалось на новом, более сложном этапе развития человеческого общества и было новым искусством своего времени, отражавшим, прежде всего веру в человеческий разум.

Основным стержнем культуры и искусства эпохи Возрождения является гуманизм – новое представление о человеке как о свободном, всесторонне развитом существе, способном к безграничному прогрессу. Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества.

Выступая против аскетизма средневековой морали, итальянская эстетика эпохи Возрождения не противопоставляет тело духу, а выдвигает идею их единства. Сложная натура, в которой глубина и значительность духовной красоты гармонически сочетаются с физической, – таков идеал эпохи. Красота считается таким же благом, как здоровье и сила.

Характерным элементом орнамента эпохи ренессанса является раковина. Костюм этого времени подчеркивал красоту сильного, здорового тела, спокойное, уравновешенное состояние духа. Пропорции костюма резко изменились. Для полного статического костюма, силуэт которого почти вписывается в квадрат, необходимы тяжелые плотные ткани (бархат, парча). Костюм дополняла отделка из кружев. Костюм должен был олицетворять собой богатство и свободу.

Испытывая значительное культурное влияние Франции, Византии, стран Востока, Италия с XV в. сама становится законодателем моды среди европейских стран.

Вертикальность, заостренные формы, условность и стилизация готики вытесняются горизонтальными членениями, простыми и естественными соотношениями и формами, сочностью, богатством и разнообразием цветовой палит-

ры. Эстетика Ренессанса требовала от костюма настолько полного соответствия естественным формам тела, подчеркивания красоты пропорций, чтобы он мог быть «вторым телом» человека. При этом обязательно подразумевалась частичная его обнаженность. В создании итальянской моды принимали участие крупнейшие художники, которые расписывали ткани, создавали ювелирные украшения, узоры для кружев (Бенвенуто Челлини, Чезаре Вечеллио и др.).

Широкий приземистый силуэт костюма, стремление к большим объемам, устойчивые пропорции обнаруживают связь с горизонтальными линиями архитектуры и прикладного искусства эпохи, помогают воссоздать эстетический идеал красоты человека.

Цветовая гамма тканей итальянского Возрождения отличалась яркостью колорита, цветистостью, насыщенностью, цветовыми контрастами. Излюбленными цветами были холодный красный, сине-голубой, смарагдово-зеленый, золотистый. Для траурных костюмов использовали не черный, а коричневый, фиолетовый, темно-малиновый цвета.

Главной законодательницей моды в XV в. была Флоренция, в XVI в. – Венеция. В костюме флорентийца XV в. сохраняется прилегающий силуэт французской готики. Однако одежда не имела утрированных форм, отличалась удобством, обувь имела округлую носочную часть. Основными видами мужской одежды были: сорочка, колет, чулки-штаны, симара, табар, плащ.

После завоевания Флоренции Испанией итальянская мода испытывает влияние испанцев. Только Венеция, сохранившая свою независимость, продолжает диктовать свой вкус и формы в одежде. Культ роскоши, богатство и великолепие становятся характерной чертой Венеции конца XV – начала XVI в.

Частые путешествия, развитие торговли, культурные связи между странами способствовали усиленному взаимовлиянию в искусстве, заимствованию внешних форм быта. В сближении форм костюма европейских стран эпохи Возрождения большое значение имело распространение моды. Возникшая в эпоху развитого средневековья мода как кратковременное господство определенных форм в рамках общего художественного стиля начинает распростра-

няться в разных формах не только внутри страны, но и за ее пределами.

Наличие разнообразных форм распространения моды помогает усилению влияния и заимствованию костюмов различных народов; мода постепенно приобретает интернациональные черты.

Роскошный стиль Ренессанс в одежде пришел на смену скучной готике и практичным нарядам Средневековья.

Средневековая одежда была грубой и бесформенной, готическая – многослойной, а новая – женственной. Для подобных нарядов нужны были пышные формы, впечатляющий бюст, статная фигура и широкие плечи. Большой популярностью пользовалось глубокое декольте свободной формы. На смену мрачным оттенкам в одежде пришли яркие цвета и насыщенные узоры. Среди орнаментов предпочтение отдавалось геометрическим узорам с завитками, вышивке лозы винограда, узорам из листьев. Для выполнения узоров использовали блестящие нити, ленты. Создавалась эффектная золотая расшивка.

Платье эпохи Возрождения отличалось объемностью, широкими симметричными фалдами, гармоничным лифом и юбкой, а также пропорциональностью. Лиф платья имел овальный вырез и зашнуровывался. Женские платья обильно декорировались вышивкой, дорогим кружевом, меховой отделкой. Чтобы подчеркнуть богатство дамы, на рукавах платья делали специальные разрезы для демонстрации нижнего белья.

Мужчины также носили длинные плащи с вышивкой на рукавах и высоким воротником. По истечении времени подобные плащи стали эмблемами для пожилых людей и ученых. Появляются и округлые симметричные фалды. Такой костюм был длиной до колена, а иногда и короче. Под него одевались облегчающие штаны-чулки, пошитые из материала разного цвета.

Время перехода от Возрождения к Барокко заметно новыми чертами: на картинах стали изображать грациозные и вычурные позы, заметными моментами стали яркие цвета, метафоричные символы, причудливые эффекты, вычурность, драматичность, трагизм, удлиненность пропорций фигур. Некоторые ученые называют этот период – Маньеризм – вершиной Возрождения, некото-

рые – упадком; мнения ученых разные, но факт остается фактом.

Барокко – художественный стиль XVII в., отразивший иное, чем предыдущие стили, представление о красоте жизни, чувственности, роскоши и полностью исключивший идеи гуманизма. Характерные черты барокко: сверхчувственность, роскошь, массивность, величие, интерес к мистике, аффектация.

Барокко родилось в конце XVI в. в Италии, но прошло не многим более половины столетия, и стихия этого яркого, роскошного стиля охватила Францию, а за ней и большинство стран Европы. Небезынтересна история происхождения термина «барокко». Как писал исследователь стилей в искусстве В.Е. Власов, «жаргонное словечко «бароко» использовалось португальскими моряками для обозначения бракованных жемчужин неправильной формы, в разговорном итальянском языке оно появилось как синоним всего грубого, неуклюжего, фальшивого». Несколько позже французские мастера стали довольно широко употреблять слово *baroque*, но в их словаре оно уже означало «смягчать, растворять контур, делать форму более мягкой, живописной». В качестве термина, обозначающего конкретный художественный стиль, слово «барокко» вошло в научный обиход только в XIX столетии, и его, и его этимология в определенной мере раскрывает содержание стиля.

Действительно, барокко – один из самых пышных и живописных исторических стилей, в нем нет той «правильности», четкости и сдержанной гармонии, которые характерны для произведений эпохи Ренессанса. Но, возможно, еще более точно стиль барокко могут охарактеризовать эпитеты «великолепный и торжественный». Именно такими предстают совершенные образцы архитектуры барокко – величественные храмы Рима, возведенные в XVII в. по велению пап, дабы прославить власть и могущество католической церкви.

Правление Людовика XIV, Короля-Солнца (1643 – 1715) стало апогеем абсолютной власти, и для оформления этой власти требовалась достойная оправа. Самые искусные ювелиры и лучшие мастера других видов искусства, стекались к французскому королевскому двору. Золотых дел мастера пользовались особыми привилегиями, не случайно только им и живописцам было разрешено высочайшим

указом носить шелковые чулки, что до той поры позволялось лишь дворянам.

В результате деятельности работавших при французском дворе художников и мастеров сложились характерные особенности, а также те формы и элементы декора, которые отличают искусство барокко. Эмоциональному содержанию этого стиля присущи, прежде всего, яркая помпезность и сдержанное величие. Но вместе с тем в соответствии со вкусами того времени он экспрессивен и жизнерадостен, что ясно просматривается как в архитектурных сооружениях, так и в произведениях декоративно-прикладного искусства – в динамике их силуэтов, игре света и тени, пышности и сочности декора, сложности криволинейных очертаний. В орнаментике барокко преобладали тяжелые гирлянды цветов и плодов, раковины и волюты, мотивы аканта, прихотливых бантов, картушей, двойного завитка в виде буквы «С».

Особой декоративностью отличался костюм эпохи барокко. Характерные для того времени живописные драпировки создавали интригующую игру света и тени, свойственную этому стилю, и требовали медленных плавных движений, отвечающих принятому дворцовому церемониалу. Модные женские платья обладали весьма сложным и прихотливым силуэтом, возникавшим из-за контраста между очень узким декольтированным корсажем и широкой юбкой. И мужские камзолы, выполненные из узорчатой парчи, и шелковые или парчовые женские платья – все костюмы знатного дворянства почти сплошь были украшены кружевом, лентами, шнурами, вышивкой. Оставалось место и для украшений. Открытую шею дамы обвивали нити прекрасного жемчуга, очень модного в эпоху барокко. Жемчуг также нашивали вместе с лентами на платье, им украшали волосы и талию, в ушах сверкали серьги с тремя жемчужными подвесками «жирандоль». Рубины и изумруды закреплялись в высоких кастах колец. Приметой времени служили драгоценные пряжки для одежды и обуви. Многочисленные драпировки требовали наличие различных заколок. Аграфы были заменены крупными брошами, декорированными яркими камнями – изумрудами, рубинами, сапфирами, жемчугом. Наиболее характерны для «стиля роскоши» были усыпанные камнями ажурные броши – склаважи. Их прикреп-

ляли к шейной ленте или акцентировали ими глубокие декольте. Эффектны были броши в виде букетов цветов, лент, завязанных бантом, брошь-бант с подвеской – «брошь де Севинье». Все броши того времени в соответствии с принципами стиля барокко имели пышные, строго симметричные формы и были обильно украшены глубокими по цвету драгоценными камнями.

Очень нарядным был мужской костюм. Мужчины носили нижние, обязательно кружевные, сорочки, поверх которых надевался жилет и жюстокор. Жюстокор – это одежда длиной до колен, прилегающего силуэта, расширяющаяся книзу. Обязательно с широким поясом. Жюстокор украшался нарядными пуговицами, в том числе они могли быть и бриллиантовыми. У жюстокора также было два кармана спереди и три разреза – два по бокам и один сзади. С жюстокором мужчины по французской моде стиля барокко носили узкие короткие, длиной до колен, штаны под названием кюлоты и длинные белые шелковые чулки, а также туфли, зачастую украшенные бантом. Обязательным элементом мужского придворного костюма был парик.

Женский костюм французского барокко был сложен и наряден, как и мужской. Женщины носили парадные платья с пышными юбками на каркасе. При этом низ платьев состоял из трех юбок. Самая нижняя юбка называлась «тайной». Средняя юбка платья называлась фрипон, что означало «шалунья». Такая юбка чаще всего шилась из более легких тканей, к примеру, тафты или муара. Нижняя часть средней юбки фрипон была видна из-под верхней юбки и поэтому украшалась рядами кружев, бахромы, кисточек, оборок, воланов. Верхняя юбка называлась модест, что означало «скромная». Ее шили из тяжелых и однотонных тканей. К примеру, атлас, парча, бархат. К слову, цвета как женского, так и мужского костюмов в стиле барокко чаще всего были темными и насыщенными. Особенно популярными были темно-красный и темно-синий цвета.

Рококо – художественный стиль XVIII в., логически вытекающий из стиля барокко. Характерные черты стиля: легкость, хрупкость, изящество, кокетство, галантность, гедонизм, бездумность, интерес к пасторальям.

Рококо (франц. гроссо), рокайль (от орнаментального мотива *рокайль*) –

стиль, получивший развитие в европейских пластических искусствах первой половины XVIII в. Возник во Франции в период кризиса абсолютизма, отразив свойственные аристократии гедонистические настроения, тяготение к бегству от действительности в иллюзорный и идиллический мир театральной игры. В архитектуре повлиял главным образом на характер декора, приобретшего манерно-утончённый, подчёркнуто изящный и усложнённый вид. В ранний период развития французского Рококо (примерно до 1725) в отделку помещений вводился дробный орнамент, предметам обстановки придавались прихотливо изогнутые формы (т. н. стиль регентства). Развитое Рококо (примерно 1725 – 1750) широко использовало в декоре резные и лепные узоры, завитки, разорванные картуши, рокайли, маски-головки амуров и т. д.; в убранстве помещений большую роль играли рельефы и живописные панно в изысканных обрамлениях, а также многочисленные зеркала, усиливавшие эффект легкого движения (т. н. стиль Людовика XV). Орнаментальная направленность стиля Рококо ограничила его влияние на тектонику и наружный облик сооружений. В архитектуре французских отелей пышное оформление рокайльных интерьеров сочеталось с относительной строгостью внешнего облика. Распространяясь в зодчестве стран Европы (Германии, Австрии, Польши, Чехословакии), стиль Рококо часто являлся своеобразным местным вариантом позднего барокко.

Для живописи, скульптуры и графики Рококо характерны камерные по духу галантные сцены, эротико-мифические и пасторальные сюжеты, асимметричные композиции. В скульптуре Рококо преобладали рельефы и статуи, предназначенные для убранства интерьера, небольшие статуэтки, группы, бюсты, в т. ч. из терракоты, расписного или неглазурованного фарфора. Богатая тонкими переливами и несколько блеклая по колориту рокайльная живопись (на ее стилистические особенности во многом повлияла декоративная изысканность произведений А. Ватто, эстетическое содержание творчества которого, однако, далеко выходит за идейные и художественные рамки Рококо) также имела преимущественно декоративный характер. Прихотливое изящество отделки, нередко сочетающееся с заимствованием экзотических мотивов китайского ис-

куства, свойственно произведениям декоративно-прикладного искусства Рококо, мастера которого умели тонко выявить выразительные возможности материала. С 1760-х гг. стиль Рококо повсеместно вытесняется классицизмом. В России веяния Рококо, особенно сильные в середине XVIII в., проявились главным образом в отделке дворцовых интерьеров (в т. ч. созданных В. В. Растрелли), лепном декоре зданий, в ряде отраслей декоративно-прикладного искусства (резьба по дереву, художественное серебро и фарфор, мебель, ювелирное искусство).

В эпоху Рококо женщины как можно больше утягивали корсетами талию, также в это время прекрасной считалась небольшая грудь. Были даже специальные планшетки, которые женщины подкладывали под лиф платья с целью грудь уменьшить. Лица белились и румянились, выделялись глаза и губы. По-прежнему, как и в XVII веке носили искусственные родинки-мушки. При французском дворе наоборот ценились пышные женские формы – пышная грудь, округлые бедра, но талия при этом тонкая.

Мужчины носили белую нижнюю сорочку с кружевными манжетами, чулки, верхние короткие брюки (кюлоты), украшенные бантами, обувь на каблуке и с бантиком на носке. На смену жюстокору приходит сюртук. Сюртук XVIII века приталенный, расширяющийся к бедрам, со складками и с узкой линией плеч и рукавов. Сюртук шили из бархата, атласа, шелка, украшали вышивкой и декоративными пуговицами. В конце XVIII века появляется новый вид одежды – фрак. Первые фраки шились из шелковых и бархатных тканей самых различных цветов и украшались вышивкой.

Классицизм – художественный стиль конца XVIII – первой четверти XIX в., выразивший интерес человеческого общества к античному искусству, культуре, костюму. Первая волна классицизма зародилась во Франции XVII в. в архитектуре и изобразительном искусстве, но не получила своего развития в костюме и интерьере.

В период перехода от феодального строя к буржуазному формируется стиль классицизм (лат. classicus – первоклассный, образцовый). Отличительная

черта стиля – новое обращение к античному искусству как к норме и идеальному образцу. Внимание архитекторов привлекли строгость и спокойствие античной, главным образом ордерной, архитектуры: простота общего решения основных объемов и планов, конструктивность и благородство пропорций, обилие горизонтальных и вертикальных членений. Возрастающему интересу к древности способствовали открытие в 1755 г. Помпеи с богатейшими художественными памятниками, раскопки в г. Геркуланум (Италия).

В моду возвращается античность. Костюм в стиле классицизма имел новую форму, у него не было каркаса и многовековой пышности украшений. Дамы стремились походить на греческих богинь, которыми восхищались через созерцание живописи и скульптуры, а также в своих воображениях при чтении поэзии. Многие дамы стремились к естественной красоте. Женщины пудрили все открытые участки тела и пользовались ароматами. Платья эпохи классицизма должны были превратить женщину в мраморную скульптуру. Теперь женские платья имеют завышенную талию без корсета, отделки и украшений. У женщин это тонкое муслиновое или батистовое светлое платье (шемиз). Высокая линия талии определяла пропорции короткого лифа и длинной прямой юбки. Силуэт женской фигуры вписывался в прямоугольник. Роль верхней античной одежды играли тончайшие индийские кашемировые шали. Туфли – плоские на низком каблуке и со шнуровкой из лент. Мужская одежда состояла из рубашки, жилета, фрака и узких штанов, обувь была на низком каблуке. Весь ансамбль завершался треуголкой, позже – двууголкой. Исчезли парики, косы, пудра, банты.

19-е столетие вошло в историю как время быстро меняющихся художественных стилей. Начало века характеризуется появлением в искусстве стиля ампир (фр. *empire* – империя) – поздний классицизм. За основу на этот раз были взяты формы искусства Древнего Рима. Ампир выражал эстетические вкусы крупной буржуазии и прославлял военные победы Наполеона. Ведущая роль в формировании нового стиля принадлежала французскому живописцу Жак Луи Давиду (1748 – 1825). Характерными элементами орнамента были древнеримские лавровые венки, луки, стрелы, пальмовые ветви, львы. Наряду с древне-

римскими можно заметить и мотивы египетского искусства. Плотными симметричными рядами располагались орнаментальные рельефы, росписи на дворцовых стенах и мебели. Стиль ампир был строго выдержан в прикладном искусстве, массивной, хорошо отделанной мебели с подчеркнута геометрическими линиями и формами. Цельность и внушительность придавали своеобразное обаяние этому «большому стилю» XIX в., несмотря на то, что военная диктатура Наполеона наложила на него отпечаток сухости и холодности. Первые годы правления Наполеона I связаны с реформами не только в политике, экономике, но и в костюме: в него вошли элементы военной одежды. Были введены отличительные знаки: для императора – карминовый цвет одежды, золотые украшения, шляпа с четырьмя перьями; для чинов одежда значительно скромнее. Стиль ампир насильственно насаждали на чуждую ему почву завоеванных Наполеоном I стран. Только Россия добровольно приняла «стиль империи», подражая французской моде еще до исхода Отечественной войны 1812 г.

В 1840-х гг. появился новый стиль – *романтизм* (фр. *romantisme*), который во Франции называли стилем Людовика Филиппа, а в Германии – бидермайер (ок. 1815 – 1848). Бидермайер – художественное направление в оформлении жилого интерьера, мебели, живописи и графики. Искусство бидермайера провинциально. В противовес пышности и величественности столичного ампира оно выдвинуло идею простоты и практичности, стремления к уюту и комфорту. В оформлении интерьера особенно ценились тщательность отделки, естественная фактура и свойства материала. На первом плане в живописных и графических произведениях художники бидермайера показывали «незначительные» бытовые подробности юмористического или сентиментального характера (семейные сцены, портреты на фоне интерьера, сцены с детьми). В бидермайере соединились элементы ампира, английского классицизма, лиричность романтизма и привычный уклад жизни немецкого бюргерства. В мебели преобладали округлые формы, плавно изогнутые силуэты ножек и ручек кресел и диванов. Модной была мебель из дерева светлых естественных тонов: груши, клена, вишни, ореха; обивка – из ситца с мелким цветочным узором или полосатого

репса. В это время возник обычай содержать так называемую «чистую комнату», обставленную с особой заботой и служащую для приема гостей и демонстрации «хорошего вкуса» хозяев.

В Петербурге направление бидермайер появилось во времена Пушкина. Большим спросом пользовались небольшие письменные столы, секретеры, бюро, уютные мягкие диваны, кресла, маленькие угловые шкафчики, этажерки и т.д. Античность перестала быть образцом для людей. Идеалом человеческой красоты стали большие глаза, маленькие ручки и ножки, большие бедра. Модный силуэт в изображении человека можно уподобить рисунку сердца. Мода сильно ограничивала свободу движений, быстро передвигаться в одежде с кринолином было невозможно. Вместо классической простоты в костюме – узкая талия, тяжелый низ платья, непропорциональные рукава.

С середины XIX в. как в Европе, так и в России появляются *неостили* – исторические стилизации, искусственно воссозданные исторические стили прошлого как результат ретроспективного художественного мышления: неоготика, неорококо, второй ампир, неоренессанс, необарокко, третье рококо, неоклассицизм, неорусский стиль и т.д.

В конце XIX в. в Европе и России процветала *эkleктика* (гр. *eklektikos* – способный выбирать, выбирающий) – искусственное соединение разнообразных стилей. В Англии это был так называемый викторианский стиль (по имени королевы Виктории). В наиболее типичных, массовых проявлениях искусство этого стиля отражало мещанские вкусы представителей нового «среднего» класса, которые в поисках быстрой прибыли и атрибутов роскошной жизни примеряли на себя все подряд – неоготику, ампир, неорококо, необарокко. Из относительно дешевых материалов создавали суррогат, иллюзию роскоши, декорации из мешанины византийского, мавританского, китайского и других стилей. Негативную роль в формировании и распространении эклектизма сыграло машинное производство, наводнившее рынок дешевыми подделками под старину («роскошная резьба» из папье-маше, «бронзовые» светильники из крашеного гипса).

На смену эклектизму XIX в. пришел цельный «большой» стиль во всех

сферах творческой жизни, который в России получил название «модерн».

Модерн – художественный стиль, существовавший с конца XIX до начала XX в. Основные черты стиля выразились в криволинейных формах, текучих, плавных линиях, определенной эклектичности, резком своеобразии. Хронологические рамки этого стиля очень узки, всего каких-нибудь 30 лет. На искусство модерна современниками возлагались большие надежды. Все новое в нем формировалось в области архитектуры и декоративно-прикладного искусства не столько самими архитекторами, сколько живописцами и графиками. Основные черты стиля: тенденция к комплексному решению архитектурно-планировочных и декоративных задач – особое внимание уделялось оформлению интерьера, изысканным живописным эффектам, увлечению текучими формами, как бы воспроизводящими формы живой природы, преобладанию растительных орнаментов (стилизованные лилии, ирисы, орхидеи).

Стиль «модерн» (франц. *moderne* – новейший, современный), стиль в европейском и американском искусстве конца XIX – начала XX вв. в различных странах имел иные названия: «ар нуво» (*Art Nouveau*) во Франции, Бельгии, Англии, «югендстиль» (*Jugendstil*) в Германии (от названия мюнхенского журнала «Югенд»), «сецессион» (*Sezession*) в Австрии, «либерти» (*Liberty*) в Италии и др. «Модерн» сложился в условиях бурно развивающегося индустриального общества, роста национального самосознания различных европейских народов, обострения противоречий капитализма. Социальная природа «модерна» коренилась в осознанном еще *романтизмом* конфликте между личностью и обществом, между художником и буржуа, в связи с чем в искусстве «модерна», с одной стороны, проводились идеи художественного индивидуализма, а с другой – искусство утопически рассматривалось как средство социального преобразования общества. Утверждая единство стилеобразующих принципов всего окружения человека – от архитектуры жилища до деталей костюма, ведущую роль представители «модерна» отдавали архитектуре как основе искомого ими *синтеза искусств*. Наиболее ярко и завершено стиль модерн выразил себя в архитектуре дворцов, частных домов – особняков, в строительстве деловых,

промышленных и торговых зданий, вокзалов, доходных домов. Принципиально новым в архитектуре «модерна» был отказ от ордерной или эклектически заимствованной из других стилей системы украшения фасада и интерьера. В «Модерне» было невозможно разделение на конструктивные и декоративные элементы здания; декоративность «модерна» заключалась в эстетическом осмыслении архитектурной формы, порой заставляющим забыть о ее утилитарном назначении. Определяющее значение в структуре здания имело построение внутреннего пространства, которое отражалось в ритмической и пластической организации внешней форм. Фасады зданий «модерна» обладают в большинстве случаев динамичностью и текучестью форм, порой приближающихся к скульптурным или напоминающим органические природные явления; иногда они скупой и геометрически четко выявляют составляющие здание объемы. Некоторые архитекторы «Модерна» предвосхищали *функционализм*, стремясь выявить каркасную структуру здания, подчеркнуть тектонику масс и объемов.

В отличие от *эклектизма* XIX в., формально заимствовавшего отдельные детали исторических и национальных стилей, «Модерн» путем *стилизации* органически усваивал черты искусства различных эпох и стилей, в образцах архитектуры прошлого, а также в природе черпая идеи целостности, принципы взаимосвязанности всех частей художественного образа.

Одним из основных выразительных средств в искусстве «модерна» был орнамент характерных криволинейных очертаний, часто пронизанный экспрессивным ритмом и подчинявший себе композиционную структуру произведения. Орнаментальное начало объединяет все виды искусства «Модерна». В интерьерах изящные линейные плетения, подвижные растительные узоры рассыпаны по стенам, полу, потолку, концентрируются в местах их сопряжения, объединяют архитектурные плоскости, активизируют пространство. Линии декора несут духовно-эмоциональный и символический смысл, сочетая изобразительное с отвлеченным, живое с неживым, одухотворенное с вещным. В живописи преобладающее значение получают панно, в скульптуре – рельефы. Целью архитектора, художника, скульптора становится создание синтетического,

цельного произведения искусства. Большое развитие в «модерне» получила графика, которая была тесно связана с расцветом книжного дела и распространением художественных журналов, пропагандировавших идеи «модерна».

Вся женская фигура приобретает стройность и устремляется ввысь, преобладают естественные пропорции. В силуэте выявляются все достоинства женской фигуры. Вечерние платья часто делались без рукавов, с глубоким декольте. Вместо рукавов создавалась легкая драпировка из ткани или кружев, искусственных цветов или перьев. Осиная талия предполагала обязательное ношение корсета. В это десятилетие изменился стиль женщин, увлеченных спортом и путешествиями, а также тех, кто начал работать.

Модерн оказал влияние на декоративно-прикладное искусство, культуру быта. Бельгийский живописец и архитектор Ван де Велде Хенри (1863 – 1957) стремился выразить свое ощущение этого стиля целостно во всем: от живописи и графики до проектирования зданий, оформления интерьера, мебели, светильников, посуды, декоративных панно, книжных переплетов и даже собственноручно им выполненного платья для своей жены, гармонирующего с обстановкой дома. Дорогие текущие ткани модерна орнаментировались стилизованными формами вьющихся экзотических болотных растений, водорослей, раковин. Силуэт женского костюма имел S-образную форму.

Английский кутюрье Чарльз Редферн (конец XIX — начало XX в.) предложил новый тип костюма – тайер, состоящий из блузки, юбки и жакета. Начало XX в. ознаменовалось выступлениями гигиенистов за большую функциональность, гигроскопичность, свободу, простоту одежды и обуви. Все это способствовало созданию французским кутюрье Полем Пуаре (1879 – 1944) новых форм костюма без корсета – платья-туники с гибким естественным силуэтом и высокой линией талии. В период Первой мировой войны общественная значимость женщин резко возрастает, меняется и женский костюм, длина которого укорачивается, появляются удобные и практичные широкие и свободные пальто, жакеты и деловые костюмы. Искусство модерна называют последним большим художественным стилем.

Стили в искусстве не имеют четких границ, они находятся в непрерывном развитии, смещении и противодействии, формируясь на протяжении длительного времени и плавно переходя один в другой. В рамках одного художественного стиля всегда зарождался новый, а тот, в свою очередь, переходил в следующий; таким образом, они представляли собой звенья одной непрерывной цепи развития. Многие стили сосуществовали одновременно, поэтому «чистых» стилей практически не бывает. Не бывает также «хороших» и «плохих» стилей, каждый из стилей прошлого сыграл свою положительную роль в развитии искусства.

Контрольные вопросы и задания

1. Дайте определение понятию «исторический художественный стиль».
2. Как можно понимать слово «стиль»?
3. Выражением чего, как правило, является стиль в классовом обществе?
4. В чем проявляется исторический художественный стиль, господствующий на протяжении определенной эпохи?
5. Назовите стили, которые принято выделять в истории развития европейского искусства.
6. Назовите художественный стиль, развившийся в Древнем Египте. Что характерно для этого стиля?
7. Какое древнее государство явилось родиной античного (классического) стиля? В чем суть античной эстетики?
8. Что лежит в основе происхождения византийского стиля? Какое влияние на его создание оказали Восточные государства и христианство?
9. Какой западноевропейский стиль относят к периоду второй половины раннего средневековья? Каковы его характерные особенности?
10. Назовите художественный стиль, отразивший эстетические запросы людей в период позднего Средневековья.
11. В чем состоит прогрессивное значение эпохи Ренессанс в развитии человечества?
12. В чем отличие стилей Барокко и Рококо?
13. В каких условиях сложился стиль «модерн»? В чем его идея и выражение?

1.6 Три основных типа одежды

Одежда делилась по характеру кроя и способу ношения. Один из самых древних элементов одежды – пояс, к нему прикреплялось оружие и необходимые в походе предметы. Впоследствии на его основе возникла идея кармана. Шкуры, листья, ткань также прикреплялись к поясу. В зависимости от географического региона, применяемых материалов одежду по-разному крепили на фигуре: драпировали вокруг тела (Древняя Греция, Рим) (рис. 2), «обертывали» тело (Египет), делали прорезы для головы, образуя пончо (Ассирия, Латинско-американские страны). Постепенно появлялся крой, форма которого приближалась к форме тела; одежда прочно удерживалась на фигуре, создавая прилегающую оболочку. Из оболочки, образуемой целым полотнищем, вначале выделялся рукав, затем лиф, юбка, различные детали. Крой постепенно развивался.

Таким образом, древнюю одежду можно подразделить на три основных типа (*Т.В. Козлова, 1988*):

1) нешитая (некроеная) одежда, изготовленная из одного куска, обертывающая тело или перекинутая вокруг тела и завязанная, сколотая булавкой или сдерживаемая поясом, драпированная (Египет, Древняя Греция, Рим);

2) шитая одежда (типа туники-рубашки). Такую одежду изготовляли из ткани, кожи с отверстием для головы, ног, рук, позже с пришитыми рукавами. Восточные народы подобную одежду шили из легких тканей. Рубашечный покрой одежды возник в далеком прошлом и существует до настоящего времени у многих народов, например у эскимосов и народов Средней Азии; он сохранился в народных костюмах;

3) комбинированная (подкроенная) одежда, состоящая из куска материала в форме прямоугольника с округленными краями или круга с отверстием для головы в середине. Это тип пелерины (или пончо), которую носят индейцы в Южной Америке и другие народы.

По характеру кроя в современном мире можно выделить пять типов конструкций народной одежды (*Т.В. Козлова, 1988*), которые практически полностью характеризуют все конструкции народной одежды.



Рисунок 2 – Драпируемая одежда.

Контрольные вопросы и задания

1. Назовите известные способы крепления одежды на фигуре.
2. Назовите три основных типа, на которые подразделяют древнюю одежду.
3. Охарактеризуйте термин «нешитая одежда». Какой способ используют для формообразования предмета одежды в данном случае?
4. В чем отличие шитой одежды от нешитой? Какие конструктивные элементы могли принадлежать шитой одежде?
5. Какой континент является родиной такого предмета одежды как «пончо»? Охарактеризуйте данный предмет одежды.

2 КОСТЮМ В ПЕРВОБЫТНОМ ОБЩЕСТВЕ

2.1 Зарождение изобразительной деятельности: палеолит, мезолит, неолит, бронзовый, железный века

Передовой наукой утверждается, что специфической особенностью человеческого коллектива является трудовой процесс, в котором формировался сам человек, его сознание, формировались общественные отношения. Именно благодаря труду и возникло искусство.

Несмотря на примитивный образ жизни, отсутствие элементарных благ материального существования, человек уже на рубеже 40 – 30 тысячелетий (среднего и позднего палеолита) пытается найти способ выражения своих, находящихся еще в зачаточном состоянии духовных потребностей.

Основным источником изучения первобытного общества являются археологические памятники. В земле сохранились орудия, остатки жилищ, утварь, памятники изобразительной деятельности человека.

Накопленный за многие десятилетия материал позволил ученым разделить всю историю первобытного строя на три основных периода, соответствующие становлению, расцвету и разложению родовой организации:

эпоха первобытного человеческого рода;

эпоха родовой общины (матриархат и патриархат);

эпоха разложения первобытной формации, то есть период военной демократии (первобытнососедская община).

Кроме того, весь этот огромный период принято делить еще и на основе различного материала и техники изготовления орудий: то есть *каменный, бронзовый и железный* век.

Каменный век, в свою очередь, делится на древнекаменный (*палеолит*), датируемый с момента появления человека и приблизительно до 10 тысячелетия до н.э.; среднекаменный (*мезолит*) 10 тысячелетие – 6 тысячелетие до н.э.; новокаменный век (*неолит*) 6 – 2 тысячелетия до н.э. Бронзовый век начался со 2 тысячелетия до н.э.; эпоха железа – с 1 тысячелетия до н.э.

Развиваясь, первобытный строй становится тем основанием, тем фунда-

ментом, на котором выростала следующая, более высокая формация.

Появление зачатков искусства относят к эпохе мустье (150 – 120 тыс. – 35 – 30 тыс. лет назад). На отдельных предметах этого времени находят ритмические ямки и крестики – намек на орнамент. О появлении зачатков искусства свидетельствует также окраска предметов (как правило, охрой). Изготовление орнамента связывается с так называемой «поведенческой современностью» – поведением, характерным для человека современного типа.

Многие виды искусства, вероятно, характерные для палеолита, не оставили по себе материальных следов. Принято считать, что помимо сохранившихся до нашего времени скульптуры и наскальных рисунков, искусство древнего каменного века было представлено музыкой, танцами, песнями и обрядами, а также изображениями на поверхности земли, изображениями на коре деревьев, изображениями на шкурах животных, различными украшениями тела при помощи цветных пигментов и всевозможных природных предметов (бусы и т. п.).

ИСКУССТВО ЭПОХИ ПАЛЕОЛИТА (35 – 10 тыс. до н.э.)

Древнекаменный век, или палеолит – начальный и самый длительный период в истории человечества, в развитии которого можно проследить ряд этапов: древний, или ранний палеолит (до 150 тысячелетия до н.э.), средний палеолит (150 – 35 тысячелетия до н.э.) и верхний, или поздний палеолит (35 – 10 тысячелетия до н. э.).

Ранний палеолит – начальная и длительная эпоха палеолита, которая характеризуется появлением первого обезьяноподобного человека – архантропа. Он отличался человеческим ростом, скошенным подбородком и четко выраженными надбровными дугами. В этот период люди научились добывать огонь и использовали каменные орудия.

В эпоху *среднего палеолита* появился новый вид – неандерталец, и объем мозга был гораздо ближе к совершенному человеку. Они создавали предметы, связанные с духовными потребностями. Это небольшие каменные плиты с нанесенными на них красочными пятнами или с выдолбленными чашечками, расположенными в строгом порядке; найдены они в пещере Ля-Фераси во Франции.

Самые ранние произведения первобытного искусства относятся к позднему палеолиту (35 – 10 тыс. до н.э.). Ученые склоняются к тому, что натуралистическое искусство и изображение схематических знаков и геометрических фигур возникли одновременно: макаронные рисунки, оттиски руки человека и беспорядочные переплетения волнистых линий, продавленных в сырой глине пальцами той же руки. Первые рисунки времен палеолита (древний каменный век, 35–10 тыс. до н.э.) были обнаружены в конце 19 в. испанским археологом-любителем графом Марселино де Саутуолой в трех километрах от его родового поместья, в пещере Альтамира. В одной из пещер в Испании он увидел на потолке пещеры огромные, написанные красками фигуры бизонов. Одни из бизонов были изображены стоящими на месте, другие бросающимися с наклоненными рогами на врага. Поначалу ученые не поверили, что первобытные люди могли создать подобные произведения искусства. Только 20 лет спустя были обнаружены многочисленные произведения первобытного искусства в других местах, и подлинность пещерной живописи была признана. Рисунки, найденные в пещере Альтамира, представлены на рисунке 3.



Рисунок 3 – Рисунки в пещере Альтамира.

Поздний палеолит делится на периоды, соответствующие поступательно-

му развитию культуры: Ориньяк-Солютрейский (35 – 20 тысячелетия до н.э.) и Мадлен (20 – 10 тысячелетия до н.э.).

Поздний палеолит – наиболее важный для изучения искусства этап, так как в это время окончательно сложилась родовая организация, появилась изобразительная деятельность. Это время рождения первых религиозных воззрений: магии, тотемизма и анимистических представлений. В эту эпоху жил непосредственный предок современного человека – кроманьонец, который представлен на рисунке 4.

Овладев в предшествующие периоды техникой изготовления примитивных каменных орудий, человек позднего палеолита, совершенствуя навыки, создавал орудия труда все более разнообразными и законченными по форме. Он уже жил не только в созданных природой убежищах, а научился строить из разного материала (дерева, костей, камня) наземные жилища. Наш далекий предок умел уже обрабатывать шкуры животных и делать из них одежду, защищая себя от холода. Жилища кроманьонца представлены на рисунке 5.

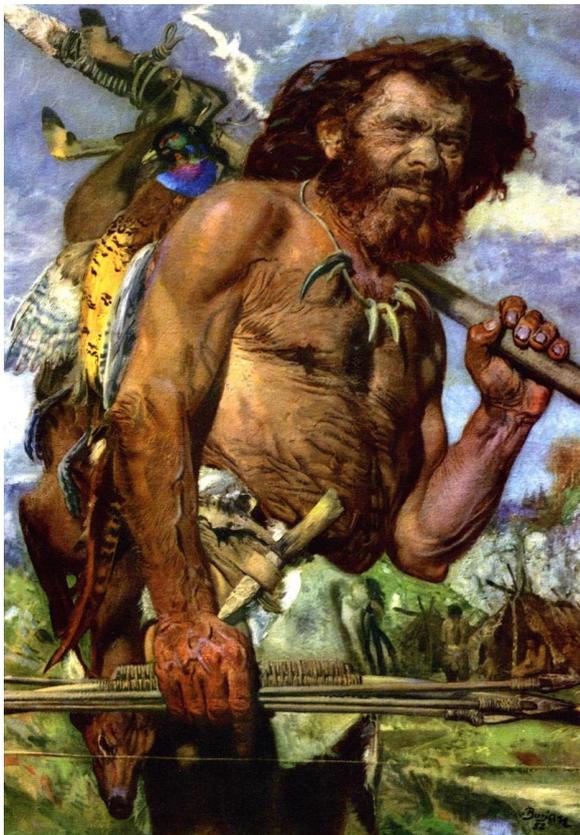


Рисунок 4 – Кроманьонец.

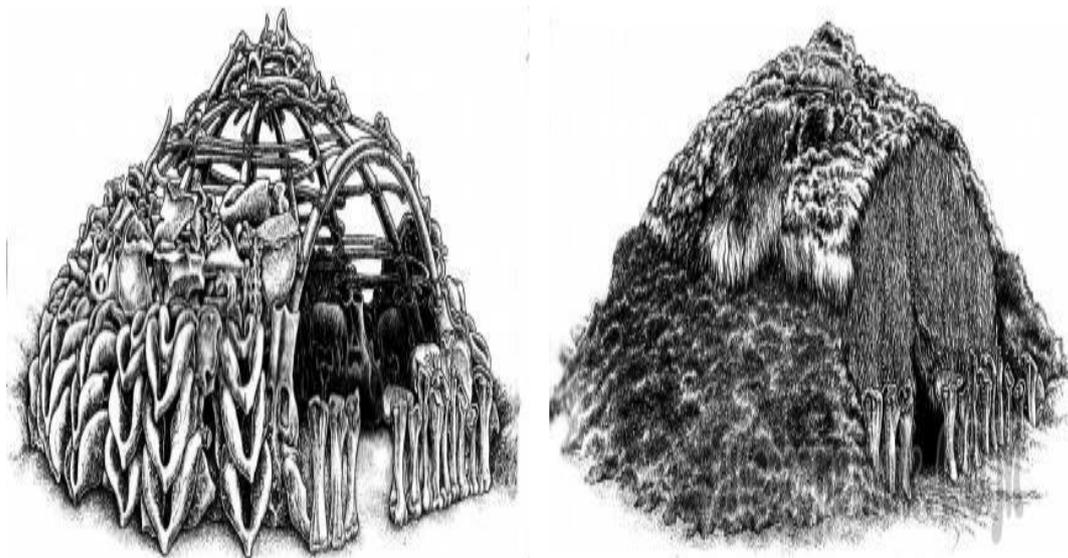


Рисунок 5 – Жилища кроманьонца.

В начале позднего палеолита появляются гравированные изображения, рисунки, сделанные краской, рельеф и круглая скульптура. Гравированный рисунок на камне, кости и роге исполнялся кремневым резцом; иногда рисовали просто пальцем на мягком, наносном слое глины на стенах пещеры. Краска наносилась, видимо, какими-то примитивными кистями (клок шерсти, пучок травы) или непосредственно рукой. Первобытный художник пользовался минеральными красками, сажей, мергелем. В его распоряжении были все оттенки охры – желтой, красной, темно-коричневой. Охру (окись марганца) сперва находили и использовали в натуральном виде, позже научились готовить, пережигая железную руду. Краска растиралась на животном жире, смешивалась с медом или соком растений.

Круглая скульптура создавалась из мягких пород камня, рога, кости, глины и, по всей вероятности, дерева. Рельеф вырезался на отдельных камнях или на стенах пещеры, где нередко использовались естественные поверхности скалы, напоминающие очертания животных.

Почти все сюжеты посвящаются животным, на которых человек охотился. Это изображения оленя, мамонта, быка, лошади, медведя, льва. Кроме животных (изображения не стенах и потолках пещеры в натуральную величину), в искусстве палеолита встречается изображение человека, преимущественно

женщины (круглая скульптура небольших размеров).

Основным районом расположения настенной живописи палеолита можно считать территорию современной Франции и Испании. В восточной Европе и Сибири преимущественно бытовая мелкая пластика, так называемое мобильное искусство.

В *Ориньяк-Солютрейский* период (35 – 20 тыс. до н.э.) ранние рисунки примитивны. Ценность их в том, что они являются самой первой в истории человечества попыткой что-то запечатлеть. Это контурные изображения человеческих голов на известняковых плитах (пещера Ля-Фераси во Франции), оттиски человеческой руки (ладони), обведенные по контуру краской, беспорядочные переплетения зигзагообразных полос и волнистых линий, продавленных пальцами руки в слое сырой глины на стенах пещеры.

Первые рисунки животных настолько несовершенны, что почти невозможно узнать их породу. Неясно обозначена голова и ноги, пропорции не соблюдены, линия неуверенная, робкая. Такие рисунки сохранились в пещерах Ляско, Фон-де-Гом, Ла-Мут во Франции, в Альтамире и Санта-Изабель в Испании. Но в конце эпохи рисунки делаются более реальными, становится возможным различить, какое именно животное хотел изобразить художник.

В этот же период создаются произведения круглой скульптуры из мягких пород камня и кости, всегда небольшого размера – 5 – 10 см. Кроме животных, в пластике этого времени встречаются изображения женщин, воспроизведенных почти всегда по одному и тому же принципу. Конечности у таких фигурок едва намечены, голова обработана суммарно, без обозначения черт лица, зато резко подчеркнуты признаки женщины-матери. Образ матери – прародительницы и в жизни и в творчестве эпохи матриархата играл огромную роль. Несмотря на малые размеры, все эти фигурки, получившие в науке наименование «палеолитические Венеры», полны внутренней силы, отличаются монументальностью и четким конструктивным построением.

Самой знаменитой остается так называемая «Венера из Виллендорфа», Австрия. В этих произведениях нам бросаются в глаза одновременно и мастерство и примитивность. Мастерство – в том, как цельно и сильно почувствована

пластика объемов тела: в этом смысле фигурки выразительны и, при своих малых размерах, даже монументальны. Но в них нет проблеска духовности. Нет даже лица, – лицо не интересовало, вероятно, просто не осознавалось как предмет, достойный изображения. «Палеолитическая Венера» с ее вздутым животом, громадными мешками грудей – сосуд плодородия, и ничего сверх этого. Изображение статуэтки Венеры Виллендорфской представлено на рисунке 6.



Рисунок 6 – Статуэтка Венеры Виллендорфской.

На стенах и сводах небольших залов пещеры Фон-де-Гом (Франция) нанесено, по меньшей мере, около 80 рисунков, в основном, бизоны, две бесспорные фигуры мамонтов и даже волк. Характерны силуэтные изображения, намеренное искажение, утрирование пропорций. Встречаются попытки показать животное в различных позах. К концу эпохи Солютре в этом отношении достигается значительный успех.

Высший расцвет искусства палеолита падает на период эпохи Мадлен (20 – 10 тыс. до. н.э.). Животные остаются главной темой, изображаются они почти всегда в разных позах, часто в движении. Лучшие рисунки этого времени показывают животных пасущимися, лежащими, бегущими, дерущимися. В пещерных

росписях и рисунках образы животных приобрели конкретные черты, появилась точность формы, уверенность и экспрессивность линий, умение из множества наблюдений выделять главное. В живописи совершается переход от простейшего контурного рисунка, равномерно залитого краской, к многоцветной росписи (применяют два, а то и три цвета различной силы тона, интенсивности).

Различают 3 подпериода эпохи Мадлен: раннемадленский, среднемадленский и позднемадленский.

1. Раннемадленский – основным материальным орудием для художественных изделий становится кость и олений рог. Создаются ансамбли пещерной живописи, среди них наиболее известны Ляско, Пеш Мерль (Франция), Ла Пасьега (Испания).

2. Среднемадленский – время наивысшего расцвета палеолитического франко-кентабрийского искусства. Создаются многофигурные ансамбли, покрывающие сплошными красочными «панно» стены и потолки пещер Альтамира, Ляско, Комбаррель, Фон-де-Гом и другие пещеры Франции и Испании.

3. Позднемадленский – характеризуется упадком пещерного искусства. В живописи символические и абстрактные формы постепенно вытесняют фигуративные изображения. Петроглифы (изображения, высеченные на стенах и потолках пещер) еще сохраняют изобразительный характер.

Характерной чертой эпохи расцвета палеолитического искусства является живой, яркий, стихийный («наивный») реализм. Реалистические черты в искусстве этой эпохи: жизненная конкретность образа животного, верность выявления характера, разрешение проблемы объемной передачи фигуры, как в росписи, так и в рисунке, цветовая моделировка, решение проблемы движения и различных поворотов фигуры животного. Но еще нет композиции, отсутствует фон. В эпоху Мадлен получают дальнейшее развитие круглая скульптура и рельеф, который становится выразительнее и большего размера. Орнаментальный рисунок в это время является графическим выражением идей, мыслей, представлений, которые переданы с соблюдением сложившихся определенных эстетических норм, и свидетельствует о хорошо усвоенных человеком количе-

ственных и пространственных соотношениях.

Искусство палеолита возникло на основе развития трудовой деятельности человека. Оно было вызвано к жизни общественными потребностями людей и развивалось вместе с ними и на их основе. В искусстве палеолита нашли выражение древнейшие мифы и первобытная магия, составляющая основу первобытной религии. Палеолитическое искусство было, прежде всего, формой познавательной деятельности человека, направленное на активное освоение окружающего мира, на борьбу человека за существование. Первобытный художник умел выделить нужное, выработал пусть примитивные и упрощенные, однако, выразительные приемы, которые в предметах, им созданных, позволяют ощутить гармонию, симметрию, ритм. Все достижения и завоевания первобытного художника найдут свою реализацию в искусстве следующих эпох.

Контрольные вопросы и задания:

1. К какому временному периоду относят поздний палеолит?
2. Какие виды человека появились в эпоху раннего палеолита и в эпоху среднего палеолита? Какими признаками они обладали? Что их отличало?
3. Какие изобразительные приемы использовали древние люди при создании ранних объектов первобытного искусства?
4. Какой человек жил в эпоху позднего палеолита? Какими умениями и навыками он обладал?
5. Какие произведения изобразительного искусства характерны для начала позднего палеолита? Назовите исходные материалы для их создания.
6. Назовите сюжеты, изображаемые на стенах и потолках пещер, а также в форме круглой скульптуры.
7. Охарактеризуйте произведения круглой скульптуры, называемые «палеолитические Венеры».
8. Чем в общих чертах характеризуется эпоха Солютре?
9. Назовите период, на который падает высший расцвет искусства палеолита. Как называют эту эпоху? Опишите эту эпоху.
10. Назовите основные общие черты искусства палеолита.

ИСКУССТВО ЭПОХИ МЕЗОЛИТА (10 – 6 тыс. до н.э.)

Переходным период от палеолита к неолиту является мезолит – средне-каменный век (10 – 6 тысячелетия до н.э.), который совпадает с установлением на земном шаре после таяния ледников современной геологической эпохи. В эпоху мезолита происходят большие перемены: смена климата, изменение фауны, возникновение новых способов добывания пищи и новых орудий труда, формирование нового сознания первобытного человека.

Люди начали группироваться в небольшие коллективы, обладавшие большей подвижностью и могущие осваивать значительную территорию. Были изобретены лук и стрелы, что чрезвычайно облегчило охоту. В их распоряжении появилась деревянная утварь, плетеные из лыка, камыша корзины и сумки. Человек, видимо, научился вязать или плести ткани и рыболовные сетки. Он создал лодку – первое средство передвижения. Изображение охоты в эпоху мезолита представлено на рисунке 7, изготовления лодки – на рисунке 8 соответственно.

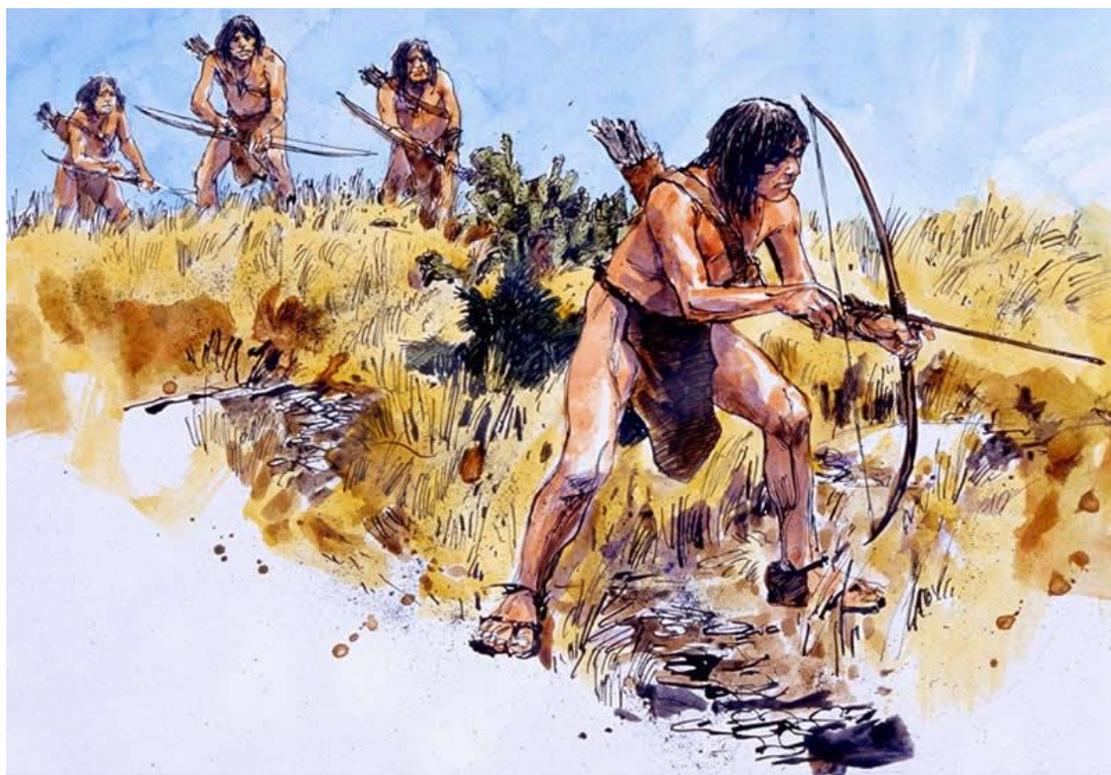


Рисунок 7 – Мезолит. Охота.

В эпоху мезолита свою роль сыграли шилья и иглы для шитья, украшения и прочие предметы мелкой пластики. Ткани изготавливались из льняных нитей на

ткацком станке. Материалом для одежды и обуви служили мех и кожа. Посуду обычно изготавливали из дерева, бересты и прочих материалов растительного происхождения. Одежда в эпоху мезолита изображена на рисунке 9.



Рисунок 8 – Мезолит. Создание лодки.



Рисунок 9 – Одежда в эпоху мезолита.

Расширился диапазон наблюдений, обогатился опыт, увеличилось умение, возросли потребности людей. Все это не могло не сказаться на творческой деятельности человека. Это отразилось в искусстве: прежде в центре внимания первобытных художников были животные, теперь – фигуры людей, изображенные в движении. В гравированных рисунках линия воспроизводит лишь общий контур объекта, но сила выразительности образного решения не теряется, так как все сосредотачивается на передаче экспрессии движения персонажей. В живописи появляются многофигурные композиции и сцены, объединенные общим сюжетом: охота, рыболовство, загон скота, сбор меда, танцы, вооруженные столкновения, сцены казни.

В отличие от палеолита в мезолитических росписях главенствующее положение начинает занимать человек, его действия. В качестве главных героев в основном представлены мужчины, изображения женщин встречаются редко, как правило, они статичны и безжизненны. Характерные черты живописи этого периода – детальность композиций и большое количество персонажей, которые достаточно условны, в отличие от живописи палеолита, они, скорее, являются символами для изображения массовых сцен. Если изображения животного и человека эпохи мезолита внешне менее правдоподобны, чем в палеолит, то это говорит не о падении мастерства первобытного художника, а об изменении задач искусства. Художник старается показать внутренний смысл происходящего. Создание динамичных многофигурных сюжетных сцен свидетельствует о более глубоком и сложном отражении действительности в сознании человека, о возросшем познавательном значении творчества, что потребовало новых выразительных приемов.

Наскальная живопись становится все более условной и схематичной, она отличается небрежностью исполнения, рисунки очень стилизованы, все чаще встречаются разнообразные геометрические фигуры, изображения оружия, средств передвижения, изображения животных отходят на второй план. Изображение наскальной живописи в эпоху мезолита представлено на рисунке 10.

Искусство мезолита, несомненно, можно считать дальнейшим шагом вперед по пути освоения, объяснения и раскрытия явлений действительности. Стре-

мязь закрепить понятое и увиденное, человек нашел и начал применять новые художественные средства.



Рисунок 10 – Наскальная живопись в эпоху мезолита.

Контрольные вопросы и задания:

1. С какими новыми явлениями и изобретениями в жизни человека связан переходный период от палеолита к неолиту – мезолит?
2. Как отразился новый опыт людей на творческой деятельности человека, на искусстве?
3. Каковы характерные черты живописи этого периода?
4. Как меняются задачи искусства в эпоху мезолита?
5. Дайте общую характеристику изобразительных приемов в искусстве при передаче происходящих вокруг человека явлений в эпоху мезолита.
6. Как отразилась зарождающаяся способность человека к абстрактному мышлению на выборе изобразительных приемов и художественных средств?

ИСКУССТВО ЭПОХИ НЕОЛИТА (6 – 2 тыс. до н.э.)

Временные рамки неолита менее определенные. По Алпатову этот период соотносится:

в Европе около 10000 – 2000 до н.э.

в Египте около 18000 – 3000 до н.э.

в Америке 3000 до н.э.

в Китае 2000 до н.э.

на Ближнем Востоке 7000 до н.э.

Следующая ступень развития человечества – *неолит* – новокаменный век.

Процесс производства в эпоху неолита, а, следовательно, и духовная жизнь настолько усложнились, что развитие материальной культуры на отдельных территориях имеет свои особенности. От охоты и собирательства человек переходит к скотоводству и земледелию именно там, где природные условия способствовали этому. Человек от присваивающих форм производства перешел к производящим.

Относительно быстрое наступление неолита прослеживается особенно четко в странах с благоприятными климатическими условиями: Передней и Средней Азии, в Египте, Индии, несколько позже в Юго-Восточной Европе. На северо-западе Европы, Урале и Сибири этот процесс протекал весьма медленно, поскольку природные условия не позволяли отойти от старых способов добычи пищи. В этих районах эпоха неолита прослеживается вплоть до 2 тысячелетия до н.э. Расширение источников существования способствовало расселению человека на большей территории.

Для неолита характерна новая техника обработки каменных орудий, сверление и полировка камня дали возможность создания разнообразных форм орудий. Развитие гончарного производства и строительного дела говорит о более прочной оседлости людей. Совершенствование ткачества и обработки кожи свидетельствует о возросших материальных потребностях человека.

Новые черты общественной жизни людей – усиление родовых общин, укрепление связи между ними, переход от матриархата к патриархату, а в конце

эпохи в некоторых местах (Передняя Азия, Египет, Индия) сложение новой формации классового общества – обусловлены общим подъемом производительных сил. Если до сих пор можно было рассматривать ход развития искусства как всеобщий, имеющий силу для различных областей земного шара, то теперь в искусстве видны локальные особенности, позволяющие отличать неолит Египта от неолита Двуречья, неолит Европы от неолита Сибири и т.д. Поэтому теперь принято в науке начинать историю искусства рабовладельческого общества, например, Древнего Египта или Эгейского мира, именно с неолита.

Переход в эпоху неолита к производящим, интенсивным формам хозяйства способствовал более углубленному познанию окружающей природы, что повлекло за собой стремление к обобщению существующих понятий, к появлению представлений о мироздании в целом.

Человек стал задумываться о явлениях природы, объяснить которые он не мог, поэтому у него складывались представления о существовании сверхъестественных невидимых сил, стоящих над ним. Представления эти не могли выливаться ни в один из известных ему реальных образов. Возникла необходимость воплотить в искусстве такие образы, как небо, вода, солнце, земля, огонь. В эпоху неолита развиваются *условно-орнаментальные* формы изображения, особое расположение получил обычай украшать разные предметы, находившиеся в распоряжении человека. На художественно оформленных предметах стали широко появляться стилизованные абстрактные мотивы, складывающиеся в законченный орнамент. Сложные представления и чувства человек воплощал в таких формах как спираль, крест, треугольник, ромб, свастика и др.

Отличительной особенностью людей в неолит было стремление украсить все предметы, которые были в распоряжении. Керамику покрывали орнаментом, деревянную утварь – резьбой. Имеется косвенное свидетельство того, что ткани также орнаментировались – глиняные женские статуэтки часто покрыты узорами, ясно воспроизводящими орнамент ткани. Красочное оформление предмета означало стремление обозначить его «лицо», «душу». Самого себя человек тоже стремился украсить бусами, браслетами, узорчатыми тканями и вы-

делить среди других раскраской тела. Свойства, которыми был наделен сам человек, он переносил и на природу в целом и на предметы.

Несмотря на огромное разнообразие форм и украшений керамики, как самого распространенного вида творчества, во всех изделиях этой эпохи отчетливо прослеживаются почти всегда одинаковые приемы и способы нанесения изображения на поверхность предмета. Построчное размещение орнамента на поверхности сосуда, появившееся сразу за изобретением гончарного дела, – результат поисков оптимального, наиболее правильного и простого композиционного решения, к которому приходили люди в разных местах земного шара совершенно самостоятельно. Художники вводили в обиход различные типы симметрии, отдельные элементы узора, повторяя их многократно, подчиняли определенному ритму, органически связывали орнаментальные полосы с формой сосуда, стараясь выгодно подчеркнуть эту форму.

Кроме декоративно-прикладного искусства в эпоху неолита большое значение приобрела мелкая пластика. Есть общие для неолитического искусства черты: широкое распространение получает мелкая пластика из глины, дерева, кости, рога, реже из камня. Фигурки животных реальны, хотя трактованы обобщенно. Они выразительны, в них почти всегда передана порода животных, хотя мастер часто оперирует только отдельными деталями, показывая, например, только голову, рога. Стремление передать характерность облика зверя реалистическими чертами говорит о преемственности с искусством палеолита. Одна из фигурок представлена на рисунке 11. Упрощены и схематичны изображения женских фигурок, иногда покрытых орнаментами, воспроизводящими узоры на одежде, в них больше условности, чем в изображениях животных, очень часто они сведены к некоему условному знаку. Женские фигуры эпохи неолита представлены на рисунке 12.

Особенно характерно для неолита развитие декоративного искусства; заметно стремление украсить вещи, находящиеся в повседневном употреблении у человека. Больше всего сохранилось глиняной орнаментированной посуды, варианты которой представлены на рисунке 13.



Рисунок 11 – Фигурка животного (неолит).

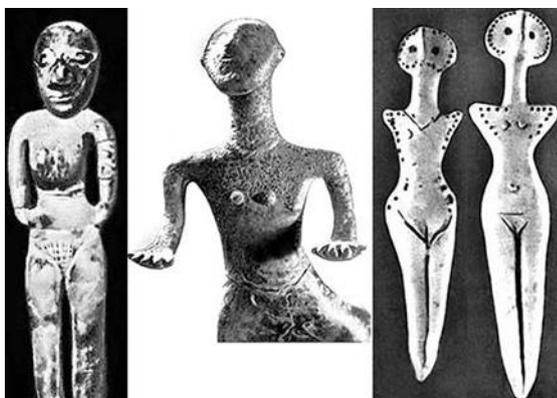


Рисунок 12 – Женские фигуры (неолит).

По формам неолитических сосудов, а особенно по способу и разнообразию их украшения одна область отличалась от другой. Можно проследить развитие орнамента от простейших узоров на сосудах ямочно-гребенчатого типа (Восточная Европа) до превосходно сделанных и богато расписанных сосудов Египта или Триполья.

Ярким и выразительным примером неолитической культуры может служить культура *Триполья*, широко распространенная в 4 – 3 тысячелетиях до н.э.

на юге Европейской части России и Украины и на территории целого ряда Балканских стран. Конец Трипольской культуры относится к эпохе энеолита (медный век) и бронзы. Трипольские поселения земледельцев располагались чаще всего по высоким берегам рек. Поселение состояло из построек, расположенных почти концентрически вокруг центральной площади. Дома из глины и дерева, прямоугольные в плане, были, вероятно, с внутренней стороны покрыты орнаментальной росписью. В поселениях были найдены модели жилищ и небольшие женские статуэтки, скорее всего, связанные с культом очага, огня, женщины – покровительницы рода. Но особенно богато и широко развернулось творчество трипольцев в украшении керамики. Древние трипольцы занимались земледелием и скотоводством, они собирали, хранили, обрабатывали продукты своего производства, поэтому им необходимо было иметь много глиняной утвари. По разнообразию форм и орнаментики трипольская керамика не уступает ни египетской, ни переднеазиатской. Трипольские сосуды были сделаны из ярко-желтой или оранжевой глины; туловище сосуда покрыто разнообразным, но почти всегда состоящим из спиралевидных линий, геометрическим орнаментом, исполненным красной, черной, коричневой, белой красками. Вариант трипольского сосуда представлен на рисунке 14.

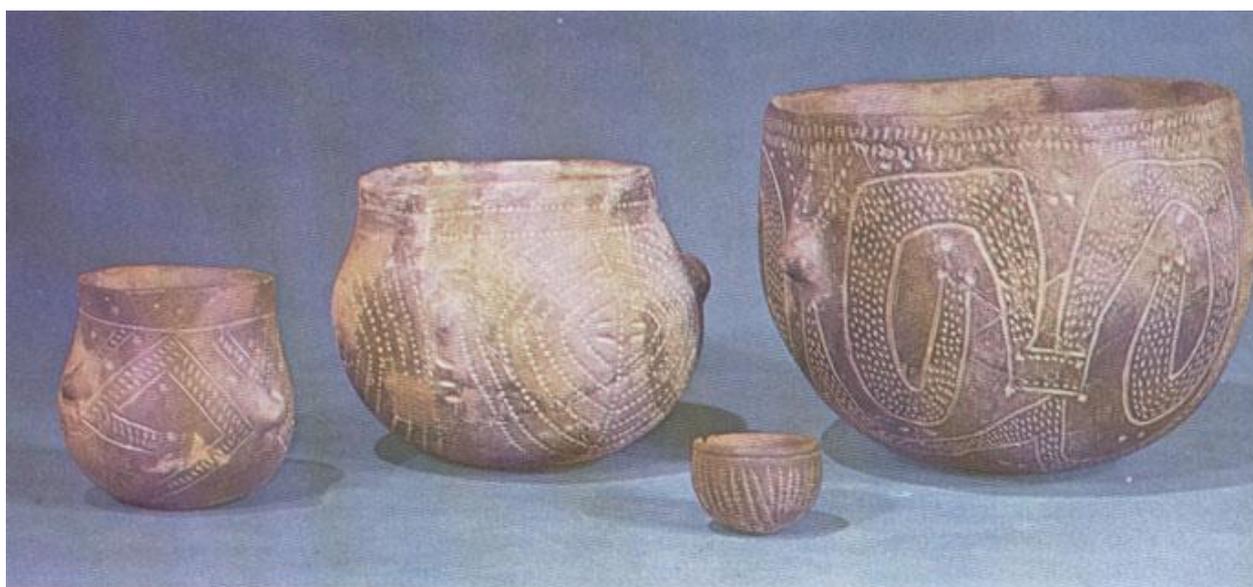


Рисунок 13 – Глиняная посуда (неолит).

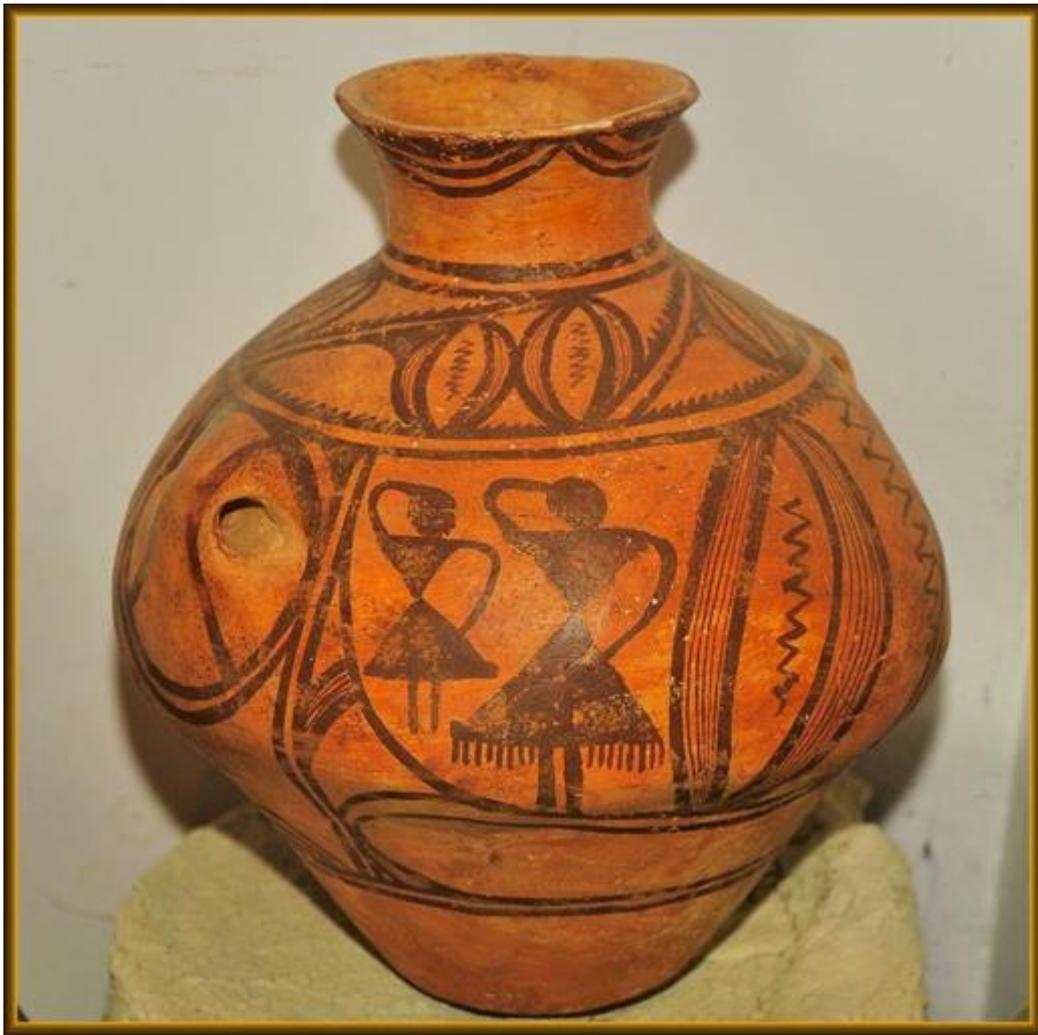


Рисунок 14 – Трипольский сосуд.

Как говорилось выше, в *северных лесных районах Европы и Азии* становление неолитической культуры шло гораздо медленнее в силу природных условий. Но появление новой, более прогрессивной ступени развития можно заметить и здесь: по-новому обрабатываются каменные орудия, совершенствуется лук, изобретается керамика, улучшается строительное дело. Усложнилось представление о заупокойном мире, укрепилась родовая организация.

Широкое распространение получили здесь петроглифы – наскальные изображения, исполненные главным образом ударной техникой, иногда нанесенные краской (Урал). Во многих районах неолитические охотники оставили живые, выразительные изображения животных, главным образом тех, на которых они охотились – оленей, лосей, медведей, песцов, водоплавающих птиц, рыб. Среди петроглифов, особенно часто на северо-востоке Европы, попадают-

ся многофигурные сцены. Несмотря на трудность техники нанесения изображения, позволяющей дать животное только в профиль, без деталей и всегда плоско, воспроизводимые образы отличаются правдивостью, выразительностью и остро схваченной характерностью. Многие животные были переданы в движении. Первобытный художник выбирал для своих произведений открытые, чаще отвесные скалистые выступы, расположенные в непосредственной близости от воды. Кроме животных, в петроглифах показан и человек, но по силе выразительности эти образы уступают изображениям зверя, хотя всегда понятно, что хотел передать художник. Пример тому – фигура лыжника из Норвегии, представленная на рисунке 15.

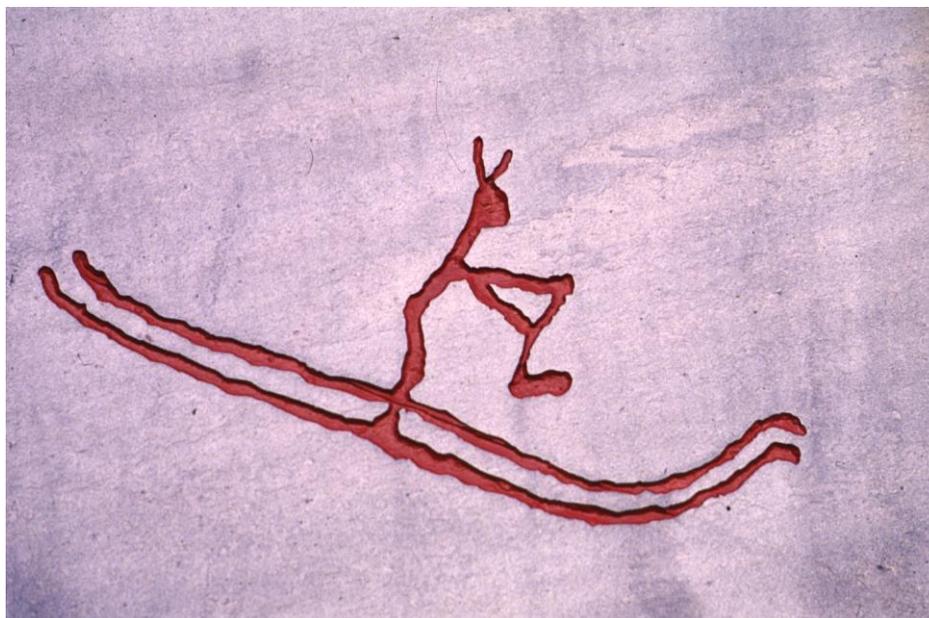


Рисунок 15 – Фигура лыжника.

Довольно часто можно встретить плывущие всегда в одном направлении лодки с гребцами. Носы лодок обычно украшены головами лося, что может быть косвенным доказательством существования у неолитических племен искусства резьбы по дереву.

Неолитическое искусство охотников было развито и за пределами России. Петроглифы встречаются по всему северу Европы, в том числе много их в Скандинавских странах (Норвегия).

Наскальные росписи Сахары. Росписи на скалах эпохи неолита в большом количестве обнаружены в некоторых районах Африки (Южная Родезия,

сахара). Сделанные преимущественно несколькими красками, они передают чаще всего многофигурные сцены с участием человека и животных. В передаче пропорций фигуры, движения, деталей часто выявляется четкое стремление следовать анатомически верному строению тела, желание точно передать определенную позу, жест. Неолитическое наскальное искусство в целом продолжает традицию искусства палеолита, но в росписях Сахары виден более значительный интерес к изображению человека.

Контрольные вопросы и задания:

1. Чем обоснованы особенности развития материальной культуры на отдельных территориях в эпоху неолита?
2. Какие технические и технологические новшества характеризуют неолит?
3. Какие экономические и социальные преобразования происходят в отдельных областях мира в эпоху неолита?
4. Чем отличается ход развития искусства в эпоху неолита в разных областях земного шара?
5. В каких изобразительных формах человек неолита воплощал свои сложные представления и чувства, связанные с мировосприятием?
6. В чем выразилось стремление человека неолита обозначить «лицо», «душу» предмета, которым он пользовался?
7. Охарактеризуйте орнаментальное решение керамических изделий, появившееся сразу за изобретением гончарного дела.
8. Охарактеризуйте предметы мелкой пластики, характерные для неолитического искусства. Чем отличается неолитическая женская фигурка от палеолитической? Какие изображения нанесены на фигурки неолитических женщин?
9. В чем особенность неолитической культуры *Триполья*, широко распространенной в 4 – 3 тысячелетиях до н.э.?
10. Какие изображения чаще всего передают наскальные росписи Сахары?
11. Назовите общие для неолитического искусства черты.
12. Дайте на основании изученного материала общую характеристику эпохи неолита, человеческих достижений в эту эпоху.

ИСКУССТВО ЭПОХИ БРОНЗЫ (2 тыс. до н.э.)

Металл, обнаруженный еще в эпоху неолита, начинает играть в жизни человека все более значительную роль. Люди научились изготавливать бронзу (сплав олова и меди), которая очень быстро вошла в быт людей и облегчила многие трудовые процессы. Улучшилась обработка земли. Это способствовало дальнейшему совершенствованию производства.

Добыча и обработка металла требовала большого мастерства и специализации. Поэтому литейное дело, как и гончарное, и позже ткацкое становятся самостоятельными отраслями производства.

Пользуясь достижениями новой эпохи, люди получили возможность вести хозяйство одной семьей, в рамках которой оставался полученный прибавочный продукт. Так и зародилась частная собственность, приведшая к имущественной дифференциации. Вскоре в некоторых районах (Передняя Азия, Индия) складываются раннеклассовые объединения. В других районах шел дальнейший процесс разложения первобытнообщинных отношений, усиливалось имущественное неравенство, и завершался переход к патриархату.

С изобретением нового материала – бронзы значительно расширился обмен и контакты между отдельными районами. Начались военные столкновения за овладение скотом, пашнями, металлом. Появились военные руководители. Возник культ вождя. Особое отношение к вождю как к герою сохраняется после его смерти; недаром первые крупные заупокойные сооружения – курганы появляются в эпоху металла.

Усиливается локализация культур. Художественная обработка металла становится одним из основных видов творчества. Довольно скоро были освоены такие техники как ковка, литье, чеканка и гравировка по металлу. В большом количестве начинают изготавливаться металлические украшения: браслеты, кольца, серьги, подвески, обручи, нашивные бляшки, разнообразившие отделку одежды, которую дополняют всевозможные пояса, пряжки и застежки-фибулы. Варианты украшений представлены на рисунках 16 и 17. Богато и разнообразно украшается металлическое оружие. Поскольку эпоха бронзы – эпоха военных

столкновений, украшению оружия придавали большое значение.



Рисунок 16 – Украшения.



Рисунок 17 – Украшение.

В захоронениях бронзового периода наряду с керамическими сосудами обнаружены и металлические, украшенные гравировкой. Один из металлических сосудов представлен на рисунке 18.

Мелкая пластика начинает отливаться из металла. Теперь антропоморфные изображения больше связываются с образом мужчины, что находится в прямой зависимости от патриархального характера родовой общины. Зверь по-

прежнему интересует художника, его изображениями украшают предметы практического назначения.



Рисунок 18 – Сосуд из металла.

Керамические сосуды, продолжавшие бытовать повсеместно, в эту эпоху приобретают более правильные формы (в некоторых районах был уже изобретен гончарный круг). Рисунок на поверхности изделия становится упорядоченнее, более отработанным, отличается в отдельных случаях даже некоторой сухостью. Поразительным остается неисчерпаемость вариантов орнаментальных мотивов, преимущественно геометрического характера. Керамические сосуды представлены на рисунке 19.

Но самым важным явлением, характеризующим почти повсеместно поздний неолит и эпоху бронзы, была *мегалитическая архитектура*, появившаяся в это время во многих местах Европы и Азии, свидетельствующая о больших изменениях, происшедших в жизни первобытного человека. Памятники мегалитической архитектуры – это свидетельство не только возросшего чисто техни-

ческого умения возводить монументальные сооружения, но и проявление совершенно новых идеологических, духовных и эстетических потребностей, запечатленных в новых, ранее не существовавших формах. Первобытный человек давно уже умел возводить постройки – он строил полужемлянки в палеолите, деревянные дома на сваях, жилища из глины в эпоху неолита, но вряд ли от всех этих сооружений требовалось что-либо иное, за редким исключением, кроме выполнения их непосредственной утилитарной функции жилища.



Рисунок 19 – Керамические сосуды.

В конце эпохи неолита стали возникать сооружения из огромных каменных глыб: мегалиты (от греч. «мегас» – большой и «литос» – камень). К ним относят, в первую очередь менгиры, дольмены, кромлехи. Памятники мегалитической архитектуры были тесно связаны с религиозно-культовыми идеями, которые в эту эпоху значительно усложняются. Сооружения, требующие затраты усилий огромного числа людей, несли в себе образное начало и были художественным выражением важных для первобытного человека задач.

Мегалитические постройки можно разделить на три вида: менгиры, дольмены и кромлехи.

Менгиры – это вертикально поставленные камни, разной величины и по-

разному в разных областях оформленные. Размер их колеблется от одного метра до двадцати. Менгир – кельтское слово – наибольшее их количество сохранилось на севере Франции, самый высокий из известных менгиров достигает в высоту 20,5 м (зафиксирован во Франции). Датируются они 5000 тыс. до н. э. Менгиры бывают как едва отесанными, так и выполненными в виде монументальной скульптуры. Предполагается, что они устанавливались в честь памятных событий, выдающихся лиц. Менгиры изображены на рисунке 20.



Рисунок 20 – Менгиры.

Дольмены – это довольно сложное сооружение, своеобразное в разных районах, но всегда с ясно выраженными несомыми и несущими частями, образующими стоечно-балочную конструкцию. Простейший дольмен – это два вертикально поставленных необработанных камня, перекрытых третьим (Франция). Постепенно конструкция дольменов усложнялась – вертикальных опор становилось больше, они смыкались и образовывали камеру с перекрытием. Засыпанный снаружи искусственным холмом земли – курганом, дольмен становился местом захоронения. Вариант дольмена представлен на рисунке 21.

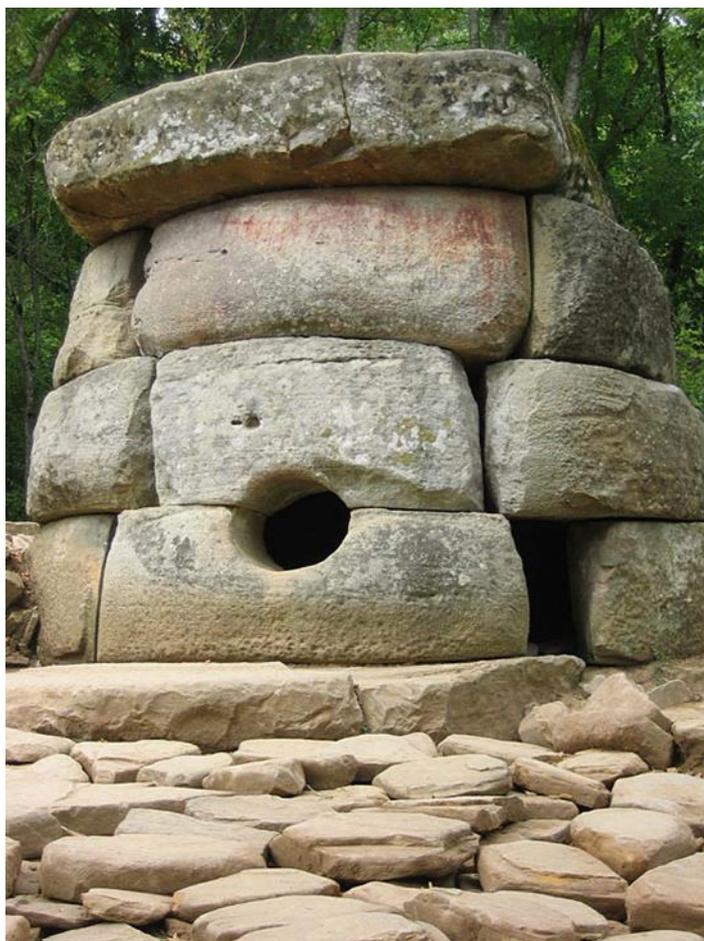


Рисунок 21 – Дольмен.

Кромлех – это каменные плиты или столбы, расположенные по кругу. Иногда кромлех окружает курганную насыпь или является самостоятельным сооружением, состоящим из нескольких concentрических окружностей. Самым сложным из всех мегалитов считается кромлех (Стоунхендж (1600 г. до н.э.)) возле г. Солсбери в Англии (120 каменных глыб, 7 тонн, диаметр – 30 м). Его назначение – святилище, обсерватория.

В эпоху бронзы появился еще один вид сооружений – большие десятиметровые *курганные насыпи* над захоронениями отдельных, видимо, знатных членов коллектива. По окружности ставили каменные плиты, а насыпь обкладывалась деревянными плахами или досками. Где-то (Причерноморье) над курганами помещали каменные бабы – надмогильные памятники в виде антропоморфных фигур. В скифскую эпоху они получают более законченное пластическое выражение.

Необходимо отметить, что культура бронзового века, прежде всего, связана с районами, где добывался металл. На Северном Кавказе бронзовый век

развивался на основе *Майкопской культуры*. Майкопский курган – одно из богатейших погребений бронзового века середины 3 тысячелетия до н.э., характеризующееся наличием мастерски сделанных многочисленных серебряных и золотых предметов, литых украшений, например, фигурок быков. Нашивные бляшки в виде львов и бычков несут черты влияния Востока. Элементы пейзажа – это то новое, что появилось в это время.

Период расцвета эпохи бронзы в *Закавказье* датируется 2-м тысячелетием до н.э. Крупные курганы свидетельствуют о значительной имущественной дифференциации и об усилении роли вождя. В курганах обнаружено много предметов из бронзы и драгоценных металлов; их отличает виртуозное мастерство, богатая фантазия и глубокая связь с традициями прошлого. Выплавка и дальнейшая обработка металла достигли необычайной красоты, широкое распространение получили ювелирное дело и металлопластика, как круглая скульптура, так и рельеф. В металлических изделиях стали употребляться другие материалы – цветная паста и камни. Интересны массивные серебряные и золотые кубки, серебряные ведра с чеканным рельефом, золотая чаша. Поверхность этих сосудов, кроме орнаментально-декоративных мотивов, была разнообразно дополнена многофигурными композициями. Своеобразной областью творчества мастеров Закавказья являются металлические пояса, покрытые сплошь гравированным рисунком.

В поздний период бронзы – конец 2 – начало 1 тысячелетия до н.э. – на Северном Кавказе и в Осетии сложилась и развивалась *кобанская культура*. Процесс расслоения первобытного общества тут шел медленнее, богатые захоронения отсутствовали. Мастерство кобанцев выразилось, прежде всего, во всевозможных изделиях из металла. Особенно известны небольшие бронзовые топоры специфической формы. Украшались они гравированным графическим рисунком (олени, лошади, собаки, змеи, геометрический орнамент), помещенным на лезвии. В более поздних изделиях наблюдается стремление передать животных в более динамичной позе или бегущими.

Таким образом, в эпоху бронзы, помимо существования петроглифов и

дальнейшего развития и совершенствования декоративно-прикладного искусства, открылся совершенно новый путь выражения идей, мыслей и чувств: появились монументальная пластика, связанная с образом человека, и архитектура, выполнявшая не только узкоутилитарную задачу. Для данной ступени развития характерно развитие металлургии, особенного успеха к концу 2 тысячелетия до н.э. достигает литье.

Контрольные вопросы и задания:

1. Какие общественные отношения складываются в эпоху бронзы?
2. Какие отрасли производства становятся самостоятельными?
3. Назовите вид творчества, который становится одним из основных в эпоху использования бронзы?
4. Перечислите металлические украшения, которые в большом количестве начинают изготавливать в этот период для того, чтобы разнообразить отделку костюма.
5. Какие изображения связаны с мелкой пластикой, отлитой из металла?
6. Чем отличаются керамические сосуды данного периода? С какой технологией и изобразительными приемами это связано?
7. Назовите самое важное явление, характеризующее почти повсеместно поздний неолит и эпоху бронзы (во многих местах Европы и Азии)?
8. Назовите виды мегалитических построек, найденных во многих местах Европы и Азии. С чем связывают появление таких архитектурных объектов?
9. Какой новый вид сооружений появляется в эпоху бронзы? Какое значение имеют исследования этих сооружений?
10. Назовите районы, с которыми, прежде всего, связана высокоразвитая культура бронзового века.
11. Дайте общую характеристику эпохи бронзы.

ИСКУССТВО ЭПОХИ ЖЕЛЕЗА (1 тыс. до н. э.)

Последний этап развития первобытнообщинного строя связан с появлением железа в начале 1 тысячелетия до н. э. Научившись добывать новый, значительно более прочный материал, люди стали с успехом внедрять его во все отрасли производства. Железо окончательно вытеснило каменные и частично бронзовые орудия, в результате чего произошли значительные перемены в основных видах производственной деятельности, и прежде всего в земледелии.

В тех районах, где не было классовых объединений, железный век совпадает с периодом, названным Энгельсом «военной демократией», с последним этапом первобытной формации. Происходит дальнейшее имущественное расслоение. Появилось патриархальное рабство, повышается роль племенной аристократии. Связь между отдельными племенами, осуществляемая ранее путем межплеменного обмена, в эту эпоху начинает принимать иные формы.

Для этого периода характерны войны-грабежи, возникающие на экономической почве. Война способствовала не только развитию военной техники, но и военной организации. Большую роль приобретают военные руководители – предводители походов.

Развивается и усложняется духовная культура. В некоторых областях деятельности усиливается специализация, выделяются художники, певцы и сказители, создатели или хранители устного творчества, мастера прикладного искусства, деятельность которых чаще всего была призвана укреплять и прославлять власть выделяющейся верхушки.

В связи с усложнением структуры общества происходит дальнейшее изменение в религиозных воззрениях, расширяется и углубляется культ мужского покровителя рода, культ племенного вождя.

В эпоху железа ведущим видом творчества продолжает оставаться прикладное искусство. Особой пышностью и богатством отмечены погребения военных вождей, где можно встретить предметы, сделанные с профессиональной виртуозностью. Главенствующее положение вождя должно было быть подчеркнуто и чисто внешними признаками – одеждой, оружием, личными укра-

шениями, убранством конской упряжи – все должно было отличаться большой парадностью и пышностью. Процесс нарастания декоративности и орнаментальности, усложненности и перегруженности в решении какого-либо предмета, какой-либо композиции характеризует в целом этот отрезок истории изобразительного искусства.

Кроме такого рода украшений, в это время встречается мелкая пластика из металла, связанная, скорее всего с религиозно-магическими и мифологическими представлениями. Из фигур, отлитых из металла, составлялись целые композиции, что явилось несомненным новшеством. Одна из фигур (скульптура горного козла) представлена на рисунке 22.



Рисунок 22 – Скульптура горного козла.

Совершенствуется техника изготовления керамики, изобретаются новые ее формы. Помимо орнаментальных мотивов, на сосудах встречаются изображения не только животных, но и людей, воспроизводящие, вероятно, персонажей устного творчества и мифов. Хотя образ зверя продолжает еще играть значительную роль у большинства народов, как в прикладном искусстве, так и в

устном творчестве, но с зооморфными персонажами совершенно явно начинает конкурировать образ человека.

В этот период чрезвычайно углубляется различие стилистических приемов не только между отдельными культурами, но намечаются локальные группы и варианты в пределах одной и той же культуры, что, наверное, может свидетельствовать о возросшей специализации, об усиливающейся роли индивидуального начала в творчестве.

Железный век в Европе очень хорошо представлен различными культурами в так называемый *гальштатский* период (650 – 400 гг. до н. э.) на территории Западной и Средней Европы и культурами латенского периода (с 400 г. до н. э. до начала н. э.). На Балканском полуострове культура железного века развивается у фракийских племен, в Северном Причерноморье – у скифских племен.

Гальштатский период хорошо характеризует последний период истории первобытного общества в Западной Европе до появления здесь греков и римлян и мощной волны кочевых племен, пришедших с Востока. Оседлые земледельческие племена, селившиеся по берегам рек, строили поселения, состоящие из больших П-образной формы домов. Для защиты от нападения они строили специальные городища – крепости. Имущественная дифференциация достигла значительной степени. Основным показателем уровня художественной культуры было прикладное искусство и мелкая пластика из металла.

Керамика, сделанная на гончарном круге, отличалась удивительной четкостью и правильностью очертаний. Более ранняя керамика была украшена геометрически врезанным орнаментом разнообразной и сложной конфигурации. На изделиях позднего времени, кроме геометрических украшений, наносимых уже краской, на стенках многих погребальных сосудов встречаются изображения отдельных сцен, где главным действующим лицом выступает чаще всего человек. Керамика такого рода представлена на рисунке 23.

Гравированные и скульптурные изображения людей сделаны в достаточной степени наивно, но преобладание человеческих фигур над зооморфными является новым в идеологии людей железного века. Особенно хорошо это вид-

но на так называемых ситулах – бронзовых и серебряных ведрах, представленных на рисунке 24.



Рисунок 23 – Керамика.



Рисунок 24 – Бронзовая ситула.

В гравированных и вычеканенных изображениях на стенках ситул часто встречаются сцены пира, празднеств, с пением и игрой на музыкальных инструментах, сцены кулачных боев, охоты, битв, религиозных процессий, жертвоприношений, пешие и конные воины, шествия зверей. Это является свидетельством стремления отразить мир в изобразительном искусстве, причем передать его с наибольшим правдоподобием.

На гальштатское искусство оказало некоторое влияние более развитое искусство юга Европы (греки, этруски), но, тем не менее, можно говорить о том, что независимо от этого в первобытном искусстве эпохи железа произошли значительные перемены в сторону более широкого и глубокого охвата явлений и гораздо большего интереса к образу человека.

Скифская культура (7 – 2 вв. до н. э.) является одной из наиболее ярких культур железного века. Название ее весьма условно, так как она включает культуру очень многих нескифских племен. Собственно скифы – это ираноязычные племена, пришедшие в Северное Причерноморье из северных областей Ирана.

Скифская культура – это культура огромного мира кочевых, полукочевых и земледельческих племен, живших в 1 тысячелетии до н. э. в Северном Причерноморье, на Кубани и на Алтае. Племена всей рассматриваемой области переживали период «военной демократии» – период разложения первобытных отношений и зарождения черт классового общества.

Скифские племена были достаточно активны, ими предпринимались далекие походы – в Урарту, Ассирию, Фракию, Китай, для чего отдельные группы племен объединялись в племенные союзы, которые были прообразами будущих государств. Но эти союзы не имели еще достаточной общеэкономической почвы и по окончании походов распадались.

Благодаря непосредственному контакту с более развитыми греческими городами-государствами в 3 в. до н. э. у скифов Причерноморья появляется первое государство с центром в Неаполе Скифском (в районе Симферополя).

Скифский племенной союз был разбит во 2 в. до н. э. сарматами и распался. До 2 в. н. э. существовал только Неаполь Скифский – город-государство, ко-

торый пал во 2 в. н. э. под ударами сарматов и готов. Скифы оставили после себя большое количество могильников и городищ.

Умея хорошо обрабатывать почву, скифы-земледельцы получали значительное количество пшеницы, которая со временем вытеснила на греческих рынках хлеб, идущий до этого времени из Египта. Еще успешнее торговали скифы продуктами скотоводства. Особо ценились греками скифские лошади. Греки ввозили в Скифию вино, расписную керамику, ювелирные изделия. Керамика представлена на рисунке 25.



Рисунок 25 – Сосуд скифской культуры.

О художественных возможностях скифов можно судить по прикладному искусству, памятники которого в большом количестве найдены главным образом в захоронениях. Это, прежде всего личные украшения человека, украшения оружия, конской упряжи, навершия. Обычно это изделия из бронзы, золота, серебра, кости и дерева. Украшения представлены на рисунке 26.

На всех украшаемых предметах помещены были изображения животных – обитателей степных и лесостепных районов. Это олень, лось, медведь, камышовая кошка, лошадь, кабан, птица и рыба. Скифские мастера, кроме целых фигу-

рок зверей, помещали на своих вещах отдельные, наиболее характерные части животных, например, на псалях (деталях уздечки лошади) часто встречаются лошадиные копыта или птичьи лапы, на рукоятках кинжалов – головы или клювы птиц, конская уздечка украшалась бляшками, имеющими форму головы или ног животных. Очевидны закономерность и зависимость между темой украшения и назначением предмета. Все изображения не только украшали, но и выполняли магическую роль (образы-символы). Изображение-украшение, помещенное на утилитарный предмет, всегда должно было нести определенный смысл. В это состояла задача скифских мастеров, и они с ней искусно справлялись.



Рисунок 26 – Украшения.

Приемы введения в основной образ дополнительных элементов – изображения только отдельных частей животных или композиционного соединения фигуры зверя с птичьей лапой или копытом лошади – являются обычным приемом скифского искусства. Эта особенность наглядно выступает при сопоставлении художественных приемов, которые можно наблюдать в скифских вещах

и предметах восточного происхождения. Скифская бляшка «пантера» представлена на рисунке 27.



Рисунок 27 – Скифская бляшка «пантера».

На Алтае в результате специфических условий (все вещи были найдены вмёрзшими в лед) сохранилось большое количество всевозможных предметов, сделанных из дерева, войлока, меха, тканей и даже шелка. На деревянных изделиях, служивших украшением седел и конской узда, вырезаны изображения животных и птиц, причем в широкой живописной манере. Кроме животных, сохранилось несколько вырезанных из дерева человеческих лиц, примитивно трактованных, однако, в них заметно стремление мастера остро передать индивидуальные черты лица.

Со временем в скифском обществе происходят значительные изменения, которые в Прикубанье заметны уже на рубеже 6 – 7 вв. до н. э., в Поднепровье – в 5 – 4 вв. до н. э. Дальнейшее социальное расслоение общества влекло за собой усиление чисто внешних признаков одежды, оружия, украшений представителей слоя имущих.

В это время увеличивается декоративность в скифских предметах прикладного искусства, и происходит отход от реального изображения животных. Передавая облик зверя, художники этого времени трактуют его более сухо и

схематично. Но, несмотря на утрату реалистических черт, жизненности и эмоциональности образа, скифские художественные произведения продолжают отличаться высоким композиционным мастерством, декоративной выразительностью. Найденные на территории Неаполя Скифского предметы прикладного искусства – в подавляющем большинстве греческого производства. Вещи же, сделанные скифскими мастерами, говорят о продолжении общих для скифского искусства традиций.

Во 2 в. н. э. участились столкновения с сарматами, а потом и готами, что и привело к гибели Неаполя Скифского. Знакомясь с искусством поздних скифов в Крыму, можно видеть, как новые социально-экономические условия продиктовали совершенно иное направление всему искусству этого периода. С возникновением государства появилась необходимость в большом строительстве, в пышном оформлении общественных зданий, в установке монументальных скульптур как прославляющих личность царя, так и посвященных богам. Обряд захоронения потребовал более парадного оформления погребальных сооружений (мавзолеей в сторожевой башне, склепы с настенной росписью, резной саркофаг).

В характере культуры скифского государства не могло не сказаться участие близлежащих соседей – греков, но в то же время отчетливо было видно развитие и самостоятельных местных традиций.

Железный век в целом определяется как период с конца бронзового века (ок. 1200 г. до н. э.) до начала Средневековья (500 год н. э.). Об одежде народов Европы этого периода можно судить благодаря сохранившимся захоронениям. Изученные предметы одежды на территории современной Дании указывают на шерстяные платья, туники и юбки. Такая одежда оставалась бесформенной и закреплялась на фигуре кожаными ремнями, металлическими брошками или булавками. Одежда иногда расшивалась контрастными узорами часто по краям. Мужчины носили штаны, обернутые на икрах отрезами ткани. Согревались люди шерстяными накидками и шкурами животных, которые, вероятно, носили мехом внутрь. Также надевали шапки из шкур мехом внутрь. Волосы заплетали

в косы или делали съевские узлы. Элементы костюма железного века можно видеть на рисунке 28.

Заканчивая знакомство с первобытным искусством, следует еще раз сказать, что оно было началом образного отражения действительности и с самых первых шагов стало помогать человеку постигать окружающее. На каждом этапе, на каждой ступени своего пути впереди человек старался найти наиболее действенные средства выражения своих чувств и мыслей. Основа почти всех выразительных приемов, которыми в дальнейшем будет пользоваться человечество, была заложена в первобытную эпоху.

Памятники первобытного творчества свидетельствуют о том, как постепенно менялось его содержание, как от воспроизведения зверя (объекта охоты) художник обратился в конце первобытнообщинного периода к изображению человека, а, как известно, именно человеческая личность составляет главное содержание художественного творчества всех последующих эпох.

Первобытное искусство явилось основой искусства раннеклассовых государств Древнего Востока, античного мира и средневековой Европы.

Несмотря на весьма значительную отдаленность первобытной эпохи, человечество сталкивается с ее отголосками в современном народном творчестве.



Рисунок 28 – Элементы костюма железного века.

Контрольные вопросы и задания:

1. Какой временной промежуток связывают с последним этапом развития первобытнообщинного строя? Как называют этот этап и чем он характеризуется?
2. Какие культурные и культовые изменения связаны с усложнением структуры общества?
3. Какой вид творчества в эпоху железа продолжает оставаться ведущим?
4. Какие сооружения отличаются особой пышностью и богатством тех объектов и предметов искусства, которые позволяют узнать о профессиональной виртуозности мастеров железного века?
5. Какими внешними признаками было подчеркнуто главенствующее положение вождя в погребениях?
6. Чем характеризуется в целом этот отрезок истории изобразительного искусства?
7. Какие новшества в этот период были привнесены в мелкую пластику из металла, в изготовление керамики?
8. Назовите существенные перемены, происходящие в развитии культуры этого периода, связанные с усилением индивидуализации в творчестве.
9. Какими культурами в Европе представлен железный век?
10. Назовите характерные черты культуры гальштатского периода (650 – 400 гг. до н. э.).
11. Дайте характеристику скифской культуре (7 – 2 вв. до н. э.).
12. Какие изделия прикладного искусства наиболее ярко представлены в скифской культуре?
13. Какие данные об одежде народов Европы этого периода представлены сохранившимися захоронениям на территории современной Дании? Назовите элементы костюма, связанные с декоративно-прикладным искусством.
14. Что отличает железный век от предыдущих этапов развития человечества?
15. Какое значение для современного создателя костюма имеет знакомство с первобытным искусством?

2.2 Простейшие виды одежды в первобытном обществе. Искусство прядения и ткачества. Появление орнамента

На самых ранних стадиях развития человеческого общества одежда была не только «укрытием» для человека, но и символизировала определенные жизненные процессы, была ритуальным объектом. Символика проявлялась и в акцентировании отдельных частей фигуры конструктивными поясами. Принципиальное отличие одежды от других предметов общего с ней назначения заключается не в форме и не в материале, а в характере ее употребления. По своему назначению одежда – одно из тех средств, к которым прибегает человек в поисках защиты от постоянно действующих или периодически повторяющихся неблагоприятных воздействий окружающей среды. Материалы и способ их производства диктовали формы одежды. Из грубых и жестких материалов создавались несложные по конструкции формы, а появившиеся пластичные и тонкие ткани дали возможность создавать сложные силуэтные формы.

Костюм эпохи палеолита

Простейшими видами одежды человек пользовался уже в эпоху позднего палеолита, о чем свидетельствуют обнаруженные каменные скребки и костяные иглы, служившие для обработки и сшивания шкур. Материалом для одежды кроме шкур диких животных были трава, листья, древесная кора, рыбная кожа и др. Для головных уборов также использовались природные материалы (выдолбленная тыква, скорлупа кокосового ореха, панцирь черепахи и т. п.).

С древнейших времен человек стремился прикрыть свое обнаженное тело. Однако не по причине целомудрия, а, во-первых, спасаясь от холода, во-вторых, защищаясь от злых сил. Амулет на обнаженном теле уже играл роль одежды, так как был оберегом, символом прикрытия от внешнего мира, той оболочкой», пусть условной, которая, как казалось человеку, укрывала, сохраняла его и создавала его «Я», его индивидуальность. Амулеты эпохи палеолита представлены на рисунке 29.

Материалы для одежды были под рукой. Это растительные волокна и шкуры животных. Одежда из растительных материалов хорошо защищала от

зняя, а шкуры животных были такими теплыми, мягкими и «ласковыми», что быстро нашли широкое применение у людей. Способы ношения шкур в виде одежды были различными. Это и обматывание вокруг торса, прикрепление к поясу, когда получалось хорошее укрытие для таза и ног; надевание на плечи через прорезь для головы (будущий нарамник), накидывание на спину и завязывание лап вокруг шеи, чтобы получалась теплая накидка в виде плаща. Одежда с применением шкур в эпоху палеолита изображена на рисунке 30.

Чем больше человек усложнял свою одежду, тем больше на ней появлялось различных крепежных элементов и дополнений. Это когти, кости, перья птиц, клыки животных и др. На рисунке 31 изображена одежда, усложненная крепежными дополнениями.

Параллельно с усовершенствованием одежды развивалось «искусство макияжа». Люди с глубокой древности обмазывали свои лица и тела различными веществами: соком растений и трав, жиром, глиной.

Со временем люди заметили, что цветная глина (желтая, красная), сок растений, уголь и пепел от кострищ – все это выглядит на коже достаточно красиво, а ожерелья из когтей и клыков, цветных камешков и ракушек привлекают внимание соплеменников. Раскраска тела уже являлась своеобразной одеждой, одеждой-символом.



Рисунок 29 – Амулеты (эпоха Палеолит)



Рисунок 30 – Одежда в эпоху палеолита.



Рисунок 31 – Одежда, усложненная крепежными элементами.

Считается, что прическа появилась раньше, чем одежда; ведь мешающие при работе волосы, убранные с лица тем или иным образом, уже являются прической. У мужчин волосы были обычно до плеч, у женщин – более длинные. Их убрали в пучки, хвосты или заплетали в виде кос. В различных уголках земли сохранились наскальные рисунки эпохи палеолита. И везде на них изображены люди с достаточно длинными волосами и в одеждах из шкур животных, причем мужчины обычно в набедренных одеждах и шкурах, наброшенных на спину и

плечи, а женщины, как правило, в длинных юбках.

По мере развития и расслоения первобытнообщинного общества разница между вождем и рядовым членом племени проявлялась все резче, что отразилось в одежде. Раскрасок, татуировок и украшений в виде когтей, перьев и других материалов на вожде было больше, чем на других, они были ярче и красивее. Со временем раскраски и татуировки становятся все красочнее, линии и контуры – четче, ровнее. Изображение первобытных людей в одеждах из шкур животных, а так же одежды, макияжа и татуировки на теле в современных африканских племенах представлено на рисунке 32.

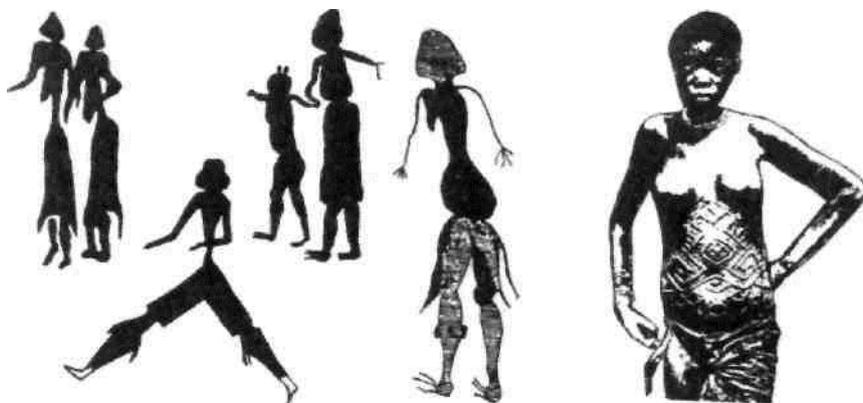


Рисунок 32 – Изображение первобытных людей в одеждах из шкур животных; одежда и макияж в современных африканских племенах.

Считается, что рисунки и узоры татуировок послужили прообразом рисунков для будущих тканей. Сейчас, наблюдая за жизнью некоторых племен, можно предположить, как выглядели наши предки в первобытном обществе.

О самой древней одежде, например, на поприщах Украины рассказывают археологические находки. Они относятся к раннему палеолиту, неолиту, эпохе бронзы. Во время позднего палеолита наряд состоял из рубашки, штанов, обуви, короткой накидки-плаща. Головным убором служила шапка-каптур, которая плотно облегла голову. Уже в те удаленные от нас времена одежду украшали бусинками из бивня мамонта: расшивали низ шапки, вокруг головы, нагрудную часть рубашки, штаны (ниже коленей), плащ. Известно, что люди палеолита уже носили украшения, в частности, бусы, браслеты, разные виды застежек, так называемые фибулы и аграфы. В изготовлении одежды и украшений применяли

такие сложные технологические процессы, как шитье, сверление бусин, зубов диких животных.

Костюм эпохи неолита

В эпоху неолита, научившись искусству прядения и ткачества, человек использовал первоначально волокна дикорастущих растений. Произошедший в неолите переход к скотоводству и земледелию позволил использовать для изготовления тканей шерсть домашних животных и волокна культурных растений (льна, конопли, хлопка). Постепенно ткань становилась главным материалом. Складывались основные типы одежды (существующие и поныне): первоначально – драпирующаяся (т. е. состоящая из обернутого вокруг тела куска ткани, скрепленного непосредственно на фигуре), позже – накладная, которая могла быть глухой (надевалась через голову) и распашной (имела впереди разрез сверху донизу). Обувью служили сандалии или кусок шкуры животного, обернутый вокруг ноги. Одежда нередко имела отделку; ее дополняли украшения, татуировка. Дальнейшее историческое развитие основных типов одежды непосредственно связано со сменой эстетических требований эпох.

Находки фрагментов одежды эпохи неолита свидетельствуют, что люди украшали ее блестящими пластинами из клыков кабана, различными по форме, покрытыми орнаментом в виде насечек, линий, ямок.

Найденные веретена, пряслица свидетельствуют, что люди времен неолита (трипольская культура) уже умели прясть и ткать, а выявленные остатки одежды, меха, кожи указывают на материал, из которого изготавливали наряд.

Костюмы эпохи неолита изображены на рисунке 33.

Костюм эпохи бронзы

Ранняя бронза – 18 – 16 вв. до н.э.

Средняя бронза – 15 – 13 вв. до н.э.

Поздняя бронза – 12 – 8 вв. до н.э.

Ранний этап эпохи Бронзы

На раннем этапе Эпохи Бронзы одежда народов, проживавших на территории будущей Руси, представлена на основе археологических материалов Ка-

такомбной и Среднеднепровской культуры. Среднеднепровская культура занимала центральную часть Украины и была юго-западной ветвью общекультурного сообщества Шнуровой керамики. Племена Катакомбной культуры заселяли южную, степную часть Украины. На этом этапе бронзовые украшения еще играли чисто декоративную роль. Дробные, разнообразные по форме подвески со стеклянными бусами надевали на шею или на руки. Небольшие бронзовые кольца женщины вешали на очелья, более крупные использовали мужчины, вплетая в них височные косицы. Пассивность комплекса бронзовых украшений в костюме, возможно, компенсировалась фактурным ткачеством с использованием геометрического орнамента.



Рисунок 33 – Костюм эпохи Неолит.

Средний этап эпохи Бронзы

С появлением на территории Украины крупных литейных мастерских начался активный процесс изготовления украшений, которые имели утилитарное значение в конструктивном формировании костюма. В изделиях очень часто присутствовала культовая соляная символика. Украшения можно поделить на следующие виды:

скрепляющие: булавки разных размеров, фибулы, которыми скрепляли верхнюю, драпирующуюся одежду – плащи, накидки;

накладные: наручья, манжетоподобные браслеты которые стягивали рукав, ножные браслеты, которые надевали на онучи, щитоподобные рукозащит-

ные браслеты и так же разнообразные кольца, подвески, перстни;

нашивные: бронзовые бляшки в основном круглой формы с рельефным концентрическим орнаментом, которыми украшали одежду на груди, подоле, нашивали на кожаные пояса.

В эпоху Средней Бронзы складываются основные типы одежды – сшитые сорочки разной длины; драпирующиеся одежды: плащи, накидки, защитные покрывала; юбки и штаны.

Поздний этап эпохи Бронзы

Женская одежда эпохи поздней бронзы на территории Карпат и прилегающих к ним регионов складывалась из глухой сшитой плечевой одежды – сорочки с рукавами и без них. Безрукавная одежда по своей конструкции была похожа на греческий хитон – пеплос, который закреплялся на плечах бронзовыми булавками. Возможно, женщины носили две сорочки одновременно. Верхняя была короткой, с длинными рукавами, нижняя – безрукавной и значительно длиннее первой. Индустрия изготовления бронзовых украшений удовлетворяла вкусы придирчивых женщин, которые щедро украшали не только свой костюм, но и прически. В волосы вплетали бронзовые кольца, композиции из спиралевидных подвесок и т.п.

Очень много материала для реконструкции одежды поздней бронзы дает *Сабатиневская культура*, племена которой заселяли Северо-Западное Причерноморье от Дуная до Днепра и Азовского моря. Занимаясь земледелием и скотоводством, сабатиневцы развили крупное бронзолитейное дело, свидетельством чего являются частые находки матриц для литья украшений, орудий труда. Сабатинцы были прекрасными воинами. Ареал их походов охватывал большие территории, доказательством чего являются находки бронзовых скульптурок сабатинцев на Сардинии и изображения их на стенах египетских храмов. Среди населения Средиземноморья их называли «народами моря». Украшения сабатиневской культуры представлены булавками, браслетами, бляхами, пуговицами, разнообразными подвесками. Костюм эпохи бронзы изображен на рисунке 34.



Рисунок 34 – Костюм эпохи бронзы.

Костюм эпохи железа

Начало железного века на территории лесных пространств Западной и Средней Европы (вне зоны античной цивилизации) связано, прежде всего, с так называемой гальштатской эпохой, поскольку в этом регионе бронзовый век сменяется эпохой железа первоначально только в районе гальштатской культурно-исторической общности. Последующее развитие древних культур на указанной территории в раннем железном веке происходит в условиях доминирования латенской культурно-исторической общности.

Гальштатская культура как таковая возникла еще в конце II тыс. до н.э., в эпоху позднего бронзового века, на территории Верхнего и Среднего Придунавья и Северо-Западных Балкан.

В конце II – начале I тыс. до н.э. гальштатская культура стала распространяться на прилегающие территории, став совокупностью археологических культур, т.е. культурно-исторической общностью. Расцвет гальштатской общности связан именно с наступлением эпохи железа в Западной и Средней Европе начиная с VIII в. до н.э. В начале V в. до н.э. в ее западной зоне начинается постепенный переход к наследующей ей латенской общности, завершающийся

в одних регионах уже к середине V в., в других – лишь к началу IV в. до н.э. Таким образом, гальштатскую общность характеризуют в хронологических рамках VIII – V вв. до н.э.

Ареал данной общности в ее максимальных границах соответствует, во-первых, Чехии, Словакии, Венгрии, Австрии и Северо-Западным Балканам (восточная зона, где этническую основу составляли иллирийцы), во-вторых, Швейцарии, Германии (без ее северо-восточных областей), а также части Франции между Рейном и Луарой (западная зона, где основой этнического массива являлись кельты).

Основными памятниками, дающими информацию о гальштатской общности, являются поселения и погребения (см. подраздел 2.1).

Одним из наиболее примечательных является могильник близ современного австрийского города Гальштат, по названию которого археологи дали имя всей культуре и общности. В могилах найдено много импортных изделий греческого и италийского происхождения. Материал гальштатских погребений свидетельствует о выделении в среде общинников воинского слоя с богатой аристократической верхушкой, т.е. о формировании раннеклассового общества.

Гальштатская одежда, несмотря на утрату органических элементов, восстанавливается по изображениям на урнах и ситулах, а также по материалу погребений. Женщины носили колоколовидные платья с геометрической вышивкой и длинные покрывала, мужчины – короткие плащи, туники или же узкие либо широкие штаны. Весьма разнообразны головные уборы (шляпы, береты, колпаки).

Важный элемент одежды и одновременно яркое украшение – разнообразные пружинные застёжки-фибулы (чаще бронзовые) с ладьевидной или змеевидной дужкой, позднее – очковидной, дуговидной или литавровидной. Для крепления плаща и для волос использовались также булавки из бронзы и железа, имевшие от одной до трех головок конусовидной, шаровидной или лебедевидной формы. Известны бусы – янтарные и из непрозрачного стекла (желтые с синими глазками, обведенными белым). Популярны бронзовые шейные гривны, а также бронзовые браслеты, как ручные, так и ножные. Археология позволяет

говорить о наличии у создателей гальштатской общности солярного культа, на что указывает массовое использование концентрических кругов в орнаментике.

На смену гальштатской культуре в Западной и Средней Европе приходит *латенская культура*, названная так по поселению Ла Тен в Швейцарии. Латенская культура, как и гальштатская, может, в конечном счете, квалифицироваться как культурно-историческая общность в силу разнообразия входящих в нее культур. Но при этом, в отличие от гальштатской общности, латенская имеет явную этническую доминанту – многочисленные и разнообразные кельтские племена, имеющие сходную материальную и духовную культуру. Этноним «кельты» первоначально появляется в древнегреческих письменных источниках. Древнеримские авторы именуют большую часть кельтов «галлами».

Хронологические рамки существования латенской общности: начало/середина V в. до н.э. – рубеж эр. Первоначальный ареал кельтов и соответственно ядро латенской общности – верховье Дуная и зона к западу от Рейна до Атлантики (бассейн Соны и Луары).

После V в. до н.э. началось распространение латенской общности за пределы этой территории в ходе кельтских экспансий и последующего культурного влияния. В результате ареал латенской общности значительно расширился и в него вошли дополнительно к указанным районам территории нынешней Юго-Западной Франции, Северной Испании, Швейцарии, Северной Италии, Британии, Ирландии, некоторые районы Среднего и Нижнего Придунавья и, по мнению ряда ученых, центральная зона Малой Азии (основной район проживания пришлых кельтов-галатов).

Индикатором перехода от гальштатской к латенской эпохе служит новый стиль в изобразительном искусстве, названный исследователями раннекельтским или раннелатенским и зародившийся примерно между 480 и 470 гг. до н.э. на Среднем Рейне. Там в то время сконцентрировалось наибольшее количество этрусского и греческого импорта, а влияние соответствующих художественных систем было наиболее значительным.

Основные памятники латенской общности – это поселения и погребения.

По сравнению с предшествующей гальштатской эпохой значительно возрастает количество поселений, в том числе городищ.

Одежда и украшения создателей латенской общности достаточно хорошо реконструируются на базе вещественных и письменных данных. Судя по этим источникам, мужчины носили штаны, боевые кожаные куртки, матерчатые рубахи, иногда хитоны и плащи, женщины – в основном платья и плащи. Характерным элементом женской одежды является пояс с бронзовыми цепями с эмалевыми вставками.

Типичным латенским украшением являются гривны (т. наз. торквесы) – бронзовые, золотые или серебряные, чаще в виде стержня с печатевидными или биконическими расширениями на концах, иногда витые или ложновитые, с антропоморфными и зооморфными завершениями. Широко распространены и браслеты – как стеклянные литые (широкие и гладкие), так и бронзовые и золотые – перевитые, либо с выступами, либо составленные из полусфер. Известны также стеклянные бусы средиземноморского происхождения – желтые или синие, с белыми или синими глазками.

Многочисленны и разнообразны фибулы (бронзовые, золотые и железные, реже серебряные). Они весьма изменчивы и эволюционируют в направлении постепенного понижения дужки и удлинения, а также упрощения конструкции по функциональным соображениям. В начале и середине латенской эпохи фибулы орнаментировались зооморфно и геометрически, инкрустировались кораллами, украшались эмалью.

В рамках латенской общности нет обособленного изобразительного искусства, нет высокоразвитой архитектуры, но есть великолепное прикладное искусство и монументальная скульптура. На базе позднегальштатских традиций и под влиянием греческих и этрусских мотивов формируется особый латенский стиль, для которого характерен тонко разработанный *орнамент* с растительными, зооморфными, антропоморфными и геометрическими мотивами. В его основе – развитие классических мотивов, как собственно античных, так и переработанных античностью передневозвосточных, таких как цветок лотоса, пальметта,

человеческое лицо, мифический антропоморфный персонаж. Постепенно в латенском искусстве они превращаются в абстрактный геометрический орнамент с включениями условного, маскоподобного изображения человеческого лица. С IV в. до н.э. широко распространяются мотивы из различных волнообразных комбинаций кривых линий, завитков, сегментов, S-видных фигур, циркульный и спиральный орнамент.

Орнаментальные приемы в технологическом отношении различны: это и рельеф, и гравировка по металлу, и инкрустация кораллами. Многие латенские изделия из металла украшены эмалью специфического темнокрасного цвета.

Одежда скифов. Более четкое представление об одежде дают материалы начала времени железа, в частности археологические достопримечательности *скифов*, которые заселяли украинское Причерноморье. Богатый инвентарь захоронения, связанный с верой скифов в потустороннюю жизнь, позволил археологам реконструировать скифский строй захоронения со всеми его составляющими (головные уборы, рубашка, штаны, куртка, пояс, обувь, кожух) и украшениями на них.

Мужчины носили островерхие головные уборы в виде капюшона. Рубашка опущена ниже пояса, с длинными рукавами и вырезом для головы, иногда с воротником, кожаные штаны, короткие облегающие куртки. Поверх рубахи надевали безрукавку. Куртки были с короткими и длинными рукавами. Они облегли фигуру и имели разрез спереди. Правая пола накладывалась на левую и прижималась поясом. Края деталей из ткани обшивали мехом, украшали металлическими тиснеными пиками. Поясной одеждой служили кожаные узкие брюки или широкие шаровары. Зимняя одежда напоминала кожух, накидку, пошитую из кожи, скрепленную на плече пряжкой. Обувью, например, скифов были мягкие невысокие сапоги. Все составные части скифского наряда, кроме рубашки, украшались тиснеными орнаментальными бляшками. Отделка имела обереговое и опознавательное значение. Только цари и вельможи имели право украшать свою одежду золотыми бляшками, а жрецы – серебряными накладками. Женщины надевали длинную рубаху с овальным вырезом для головы, с

длинными рукавами, украшенными нашивками на плечах. Поверх рубашки надевали теплую безрукавку из овечьего меха. Поясной одеждой служила одноплатавая обертка, которой рубашка прикрывалась от пояса к середине икр. Такой поясной наряд был распространен в некоторых этнографических регионах Украины еще в середине XX в.

Верхней одеждой был длиннополый расстегнутый наряд с длинными узкими рукавами в виде халата. Его название до сих пор неизвестно. Горловина, полы, нижняя часть этой одежды украшались мехом или металлическими накладками. Богатыми были головные уборы женщин. Девушка из состоятельных семей носила ленты из кожи или ткани, к которым пришивали металлические бляшки. Повязка на голову, обруч прослеживаются по своей Украине в разные исторические периоды. Лента для головы и волос или обруч, как составная часть свадебного головного убора молодой бытуют у гуцулок и в наши дни.

Женские головные уборы скифьянок были нескольких типов. Кроме кашпюна (каптура), женщины носили высокие или низкие конические головные уборы, а также цилиндрические шапки с плоским верхом. Сзади от головного убора спадала тонкая ткань, украшенная по краям. Роскошнее всего украшали головной убор надо лбом.

Контрольные вопросы и задания:

1. Какую роль играла одежда на самых ранних стадиях развития человеческого общества?
2. В какую эпоху человек уже пользовался простейшими видами одежды? Какие находки свидетельствовали об этом факте?
3. Что использовал древний человек в качестве материала для создания предметов одежды в эпоху палеолита?
4. Назовите причины стремления человека и способы прикрыть свое тело.
5. Что делало одежду человека палеолита усложненной?
6. Что принято считать своеобразной одеждой (покровом) в эпоху палеолита? Назовите элементы костюма.

7. Каким образом расслоение первобытнообщинного общества отразилось в костюме?
8. Какие предметы одежды и другие элементы костюма, найденные при археологических раскопках на поприщах Украины, относят к позднему палеолиту?
9. Дайте общую характеристику костюма эпохи палеолита.
10. Какими технологическими возможностями обладал человек в эпоху неолита? Назовите основные типы одежды, которые складывались в это время.
11. Что отличало костюм раннего и среднего периодов эпохи бронзы? Опишите типы одежды на среднем этапе бронзового века.
12. Опишите варианты костюма, сложившиеся на позднем этапе бронзового века. Какой вклад в развитие костюма внесен Сабатиневской культурой?
13. Какие сведения об одежде дают памятники гальштатской культуры?
14. Охарактеризуйте костюм латенской общности, латенский стиль.
15. Дайте описание предметов одежды скифских народов.
16. Дайте общую характеристику костюма эпохи железа.

2.3 Живописная форма костюма – протокостюм

Поскольку человеческая культура зародилась в теплых странах, а затем уже двигалась к северу, одежда, так сказать, в своей предыстории утилитарного значения почти не имела. Она не служила в самый ранний период своего существования целям прикрытия тела от зноя или холода. Она имела декоративно-символическое значение. Как знак, одежда отделяла члена одного племени от другого. Костюм знаменовал персону вождя или жреца.

Живописная функция в костюме первобытного человека *преобладала* над иными его сторонами. Форма одежды, облегающая тело и изолирующая его от окружающей среды, отсутствовала совсем. Следовательно, костюм хронологически предшествовал одежде, живописно-декоративное убранство тела было более ранней формой, нежели облекание тела в разного рода архитектурные или пластические виды платья. Живописное украшение тела можно назвать *протокостюмом* (Н.М. Тарабукин, 1994)

В процессе генезиса платья можно установить, что сначала появилось в теплых странах такое убранство тела, которое можно рассматривать как знак, а уж потом возникает одежда как архитектурная форма.

Костюм в его декоративно-живописной форме, – продукт общественных отношений. Пока человек жил почти что звериной жизнью, он не чувствовал необходимости в каких-либо отметках на теле. Первые знаки появились как результат, хотя и очень незначительного, расслоения внутри первобытного общества. Выделился предводитель, выдвинулись старейшины, разделились общественные функции мужчин и женщин – и эти социальные процессы породили необходимость на теле человека знаков отличий. Костюм и является с момента своего зарождения до самых поздних своих форм – социальным знаком отличия одного класса общества от другого, одной профессии от другой, одной индивидуальности от другой.

Итак, костюм, с одной стороны, является внешним знаком, обнаруживающим и подчеркивающим дифференциацию общества на группы, сословия, классы, а с другой стороны, поскольку платье объединяет путем внешних при-

знаков в единое целое те или иные социальные слои, костюм является и знаком сплочения общественных индивидов в социальные группы. Таким образом, обнаруживается двойственность и противоречивость социальной природы костюма, и вскрывается диалектическая сущность в нашем предмете.

Для первобытного дикаря, живущего в условиях охотничьего быта, в обществе, классово еще не дифференцированном, знаком-отличием для всего данного племени было или цветное пятно в виде раскраски тела, или графический знак в виде татуировки, или какой-либо предмет в виде ожерелья, набедренника, головного убора и тому подобного. Такой костюм задач утилитарных и моральных не преследовал. Даже пояс на бедрах появился вначале не как «пояс стыдливости», а как знак или чисто декоративная деталь, надеваемая на удобную для прикрепления часть человеческого тела. Огромное количество примеров доказывает, что чувство стыда отнюдь не руководило дикарем, надевавшим яркий, цветистый пояс на свои бедра. В этом набедреннике он появлялся в наиболее важные моменты своей общественной жизни.

Хотя протокостюм назван декоративной формой в истории платья, однако эстетическая функция первоначальных форм украшения тела была на втором плане или даже совсем отсутствовала. Определяющим моментом был символический или ритуальный смысл знаков. Генезис и эволюция татуировки подтверждают это. Татуировка в начале своего существования имела не украшательское, а символическое значение. Татуировка у некоторых африканских племен до сего времени считается необходимостью.

Что татуировка не эстетический факт, а имеет общественно-символическое значение, видно из того, что формы татуировки определяются иерархически. Чем выше стоит на социальной лестнице тот или иной член племени, тем сложнее как сами изобразительные формы, так и весь ритуал татуирования. Татуировка тем выше по качеству, чем значительнее общественное положение татуированного. Чем сложнее татуировка, тем больше мужества требуется, чтобы перенести многочисленные ранения кожи. Кроме наколов и надрезов тела и впускания в них краски, употребляется рельефная татуировка,

связанная с мучительной процедурой растравления шрамов. Встречается и выжигание на теле клейма раскаленным железом.

Другой формой первобытного костюма является *костюм-маскировка*, связанный обычно с охотничьим промыслом или военными набегами. Костюм-маскировка очень разнообразен. Его цель – мистификация. Он формируется так, чтобы скрыть человеческую фигуру под слоем листьев, ветвей и слить ее с лесной чащей. С помощью звериных шкур и птичьих перьев охотник имитирует зверя или птицу. Хитро замаскированный охотник ближе подползает к зверю, обманывая его. Костюм-маскировка имеет место и в современном охотничьем обиходе и даже в современном военном деле.

В моменты отдыха, в торжественные дни дикарь надевает свои птичьи или звериные костюмы, утрирует их, усложняет и усиливает их декоративно-образную форму и выступает перед своими соплеменниками в охотничьих танцах. В этих случаях функция костюма резко меняется. Условно-символическая и утилитарная стороны замещаются образной. Костюм становится произведением искусства и импонирует своей декоративно-изобразительной стороной. Таким образом, мы имеем основание утверждать, что декоративные функции повседневной одежды развивались из костюма-маски, из костюма танцевального, из костюма, который можно назвать театральным. В торжественные моменты дикари всех племен украшают себя перьями, шкурами, всякого рода цветистыми предметами, надевают на головы высокие тюрбаны, раскрашивают тело, унижают его ожерельями из ракушек, из зубов убитых зверей, бусами, кольцами, браслетами. Декоративный костюм дикаря, возникший как танцевальный костюм-маска, является прототипом «праздничных» одежд народов.

Одежда женщин и мужчин у первобытных племен мало чем отличается. Это результат синкретизма первобытной культуры и отсутствия в ней строгой социальной дифференциации в отношении полов. Женщина очень часто выполняет ту же работу, что и мужчина. Но среди обыденной одежды, самой распространенной формой которой у первобытных племен, живущих в землях с теплым климатом, был набедренник, встречаются и исключительные образцы

костюма, благодаря которым отдельные персоны резко выделяются из общей среды своим внешним видом. Это, например, шкура тигра на плечах предводителя племени. Даже у такого высококультурного народа, каким были древние египтяне, шкура леопарда считалась признаком социальной иерархии. Царская мантия из горностаев прототипом своим имеет шкуры зверей, которые носили предводители племен. Все же подобные формы репрезентативного костюма восходят к меховому плащу пастуха. Звериная шкура и посох пастуха, трансформировавшись в мантию и жезл, стали атрибутами царского достоинства (пастух и стадо, пастырь и пасомые, царь и народ – метафорически тождественные понятия).

Несомненно, к костюму и к его живописно-декоративным атрибутам надо отнести разнообразные прически, деформацию черепа, выворачивание губ, вытягивание ушных мочек, протыкание ноздрей, втыкание в щеки перьев и многие другие способы украшений, на которые столь изобретательна была фантазия дикаря.

Происхождение одежды нельзя объяснить чувством стыда. Одежда первоначальной стыда. Нельзя вывести появление одежды и из эстетического чувства. Стремление к украшению своего тела у дикаря появляется на более высоких стадиях развития культуры. Нет оснований объяснить происхождение одежды практическими соображениями, вроде стремления защитить тело от холода или жары. Ибо первые формы одеяний подобным целям служить не могли, не прикрывая, а лишь украшая отдельные части тела.

Мораль, эстетика, практические соображения – это все причины возникновения разных форм одежды, а не самой одежды как таковой. Католическая сутана, кринолин и френч могут быть выведены из соображений моральных в первом случае, эстетических во втором и утилитарных в третьем. Но на заре человеческого существования, когда ни моральные, ни эстетические взгляды еще не сложились, уже существовал костюм, хотя бы в виде нанесенных на тело знаков раскраски и татуировки, или в виде надетых бус, ожерелий, перьев, звериных шкур и тому подобного. Костюм в таком виде предшествовал всем

формам одежды и смысл его представлялся первобытному человеку «магическим» или символическим.

Первоначальные формы костюма, по наивным представлениям дикаря, не столько «одевали», сколько «охраняли» человека от вражеских сил природы.

Первоначальный костюм – область не этнографии, а символики. Костюм, в противоположность одежде, не столько форма – вместилище, в которую прячется тело, сколько форма – знак, обладающий определенным смыслом. Таким костюм является всегда не только в первобытном обществе, но и в цивилизованном.

В понятии человеческого платья нужно видеть не только практическую или эстетическую функцию, но прежде всего, социально-символическую. Одежда – знак, знак смысла, форма общественной дифференциации и одновременно социального сближения. В этой двойственной роли социального разобщения и слияния обнаруживается противоречивая природа платья, рассматриваемого в социальном аспекте, и диалектическая структура самого понятия. Костюм – эмблема времени. История одежды – это одновременно история социального уклада, нравов, мировоззрений.

Контрольные вопросы и задания:

1. Какое значение имел костюм в самый ранний период своего существования?
2. Какая функция (категория, форма) в костюме первобытного человека преобладала над иными его сторонами?
3. Как Н.М. Тарабукин называет живописную форму костюма?
4. В результате какого общественного процесса появилась необходимость в костюме-знаке?
5. Какое значение имела татуировка в начале своего существования?
6. В какой другой форме (категории) существовал первобытный костюм?
7. Что, по мнению Н.М. Тарабукина, является прототипом «праздничных» одежд современных народов?
8. Что можно отнести к живописно-декоративным атрибутам костюма?
9. Объясните, в чем состоит двойственная роль одежды.

2.4 Идеал красоты первобытного человека и приемы его выражения в костюме. Роль украшений, декоративной косметики и татуировки в костюме

Одеждой можно называть любой покров, помещенный на тело с утилитарной целью, независимо от площади и места, занимаемого на теле, независимо от материала и фактуры. Поэтому и обмазывание глиной, и раскраска красками, и татуировка, и украшения, укрепленные или наложенные на тело, – все это покровы, а значит, если и не одежда, то ее элементы или предшественники. Такое определение одежды годится на все времена и эпохи и не противоречит никаким новшествам.

Задаваясь вопросом, зачем, почему и как возникла потребность в одежде, следует найти практическое определение, которое вмещало бы в себя пользу и назначение одежды. Если любой покров, даже обмазывание глиной, можно назвать одеждой, тогда правомерно отнести к понятиям «покров», «одежда», «костюм» привнесение на тело каких-либо предметов с утилитарной целью.

Первобытная косметика – первый этап создания одежды

Человек, как и все приматы, пришел в мир нагим. Проходя эволюцию от животного состояния к человеческому, он совершенствовал имеющиеся у него навыки рефлекторного порядка (поиск пищи, выбор логова, защита от стихий природы). Готтентоты намазывали свое тело соком ароматического растения буху для того, чтобы предохранить себя от укусов насекомых. Особенно старательно они смазывали волосы на голове, стремясь предохранить себя от действия солнечных лучей. Бразильские индейцы, намазывая себя глиной, предохранялись от москитов и только со временем обратили внимание на то, что от этого становятся красивей.

Выкупавшись в реке и вернувшись домой, все натирались свиным или другим жиром, смешанным с небольшим количеством красной глины, что придавало коже эластичность и красный цвет.

Раскраска тела имела цели:

- 1) Маркировка;
- 2) Знак племени – такая раскраска являлась признаком родства и единства пле-

мени и служила для его ограждения от смешения с другими племенами;

3) Устрашение;

4) Тотем – объект культового поклонения.

Форма тела и узор составляют органического единство: орнаментальный покров тела видоизменяет и преображает его.

Различие и соперничество племен и общностей приводят к соревнованию и закреплению за собой того или иного красящего вещества, к разнообразию гаммы и ее совершенствованию. Возникли обычаи раскраски кожи лица и тела геометрическими узорами, фигуры которых прочитывались как «анкетные данные» их обладателя и свидетельствовали о его принадлежности к тому или иному племени, о достижении половой зрелости, о роде занятий и личных качествах. Появилась окраска, применявшаяся для устрашения врага во время вооруженных столкновений. Черный – цвет ночи и всего страшного и ужасного, а красный – символизирует жизнь. Цветовая символика развилась в последующих цивилизациях, особенно на Востоке.

В стремлении закрепить недолговечную раскраску, срок жизни которой противоречил ее вечному значению, выражавшему принадлежность к роду или высшие человеческие достоинства (доблесть, храбрость, мужество), человечество сделало еще один шаг к совершенству и изобрело *рубцевание*.

Рубцы на плечах и на бедрах делались не только ради красоты, – этого требовал обычай. Чтобы образовался такой рубец, рана должна заживать медленно, поэтому в нее втирали глину. На теле, таким образом, появляется органически вживленный покров – объемное орнаментальное образование, украсившее его вечным узором. И то, что одним кажется уродливым, у других является признаком красоты. Результаты применения техники рубцевания представлены на рисунке 35.

Так же разнообразны и виртуозны традиционные узоры *татуировки*. Татуировка великолепна по своим эстетическим достоинствам. Орнаментальное изображение животного соответствует повышенной экспрессии природы. Оно несет функции атрибута и регалии власти, коими в последующие времена станут гербы, короны и скипетры... Удивляет и по сей день искусство татуировки маори

(полинезийского народа Новой Зеландии), которые искусно покрывают свое тело и лицо орнаментальным узором. Изображение татуировок маори представлена на рисунке 36.



Рисунок 35 – Искусство рубцевания.

Особенно славились узорами татуировки игорроты (народ Филиппин). Их сложная татуировка дала возможность изучить анатомию и строение тела и лица и таким образом упрочила связь орнамента с формой, на которую он наносился, а также усовершенствовала искусство орнамента. Изображение татуировок игорроты представлено на рисунке 37.

Возможно, что в *гриме* древних египтян (подводка темно-зеленой сурьмой вокруг глаз и в области бровей) проявился культ Осириса – бога, олицетворявшего благополучие, жизнь, плодородие земли. Изображение открытого человеческого глаза являлось символом жизни (открытый глаз – свет, жизнь, закрытый – тьма, смерть). Польза и необходимость, соединенные со свойством человека творить по законам красоты, и создали традиционный грим, украшавший лица египтян и придававший им загадочность и выражение вечной мысли.

Грим египтян, соединенный с орнаментальной символикой, вошел в контакт с эстетической нормой земного существования и стал высшей ступенью тотемизма. В свою очередь, эстетическая ценность искусства орнамента и его символическое выражение были настолько совершенны, что, перенесенные на человеческое лицо, они, прежде всего, уравнивали эстетику с символикой. Египтяне утрировано подчеркивали главенство глаза, сделав его центром лица и окном в мир.



Рисунок 36 – Изображение татуировок Маори.

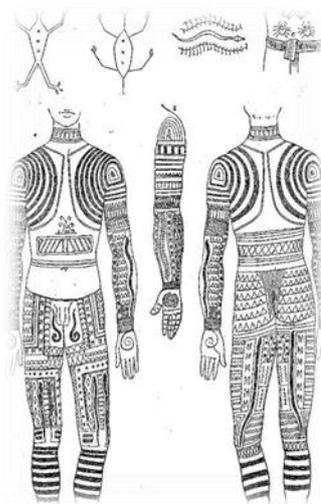


Рисунок 37 – Изображение татуировок Иггорроты.

От обмазывания глиной и раскраски тела до шкуры на спине и вокруг по-

яса – человеческий шаг длиной в тысячелетия.

Зарождение прически

Собственное тело таило немало возможностей для преобразования. Поэтому извлечение эстетического и полезного «из самого себя» продолжалось. Так, голова первоначально осознавалась не вместительным разумом, а удобной подставкой для волос и размещения предметов, призванных их украшать, не мешая движению головы. Она стала великолепным объектом для эстетической деятельности.

Сложная прическа требует времени и оседлого образа жизни, свойственного народам земледельческим. Там как кочевники, собиратели и охотники временем для длительной и трудоемкой процедуры не располагали, у них и не возникало потребности в сложном украшении. Но главенство в области искусства причесок все же принадлежит народам Африки. Искусство африканских причесок демонстрирует не только орнаментальность благодаря узорам на голове, но и скульптурность благодаря трудоемким конструкциям. Варианты африканских женских причесок представлены на рисунке 38.



Рисунок 38 – Варианты женских африканских причесок.

Но начав ухаживать за волосами, люди обращались и к их окраске. Так, американские индейцы усиливали черный цвет своих волос окрашиванием с помощью отвара черной смолы, галлы красили свои волосы в огненный цвет, а

готтентоты смазывали их белым составом. Польза прически очевидна, если учесть множество ее функций: отличие племени, возрастное отличие, ритуальное отличие, социальное отличие (вождя, военачальников, главы семьи), половое отличие, отличие личного превосходства, а так же вкуса и предпочтения человека. Но не менее важна и эстетическая сторона прически, и в этом аспекте ее главная цель состоит в том, чтобы нравиться окружающим.

Украшения

Все, что человек навешивает на себя и закрепляет на себе, мы называем украшением, тем самым проводя недопустимую аналогию с тем значением, которое придают в наше время дорогим и дешевым изделиям, украшающим человека. На самом деле есть более точные термины, такие как «оберег» и «амулет», в своем названии имеющие смысл «оберегать, защищать, охранять».

Тем не менее, в мировой литературе бытует термин «орнамент», тоже закрепившийся в переводе в значении «украшение». Имея отправной точкой для рассуждений изначальное присутствие пользы, а эстетическое значение полагая вторичным, следует рассмотреть аспекты возникновения и размещения на человеческом теле предметов, названных украшением. Первые орудия труда, появившиеся у человека в период неолита, оставили явные следы своего использования. Рядом с молотком, зубилом, скребком и шилом (ударным, скребущим и колющим приспособлениями) обязательно находятся просверленные раковины, косточки плодов и клыки животных. Несомненно, что все эти предметы, сознательно обработанные, нанизывались на нить (так условно назовем сухожилие, кожаную тесьму, травяную веревку) и затем навешивались на тело. Это была съемная форма покроя, представлявшая уже самостоятельную ценность, ибо она могла быть снята и существовать вне человека. Она обрела подвижность, в отличие от ранних форм украшения (окраска, татуировка, колпак-прическа), которые были органичной и пожизненной частью личности. Значение этих предметов обогатилось новыми свойствами в глазах и разуме собственника и зрителя; они приобрели более глубокий смысл, стали выразителями сложных идей. Эти предметы из знака рода или возраста превратились в

охранный знак, знак личного могущества и почитания, культовый знак, обладающий магическими свойствами (в случае ношения клыков свирепых животных, перьев редких птиц и т. д.).

Амулеты и обереги, закрепленные или навешенные на теле, служили определенной цели, необходимой для конкретного случая. У племени юленгор «охотники часто просят духов помочь им в поиске пищи. Юленгоры убеждены, что дух покойника гонит рыбу, птиц или животных навстречу охотнику. Он затуманивает глаза животного, ослабляет его слух, лишает обоняния, и оно перестает замечать охотника. Чтобы заручиться помощью духа, охотник должен был носить с собой кусочек кости, пучок волос, клочок кожи или сгусток крови покойника, завернутый в кору. Такие охотничьи талисманы, взятые во время обычной похоронной церемонии при расчленении трупа, носят на шее. Если охотник имеет талисман, он может заставить дух покойника выполнить свою волю».

За каждым частным случаем закреплялся свой амулет. Ему находилась своя форма и новый объект влияния. Размещаясь на теле с наибольшей целесообразностью, положение амулета закреплялось традицией. Потеряв со временем первоначальный магический смысл, амулет обретал новое качество, служившее выражению новой идеи. А затем, по мере совершенствования изготовления, амулет приобрел и эстетическую ценность, которая при отмирании первоначальных побудительных причин стала главенствующей. Древний амулет представлен на рисунке 39.

Ожерелья, подвески, нагрудники, пояса из раковин каури, которые добывались только около Мальдивских островов, приобрели у народов Африки и Европы, народов Поволжья в России значение самых действенных и драгоценных амулетов, способствовавших деторождению и охранявших материнство. Эти ракушки стали и мужским украшением благодаря обеспечению обладателя потомством, а затем благодаря вышеуказанным свойствам превратились в международную валюту.

Браслеты и кольца, как и ожерелья, по всей вероятности, можно считать ранней формой украшений. Их закрепляли на пальцах, запястьях рук, щиколот-

ках ног, на шее. Браслеты и кольца изображены на рисунке 40.

Вставленные в губы и ушные мочки втулки, воткнутые в носовые хрящи палочки и перья тоже служили украшением. «Его наряд дополняли наручные браслеты с воткнутыми в них цветами или листьями, плетеные наколенники и многочисленные легкие серьги из стволов казуаровых перьев в растянутых ушных мочках».



Рисунок 39 – Древний амулет.

В простейших браслетах и ожерельях применялись растительные волокна, волосы и кожаные ремешки. Так, жители Соломоновых островов к моменту первого посещения их европейцами носили толстые браслеты, сплетенные в несколько рядов из гибких стеблей, с нанизанными на них раковинами. Индейцы Северной Бразилии имели ручные и ножные браслеты из окрашенных зерен растений и зубов животных, а также из скрученных растительных волокон. «Браслеты, которые носят выше локтя (а их может быть до 12), плетут из расщепленного тростника, украшают мехом опоссума и птичьими перьями. Самое распространенное украшение для запястья – тростниковые браслеты. Их стягивают очень сильно и носят до тех пор, пока они не развалятся. У мужчин вокруг этих браслетов набухают мускулы, а у детей, по мере того как они растут, браслеты так врезаются в кожу, что их приходится разрезать. Родители считают, что браслеты и пояса предохраняют детей от болезней...»



Рисунок 40 – Браслеты и кольца.

На первой ступени происхождения костюма – одежды без одежды – необходимо упомянуть еще об одном способе изменения внешности – о *деформации и увечьях собственного тела*.

Этот способ изменения внешности затрагивает в основном ушные мочки, нос и губы. Такое объяснение членов племен, живущих на труднодоступных берегах Амазонки, что ношение женщинами втулок в ушах и губах отличает их от мужчин, нельзя серьезно принимать во внимание, так как мужчин этих племен отличают огромные пластины в нижних губах. Этот обычай поныне остается загадкой. Несмотря на то, что подобное размещение амулета не мешает движению и необременительно, со временем оно приводит к травме: с возрастом мышцы ослабевают, и выпавшая втулка оставляет губу обезображенной.

Прободение носовых хрящей и ушных мочек относится к примитивным формам оберега и амулета. К тому же трофей, вставленный в мочку уха или в нос, является знаком превосходства хорошего охотника либо вождя племени. Один из способов деформации тела – помещение пластины в нижнюю губу – представлен на рисунке 41.

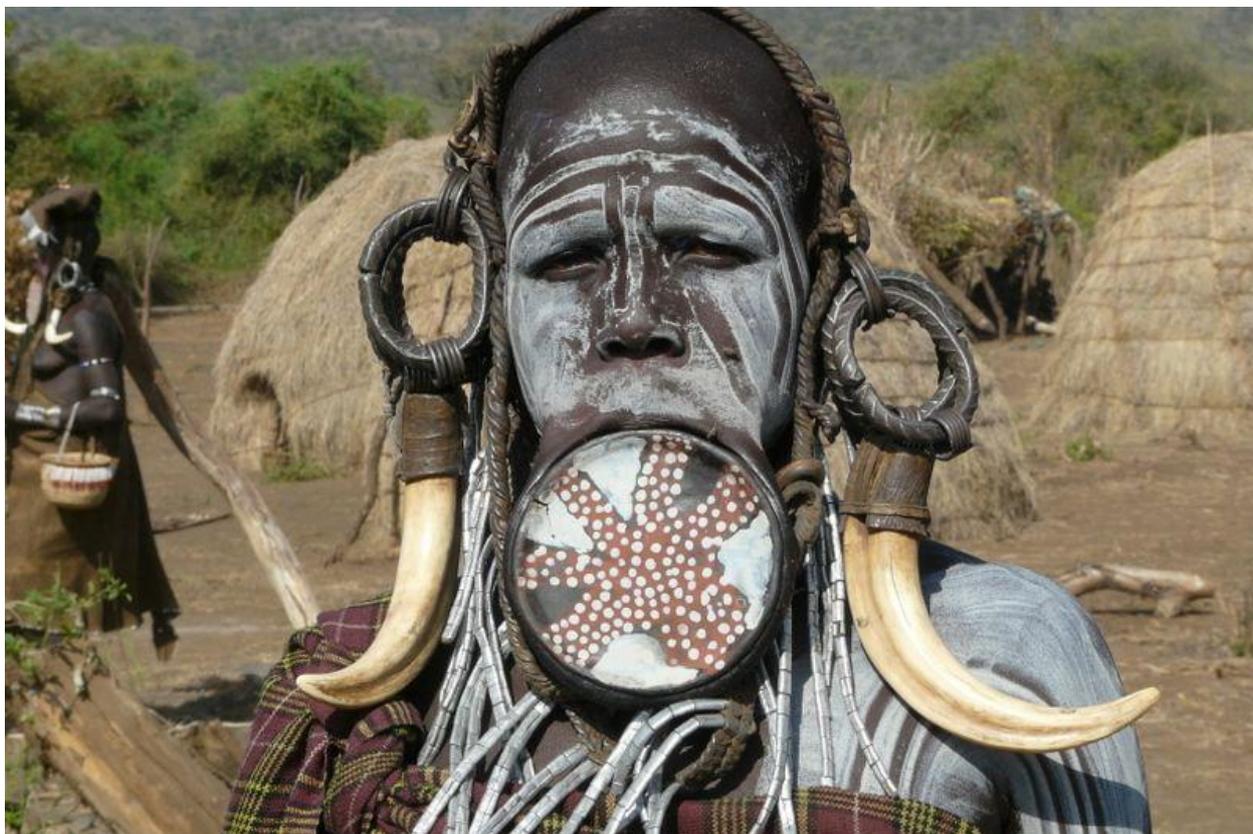


Рисунок 41 – Пластина в нижней губе (деформация тела).

Один из самых распространенных способов изменения внешности касается зубов. Некоторые племена теряли зубы в процессе полезной деятельности. Например, осваивая выделку кожи и еще не открыв свойств дубильных веществ, целые племена пережевывали кожу, тем самым стачивая зубы до основания. Часто стачивание зубов носило характер символического действия, связанного с лунной магией и применявшегося в обрядах инициации. А представители племени нуэр выламывали своим семилетним детям нижние резцы, чтобы показать различие между человеком и животным. Подобная операция с зубами в племени пангве происходила следующим образом: человек ложился на спину и крепко прикусывал деревянный валик передними зубами. Зубной мастер накладывал на

зуб долото и, постукивая по нему деревянным молотком, откалывал от края зуба мелкие кусочки. Деформация черепа относится к более цивилизованным временам и, что очень существенно, бытует у «одетых» народов. Известно, что североамериканские индейцы прижимают голову грудного младенца козырьком из коры в вертикальном положении, пока тот покоится в берестяной люльке. От этого лобик ребенка приобретает покатую форму, что у взрослого индейца очень ценится. Считается, что такой лоб придает лицу выражение независимости и достоинства и, что очень важно, резко отличает от европейцев. Деформация головы была распространена и у африканцев, и народов Кавказа.

Деформация преследовала не только выявление родового или национального отличия. В некоторых африканских племенах девочкам с детства надевали на всю жизнь шейные кольца, количество которых по мере ее роста увеличивали и тем самым вытягивали шею до неестественной высоты, провоцируя расхождение позвонков. Если женщина допускала провинность перед мужем, в качестве наказания он имел право распилить кольца, что немедленно приводило к летальному исходу, так как высокая шея без опорки переламывалась.

Трудно описать все виды деформации, так как ей подвергались у разных народов самые необычные части тела, начиная от ягодиц и кончая икрами ног и грудью. Все эти нарушения естественных пропорций человеческого тела имели, по всей вероятности, свой смысл. Сначала они, возможно, имели практическое значение, затем стали социальным отличием, а в результате утвердились как норматив прекрасного.

Корсет из деревянных и кожаных пластин, который на Кавказе надевали девочками на талию с 10-летнего возраста, снимался только в брачную ночь взмахом кинжала мужа. За то он оставлял у женщин на всю жизнь тонкую девичью талию. Обычай носить на голове тяжести и кувшины с водой помогали выпрямлять спину и шею. Наконец, вся история женского европейского костюма полна деформации грудной клетки корсетом, который не только изменил талию, но деформировал весь плечевой пояс, тазобедренные суставы и даже внутренние органы. Одним из самых устойчивых средств деформации является

современная обувь, которая в угоду модным нововведениям деформирует или, проще сказать, увечит ступни.

Контрольные вопросы и задания:

1. Что может называться одеждой без одежды, если подходить к ней как к покрову, помещенному на тело?
2. Перечислите те «покровы», которые представляют собой элементы костюма первобытного человека.
3. Что принято считать первым этапом создания одежды (без одежды)?
4. Назовите цели раскраски тела первобытным человеком.
5. Какие способы изобрел древний человек в стремлении закрепить не-долговечную раскраску на теле?
6. Какое значение имела татуировка в первобытном обществе?
7. Назовите функции прически, на основании которых можно говорить о ее пользе.
8. Что называют украшением?
9. Какие материалы применяли для создания украшений в виде предметов, являвшихся съёмной формой покрыва?
10. Какой смысл был заключен в ношении амулетов и оберегов?
11. Назовите предметы, которые могли играть роль амулетов у древнего человека?
12. Какие виды и способы изготовления браслетов и ожерелий имелись у древнего человека на ранних этапах развития?
13. Назовите способ изменения внешности, распространенный у многих древних народов на первой ступени происхождения костюма – одежды без одежды.
14. Какие части тела, чаще всего, затрагивает способ изменения внешности?
15. Перечислите все способы создания одежды без одежды на ранних стадиях развития человеческого общества.

2.5 Утилитарность костюма первобытного человека. Первые примитивные формы одежды. Материалы для одежды

Одежда является составной частью материальной и духовной культуры. С одной стороны, это материальные ценности, созданные трудом человека, которые удовлетворяют наши потребности; с другой стороны – это произведение декоративно-прикладного искусства, эстетически преобразующее человека. Вместе с предметами труда и быта, с архитектурными сооружениями одежда отражает развитие производительных сил исторического периода, национальные особенности экономической и культурной жизни народа, климатические условия страны, представление о красоте.

Одежда включает в себя белье, платье, обувь, головные уборы. Костюм – выразитель социальной и индивидуальной характеристики человека, его эстетического вкуса, характера, возраста, пола.

Археологические раскопки показывают, что одежда появилась на самых ранних этапах развития человеческого общества. Человек в эпоху палеолита (40 – 25 тысяч лет тому назад) уже умел, пользуясь костяными иглами, сшивать, сплетать и связывать различные естественные материалы – листья, соломку, тростник, шкуры животных, чтобы придать им желаемую форму. В качестве головных уборов также использовались природные материалы: выдолбленная тыква, скорлупа кокосового ореха или страусового яйца, панцирь черепахи. Обувь возникла гораздо позже и была распространена в меньшей степени, чем другие элементы костюма.

Одежда, как и всякий предмет декоративно-прикладного искусства, сочетает в себе красоту и целесообразность. Защищая тело человека от холода и жары, атмосферных осадков и ветра, одежда выполняет практическую (утилитарную) функцию, украшая его – эстетическую функцию.

Трудно точно сказать, какая из функций одежды более древняя. Путешественники, изучавшие быт племен, находившихся на стадии первобытного общества, отмечали, что, несмотря на холод, дожди и снег, аборигены Огненной Земли ходили обнаженными, а восточноафриканские племена близ экватора во

время праздников облачались в длинные шубы из козлиных шкур. Древние фрески, относящиеся к четвертому тысячелетию до н. э., показывают, что одежду носили лишь люди знатных сословий, все же остальные ходили обнаженными.

Предполагая, что одежда возникла вначале как средство украшения и «сословного отличия человека», историки, археологи, искусствоведы утверждают также и то, что с изменением климата и образа жизни людей значительно усилилась защитная, практическая функция одежды.

Прямыми предшественниками одежды являются татуировка, окраска тела и нанесение на него магических знаков, которыми люди стремились предохранить себя от злых духов и непонятных сил природы, устрашить врагов и расположить к себе друзей. Впоследствии узоры татуировки переносились на ткань. Например, разноцветный клетчатый узор татуировки древних кельтов остался национальным узором шотландской ткани. Большую роль в древности играли украшения, которые вместе с татуировкой, прической или головным убором нередко составляли весь костюм человека первобытного общества. Так изображают людей Доронинские пещерные росписи во Франции и другие древние наскальные и пещерные изображения. Длинные ожерелья, подвески, браслеты из кости или камня с выцарапанными магическими знаками свидетельствовали о храбрости, охотничьей и воинской доблести их носителя. На форму древнейших украшений влияла форма частей человеческого тела. Форма шеи, ушей, носа, губ, запястья, щиколотки, пальцев рук и ног, талии обусловили круглую замкнутую линию ожерелий, подвесок, обручей, колец.

Примитивные формы одежды. Основные типы одежды

Образ жизни человека, форма его тела определили начальные примитивные виды одежды (в соответствии с природой материала):

- шкуры зверей;
- растительные материалы.

Появляется необходимость в креплении одежды. Типы одежды по месту крепления:

- поясная;
- плечевая.

Основные формы одежды:

– драпированная – наиболее древняя форма одежды, окутывающая тело и удерживающаяся посредством поясов, повязок, застежек (Древняя Греция, Древний Рим);

– накладная – более сложная форма одежды, где полотнища ткани перегибали вдоль основы и сшивали по бокам, оставляя прорезы для рук и вырезая горловину (Византия);

– распашная – форма одежды, имеющая разрез сверху донизу (Московская Русь).

Первобытному человеку просто необходимы свободные руки, чтобы держать орудие труда, наконец, просто для свободы движения. Первооснова одежды – пояс. Впоследствии на пояс что-либо надевают; так появляются передники, юбки, брюки.

Форма исторического костюма, его развитие определяются так же, как и развитие материальной культуры общества, – от простого к сложному. Это наблюдается в следующем:

- использовании тканей;
- разнообразии цветовых гамм;
- общей композиции;
- декоративно-конструктивном решении;
- сочетании различных элементов;
- создании сложного образа (многообразного костюма).

Формы костюма в отдельные исторические периоды усложняются, что внешне проявляется в:

- увеличении количества одновременно надеваемых одежд;
- использовании тканей сложных переплетений;
- появлении нового кроя;
- разнообразии деталей и отделки.

Материалы для одежды

К технологической и материальной стороне предмета истории костюма относят вопрос о материалах для одежды. Затронуть этот вопрос необходимо для того, чтобы привести лишнее доказательство общности костюма и архитектуры. Как зодчий должен знать технологию материалов, с которыми он имеет дело, и обладать немалой эрудицией в области физики, химии, акустики, математики и даже юриспруденции, т. е. знать законодательство, регулирующее строительство, так художник-костюмер и портной должны обладать хотя и меньшими знаниями, но все же быть осведомленными о физических и термических свойствах тканей. К первым принадлежат такие качества материи, как плотность, объем, вес. Ко вторым – способность материи пропускать воздух, поглощать влагу, сохранять тепло, вентилироваться и тому подобное. Наибольшей плотностью обладают шелковые ткани, наименьшей – шерстяные. Среднее положение занимают хлопчатобумажные. Ткань обладает большей или меньшей гигроскопичностью, следствием чего является различная степень набухания материи от воды. Наибольшей поглощаемостью обладает шерсть, затем бумага и, наконец, шелк. Чем лучше вбирает влагу материя, тем дольше она не высыхает. Чем пористее ткань, тем лучше она сохраняет теплоту, которая необходима нашему телу. Чем рыхлее материя, тем она лучше вентилируется, задерживает пыль, тем она гигиеничнее. Чем больше слоев в одежде, тем больше воздуха образуется между слоями. А это способствует тому, что одежда лучше сохраняет тепло. Во многих случаях проектировщик одежды должен самым тщательным образом учесть физические, термические и гигиенические свойства материи. В противном случае платье по материалу может оказаться не соответствующим своему назначению.

Вопросы конструктивно-технические относятся к удобству одежды и ее прочности. Плохо спроектированный и скверно сшитый костюм также будет нас раздражать, мешать нам двигаться и дышать, как и скверная технически, уродливая конструктивно, бездарно возведенная архитектурная постройка. Вопросы бытового удобства, гигиены, вентиляции, отопления, освещения и мно-

гие другие им подобные насущные вопросы жилья в какой-то мере относятся и к нашему платью.

Условием, необходимым для появления одеяла, было наличие материала, пригодного для укутывания в него. Таким материалом могли быть только шкуры животных и притом больших размеров. Шкуры закреплялись полосками кожи на теле. Чтобы сохранить тепловую энергию, нужно было укрывать тело, особенно спину. Поэтому появилось нечто среднее между одеялом и одеждой, что условно можно назвать «покрывалом».

Первые признаки одежды обнаружены у людей палеолита. Это были шкуры животных, наброшенные на плечи, накидки из кишок рыб, юбки из пучков травы и т.д. С появлением первых тканей человек попытался закрепить их каким-то образом на фигуре.

Контрольные вопросы и задания:

1. Что подразумевают под одеждой, с современной точки зрения?
2. Какие две основные функции выполняет одежда?
3. В чем состоит утилитарность одежды?
4. В каком случае утилитарность одежды становится важнее ее эстетических свойств?
5. Назовите начальные примитивные виды одежды в соответствии с природой материала, из которого они были изготовлены.
6. На каких основных участках тела может происходить крепление одежды, и какое название носит одежда в соответствии с этим?
7. Назовите основные формы одежды, сложившиеся с древних времен.
8. Что явилось первоосновой таких предметов одежды, как передники, юбки, брюки?
9. Почему специалисту в области одежды важно изучать вопросы, связанные с материалами для одежды?
10. Как связаны свойства проектируемых предметов одежды со свойствами исходных материалов для них?

3 МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЛАБОРАТОРНЫХ РАБОТ

Лабораторная работа 1.

Тема: Предмет «История костюма и моды»

Цель работы: формирование представления о содержании предмета «История костюма и моды», о костюме как объекте, воплотившем идеальный облик современника той или иной эпохи во взаимосвязи с жизнью общества, его культурой, техническими достижениями.

Вопросы для подготовки

Основные понятия и определения: одежда, костюм, стиль, мода, платье, обувь, текстиль.

Понятие костюма как произведения искусства.

Понятие костюма как общественного явления.

Источники знаний об одежде. Хронологический и этнографический подходы.

Метод систематизации материала и его стилистической интерпретации.

Четыре основных типологических категории костюма: живописная, архитектурная, пластическая и декоративная.

Три основных типа одежды.

Понятия «недифференцированная одежда», «дифференцированная одежда».

Исторический костюм и его место в системе искусств. Исторические художественные стили на протяжении развития человечества.

Содержание работы

1. Проанализировать основные понятия, связанные с историей костюма и моды, исторические художественные стили, типологические категории костюма, используя информационные источники.

2. Проанализировать связь между типологической категорией костюма и временным историческим периодом (общественно-экономической формацией, общественным строем), отношением к личности в обществе, социальной принадлежностью носителя костюма, основываясь на информационных источниках.

ках; результаты оформить в табличном виде (таблица 1).

3. Проанализировать связь исторического костюма с понятием «исторический художественный стиль», как определенным эстетическим мировоззрением, формировавшим совершенно определенный художественный стиль эпохи в каждом периоде развития человечества.

4. Дать характеристику историческим художественным стилям, представляя информацию в хронологическом порядке в форме таблицы (таблица 2).

Таблица 1. Характеристика типологических категорий костюма

Типологическая категория костюма	Назначение категории	Тип общества, в котором встречается данная категория костюма	Отношение к личности, индивидуальности человека в обществе	Основные носители данной категории костюма
Живописная форма костюма				
Архитектоническая форма костюма				
Пластическая форма костюма				
Декоративная форма костюма				

Таблица 2. Характеристика исторических художественных стилей

Исторический художественный стиль	Временной период господства стиля	Краткая характеристика (характерные черты) стиля
Канонический		
Античный		
Романский		
Готический		
Ренессанс		
Барокко		
Рококо		
Классицизм		
Модерн		

Средства выполнения заданий лабораторной работы

При выполнении заданий лабораторной работы обучающийся может воспользоваться материалом учебной литературы, указанной в рабочей программе дисциплины; материалом литературных источников, представленных в бумажном эквиваленте в качестве наглядного пособия преподавателем во время проведения занятия; материалами в электронном виде информационных источников, найденных обучающимся самостоятельно и по рекомендации преподавателя.

Лабораторная работа 2.

Тема: Костюм в первобытном обществе

Цель работы: формирование представления о первобытном искусстве, о костюме, одежде на разных этапах развития первобытного общества; costume палеолита как протокостюме.

Вопросы для подготовки

Основные периоды, соответствующие становлению, расцвету и разложению родовой организации: эпоха первобытного человеческого стада; эпоха родовой общины (матриархат и патриархат); эпоха разложения первобытной формации (период военной демократии или первобытнососедской общины).

Искусство в каменный (палеолит (2 млн лет – 10 тыс. лет до н.э.), мезолит (10 – 6 тысячелетия до н.э.), неолит (6 – 2 тысячелетия до н.э.)), бронзовый (2 тысячелетие до н.э.) и железный (с 1 тысячелетия до н.э.) века.

Первичные формы института одежды: украшения, первобытная косметика (раскраска, рубцевание, татуировка, грим, прическа, деформации и увечья собственного тела). Их значение для развития современного костюма.

Происхождение костюма.

Простейшие виды одежды в эпоху от позднего палеолита до железного века.

Влияние развития культурных навыков человека на расширение влияния костюма в обществе. Эволюция костюма.

Содержание работы

1. Выявить основные черты, характеризующие искусство палеолита, мезолита, неолита, бронзового и железного веков, представить их в виде краткого конспекта, акцентируя внимание на эстетических нормах, сложившихся в тот или иной период, и отражающих образное познание мира первобытным человеком.

2. Зарисовать варианты покровов, предметов простейшей одежды первобытного человека, делая текстовые комментарии по использованию средств и материалов, которыми они были созданы.

3. Проанализировать на основе обзора информации из литературных и других информационных источников о культурных, технических, технологиче-

ских и трудовых навыках человека в первобытную эпоху развитие одежды от первобытной шкуры до современного костюма, составить краткое сообщение (в письменном виде в форме эссе).

Средства выполнения заданий лабораторной работы

При выполнении заданий лабораторной работы обучающийся может воспользоваться материалом учебной литературы, указанной в рабочей программе дисциплины; материалом литературных источников, представленных в бумажном эквиваленте в качестве наглядного пособия преподавателем во время проведения занятия; материалами в электронном виде информационных источников, найденных обучающимся самостоятельно и по рекомендации преподавателя.

Методические рекомендации по выполнению самостоятельной работы обучающимися представлены в Сборнике учебно-методических материалов для направления подготовки 29.03.05 «Конструирование изделий легкой промышленности» по дисциплине «История костюма и моды» (составитель Е.А. Слюсарева; режим доступа: http://irbis.amursu.ru/DigitalLibrery/AmurSU_Edition/8062.pdf).

Тестовые задания для текущего контроля знаний

Раздел 1: Введение в дисциплину «История костюма и моды».

Искусство и костюм в первобытном обществе

1. Исторический костюм – это:

а) искусственный покров тела человека, защищающий его от неблагоприятных внешних воздействий природы

б) образно решенный ансамбль, который объединяет одежду, обувь, причёски, грим, аксессуары и несет определенную утилитарно-эстетическую функцию

в) «изменяющаяся одежда», которая более или менее – в особенности с конца средневековья, подчиняется моде, а также характеризует и дополняет картину общества на каждом этапе его развития

г) костюм, представляющий собой достаточно «стабильную» одежду, различающуюся в зависимости от государственных и географических границ

2. Костюм – это:

а) система материальных оболочек, искусственный покров тела человека, защищающий его от неблагоприятных внешних воздействий природы и являющийся некоторым проявлением индивидуальности человека, эпохи

б) образно решенный ансамбль, в центре внимания которого – человек; ансамбль, который объединяет одежду, дополнения, аксессуары и несет определенную утилитарно-эстетическую функцию

в) одежда, носимая поверх белья

г) набор одежды, обуви, аксессуаров, украшений

3. Мода – это:

а) индивидуальная манера человека одеваться, держаться, иметь свой имидж

б) непродолжительное господство в определенной общественной среде тех или иных вкусов, проявляющихся во внешних формах быта, особенно в костюме

в) художественный стиль, выражающий эстетические взгляды и представления людей, отразившиеся в архитектуре, искусстве, декоре, и костюме на

определенном этапе развития общества

г) частая смена силуэтов, форм, цвета в одежде, обуви и прическах

4. На ранних ступенях развития человеческого общества одежда выполняла, прежде всего, функцию:

а) эстетическую

б) социальную

в) защитную

г) моральную

д) знаковую, символическую

5. Понимание проектного (проектно-художественного) образа в дизайне костюма определяется как:

а) замысел, чертеж, узор

б) специфический для искусства способ отражения, осмысления и художественной переработки объективной действительности с позиции определенного эстетического идеала в конкретно-чувственной форме

в) проект, рисунок

г) философская категория, определяющая мировоззрение и стиль жизни современного человека

6. Установите соответствие между названием исторического художественного стиля и временными рамками его существования:

а) XV – XVI вв.

1) Романский

б) XI – XIII вв.

2) Готический

в) XIII – XV вв.

3) Ренессанс

г) XVII в.

4) Барокко

7. Не является историческим художественным стилем:

а) классицизм

б) рококо

в) модерн

г) романтизм (бидермайер)

8. Установите соответствие между названием исторического периода первобытного строя и временными рамками его существования:

- | | |
|-------------------------|------------------------------|
| а) 35 – 10 тыс. до н.э. | 1) Век бронзы |
| б) 6 – 2 тыс. до н.э. | 2) Мезолит (среднекаменный) |
| в) 10 – 6 тыс. до н.э. | 3) Неолит (новокаменный) |
| г) 2 тыс. до н.э. | 4) Палеолит (древнекаменный) |
| д) с 1 тыс. до н.э. | 5) Век железа |

9. Первые одежды появились в период:

- а) палеолита
- б) мезолита
- в) неолита
- г) века бронзы
- д) века железа

10. Среди подходов к проблеме костюма не существует подхода:

- а) этнографического
- б) географического
- в) исторического
- г) узкотехнического

11. Применение художественно-стилистического критерия к проблеме костюма состоит в том, чтобы рассматривать костюм как:

- а) вещь
- б) утварь
- в) техническое средство
- г) произведение искусства

12. Н.М. Тарабукин предлагает использовать при изучении костюма следующий подход:

- а) узкотехнический
- б) упрощенно-хронологический
- в) этнографический
- г) систематизации материала и его стилистической интерпретации

13. Источниками знаний об одежде, в первую очередь, являются:

- а) памятники культуры
- б) произведения изобразительного искусства
- в) мифы и предания
- г) музыкальные произведения

14. Перечисленные ниже виды искусств называют архитектурными:

- а) архитектура, декоративно-прикладное искусство, дизайн
- б) декоративно-прикладное искусство, живопись, графика
- в) дизайн, декоративно-прикладное искусство, живопись
- г) архитектура, графика, живопись

15. Установите соответствие между названием основной типологической категории костюма и ее характеристикой:

а) не столько прикрытие тела, сколько его украшение в виде татуировки, раскраска тела, украшение перьями, ожерельями из раковин, браслетами, кольцами; возникает в условиях синкретизма культуры, в обществе, лишенном дифференциации; у цивилизованных народов – это причудливые прически, парики, искусственные бороды, веера, зонтики, трости, табакерки

б) крой платья, сшитого чаще из тяжелых и плотных тканей, имеет целью скрыть под складками человеческое тело, растворить неповторимый облик человека под покровом традицией узаконенного костюма; одежды рабовладельческих восточных деспотий и феодального общества, шьются не на определенную конкретную личность, а переходят от одного носителя к другому, обслуживая ряд поколений десятки и сотни лет, подчеркивают «социальную дистанцию», существующую в классово-дифференцированном обществе

в) одежда выявляет человеческое тело, подчеркивая его индивидуальные черты; возникает в тех социальных условиях, когда личность выступает на общественной арене как индивидуальность, когда человек становится ценностью в общественном сознании

г) костюм-маска, одежда-маскировка скрывает человека в прямом и переносном смысле, вводит в заблуждение относительно его носителя, мистифици-

рует человека

- 1) Архитектоническая форма костюма
- 2) Декоративная форма костюма
- 3) Живописная форма костюма
- 4) Пластическая форма костюма

16. Крой платья, состоящий из нерасчлененной массы материи, форма которой монолитна, относят к форме одежды:

- а) дифференцированной
- б) недифференцированной

17. Крой платья, слагаемый в целое в виде суммы отдельных, прилаженных к определенным частям тела элементов одежды, относят к форме одежды:

- а) дифференцированной
- б) недифференцированной

18. Древнюю одежду можно подразделить на ... основных типа:

- а) два
- б) три
- в) четыре

19. Нешитая (некроеная) одежда – это одежда...:

а) изготовленная из ткани, кожи, с отверстием для головы, ног, рук, может быть с пришитыми рукавами

б) изготовленная из одного куска, обертывающая тело или перекинута вокруг тела и закрепленная на нем тем или иным способом

в) состоящая из куска материала в форме прямоугольника с округленными краями или круга с отверстием для головы в середине

20. Художественно решенный костюм, несущий определенную идею (замысел), образное содержание, структуру, обусловленные назначением, называют...:

- а) платьем
- б) комплектом
- в) ансамблем

21. По мере вrastания индивида в социальные отношения одежда/костюм приобретает дополнительные функции:

а) украшение тела, защита от неблагоприятных условий физической и социальной среды, выражение скромности

б) украшение тела, защита от неблагоприятных условий физической и социальной среды, половая идентификация

в) защита от неблагоприятных условий физической и социальной среды, выражение скромности, национальная идентификация

г) украшение тела, выражение скромности, социальная идентификация

д) половая идентификация, национальная идентификация, социальная идентификация

22. Историки культуры придерживаются мнения, что мода родилась в следующие века:

а) X – XI

б) XII – XIII

в) XIV – XVI

г) XVII – XVIII

д) XIX – XX

23. Укажите несуществующую функцию моды:

а) биостимулирования и обновления

б) социальная

в) эротическая

г) контрстимулирования

д) стимулирования потребления

е) стимулирования производства

ж) подавления потребности новизны

24. Идея недейственного костюма в обществе вызвана...:

а) гуманностью моды

б) стремлением к гармонии пользы и красоты

в) естественной целесообразностью и функциональностью

г) тщеславием, стремлением унижить остальных, антигуманным отношением

25. Периоды развития культуры Ориньяк-Солютрейской и Мадлен относят к эпохе:

- а) раннего палеолита
- б) позднего палеолита
- в) мезолита
- г) неолита

26. Человек научился вязать или плести рыболовные сетки, изготавливать ткани из льняных нитей на ткацком станке в эпоху:

- а) раннего палеолита
- б) позднего палеолита
- в) мезолита
- г) неолита

27. Условно-орнаментальные формы изображения развиваются в эпоху:

- а) раннего палеолита
- б) позднего палеолита
- в) мезолита
- г) неолита

28. Литейное дело, как и гончарное, и позже ткацкое становятся самостоятельными отраслями производства в эпоху:

- а) раннего палеолита
- б) позднего палеолита
- в) мезолита
- г) неолита
- д) бронзы
- е) железа

29. Железный век в Европе очень хорошо представлен различными культурами:

- а) гальштатской, латенской, скифской
- б) Ориньяк-Солютрейской и Мадлен

- в) Мустье
- г) Трипольской
- д) Майкопской

30. Одежда, усложненная крепежными элементами, появилась в эпоху...:

- а) раннего палеолита
- б) позднего палеолита
- в) мезолита
- г) неолита
- д) бронзы
- е) железа

31. Украшения, в частности, бусы, браслеты, разные виды застежек, так называемые фибулы и аграфы люди начали использовать уже в эпоху:

- а) раннего палеолита
- б) позднего палеолита
- в) мезолита
- г) неолита
- д) бронзы
- е) железа

32. Использование для изготовления тканей шерсти домашних животных и волокон культурных растений (льна, конопли, хлопка) началось в эпоху:

- а) раннего палеолита
- б) позднего палеолита
- в) мезолита
- г) неолита
- д) бронзы
- е) железа

33. Основные типы одежды (существующие и поныне) – драпирующейся, накладной (глухой и распашной) – складывались в период:

- а) раннего палеолита
- б) позднего палеолита

- в) мезолита
- г) неолита
- д) бронзы
- е) железа

34. Сабатиневская культура, племена которой заселяли Северо-Западное Причерноморье от Дуная до Днепра и Азовского моря и оставили много материала для реконструкции одежды, существовала в ...:

- а) ранний этап эпохи Бронзы
- б) средний этап эпохи Бронзы
- в) поздний этап эпохи Бронзы

35. Изделия из металла, украшенные эмалью специфического тёмно-красного цвета – предмет наследия культуры:

- а) гальштатской
- б) латенской
- в) скифской

36. Протокостюмом можно назвать...:

- а) живописное украшение тела
- б) архитектурную форму костюма
- в) воспроизведение тела в пластической форме материала

37. Первый этап создания одежды (без одежды) – это ...:

- а) причёски
- б) украшения
- в) первобытная косметика
- г) деформации и увечья собственного тела

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Археология [Электронный ресурс]: Учебник / Под ред. академика РАН В.Л. Янина. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2006. – 608 с. Режим доступа: <https://arheologija.ru/v-l-yanin-red-arheologiya/>
2. Ванькович, С.М. Костюм в плену эклектики: архитектурно-стилистические ассоциации / С.М. Ванькович. – М.: АВАТАР, 2015. – 180 с.
3. Дмитриева Н.А, Краткая история искусств. Вып. 1: От древнейших времен по XVI век. Очерки. – 4-е изд., стереотип. – М.: Искусство, 1985. – 319 с.
4. Захаржевская, Р.В. История костюма / Р.В. Захаржевская. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: РИПОЛ классик, 2009. – 432 с.
5. История искусства зарубежных стран: Первобытное общество, Древний Восток, античность: Учебник / Колл. авт. Ин-та им. И.Е. Репина Акад. художеств СССР. Под ред. А. П. Чубовой. – 3-е изд., перераб. и доп. – М: Изобразительное искусство, 1979. – 384 с.
6. История костюма и моды [Электронный ресурс]: сб. учеб-метод. материалов для направления подготовки 29.03.05 «Конструирование изделий легкой промышленности» / АмГУ, ФДиТ; сост. Е.А. Слюсарева. – Благовещенск: Изд-во Амур. гос. ун-та, 2017. – 37 с. – Режим доступа: http://irbis.amursu.ru/DigitalLibrary/AmurSU_Edition/8062.pdf
7. Килошенко, М.И. Психология моды: Учеб. пособие для вузов / М.И. Килошенко. – 2-е изд., испр. – М.: Издательство Оникс, 2006. – 320 с.
8. Костюм эпохи возрождения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://renesans.ru/articles/07.shtml>
9. Несветайло, Татьяна. Стили и направления в изобразительном искусстве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.art-katalog.com/ru/article/122/2>
10. Основы теории проектирования костюма: учеб. для вузов / Под ред. Т.В. Козловой. – М.: Легпромбытиздат, 1988. – 352 с.
11. Пармон, Ф.М. Композиция костюма: учебник для вузов. – М.: Легпромбытиздат, 1985. – 264 с.

12. Плаксина, Э.Б. История костюма. Стили и направления: учеб. пособие для студ. учрежд. сред проф. образования / Э.Б. Плаксина, Л.А. Михайловская, В.П. Попов; Под ред. Э.Б. Плаксиной. – 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 224 с.

13. Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись, Скульптура. Графика. Декоративное искусство / Гл. ред. В.М. Полевой; Ред. кол.: В.Ф. Маркузон, Д.В. Сарабьянов, В.Д. Синюков, - М.: «Сов. Энциклопедия». Книга II. М – Я, 1986. – 432 с.

14. Ранний железный век вне зоны античных государств и восточных цивилизаций (важнейшие культурно-исторические общности и области) – 283. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: arheologija.ru/ranniy-zheleznyiy-vek-vne-zonyi-antichnyih-gosudarstv/

15. Самая древняя одежда Украины » Культура и искусство [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://what.in.ua/page/samaja-drevnjaja-odezhda-ukrainy>

16. Стили барокко, классицизм, рококо. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.facade-project.ru/spravochniki/razdel_statej/fasadnyj_dekor_v_stilyah_arhitektury/razlichnye_napravleniya_v_arhitekture/

17. Стиль РЕНЕССАНС в живописи Испании, Италии, Голландии, Фландрии, Франции [Электронный ресурс]. – Режимы доступа: <https://renesans.ru/books/art-17century/ispania.shtml>; <https://renesans.ru/books/art-17century/italia.shtml>; <https://renesans.ru/books/art-17century/gollandia.shtml>; <https://renesans.ru/books/art-17century/flandria.shtml>; <https://renesans.ru/books/art-17century/france.shtml>

18. Тарабукин, Н.М. Очерки по истории костюма. – М.: Издательство «ГИТИС», 1994. – 160 с.

19. Шаталова, И.В. История стилей в искусстве [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://www.yotc.ru/tonkih/dk/istoriya_kosmetiki_i_vizazhnogo_iskusstva/istoriya_stilej.htm

20. Шаталова, И.В. Стили ювелирных украшений [Электронный ресурс] / И.В. Шаталова, 2004. – 153 с. – Режим доступа: <https://docplayer.ru/49180884-Stili-yuvelirnyh-ukrasheniy.html>

СОДЕРЖАНИЕ

<i>ВВЕДЕНИЕ</i>	3
1 Введение в дисциплину «История костюма и моды».....	4
1.1 Научные подходы к изучению костюма. Источники знаний об одежде.....	5
1.2 Стилистическое рассмотрение костюма как явления художественного, как произведения искусства. Четыре основные типологические категории костюма: живописная, архитектурная, пластическая, декоративная. Дифференциация костюма.....	8
1.3 Основные понятия и определения дисциплины.....	13
1.4 Понятие костюма как общественного явления.....	41
1.5 Исторический костюм и его место в системе искусств. Исторические художественные стили на протяжении развития человечества....	52
1.6 Три основных типа одежды.....	83
2 Костюм в первобытном обществе.....	85
2.1 Зарождение изобразительной деятельности: палеолит, мезолит, неолит, бронзовый, железный века.....	85
2.2 Простейшие виды одежды в первобытном обществе. Искусство прядения и ткачества. Появление орнамента.....	126
2.3 Живописная форма костюма – протокостюм.....	140
2.4 Идеал красоты первобытного человека и приемы его выражения в костюме. Роль украшений, декоративной косметики и татуировки в костюме.....	145
2.5 Утилитарность костюма первобытного человека. Первые примитивные формы одежды. Материалы для одежды.....	157
3 Методические рекомендации к выполнению лабораторных работ.....	162
Лабораторная работа 1. Тема: Предмет «История костюма и моды»...	162
Лабораторная работа 2. Тема: Костюм в первобытном обществе.....	164
Тестовые задания для текущего контроля знаний.....	166
<i>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК</i>	175

Елена Александровна Слюсарева,
*старший преподаватель кафедры сервисных технологий и общетехнических
дисциплин АмГУ.*

История костюма и моды. Искусство и костюм в первобытном обществе. Учебное пособие.

Изд-во АмГУ. Подписано к печати . Формат 60x84/16.

Усл. печ.л. 11. Тираж 50. Заказ .

Отпечатано в типографии АмГУ.